

Quatrième séance (mercredi, le 4 octobre 1978, dix 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/60189ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1979). Quatrième séance (mercredi, le 4 octobre 1978, dix heures). *Liberté*, 21(4-5), 133–181.

Quatrième séance

(mercredi, le 4 octobre 1978, dix heures)

Président d'assemblée :

WILFRID LEMOINE

Communications par :

LOUIS DUDEK (Québec)

JACQUES SOJCHER (Belgique)

MICHÈLE LALONDE (Québec)

PAUL GOMA (Roumanie)

WILFRID LEMOINE :

Ce matin, nous allons entendre Louis Dudek, Jacques Sojcher, Michèle Lalonde et Paul Goma.

LOUIS DUDEK :

Il y a deux jours, quand parlait Milan Kundera, je me trouvais tout à fait d'accord avec lui quand il disait que la politique est devenue une réalité fausse, pas seulement dans les pays marxistes mais partout, et que la politique nous sépare de la réalité concrète. Depuis, nous avons parlé de plus en plus de la politique, cette réalité fausse, et de temps en

temps il semblait que nous avions presque oublié la littérature. Quand parlait Milan Kundera, je me demandais pourquoi la politique est devenue si importante de nos jours ; pourquoi est-elle devenue une réalité monstrueuse qui remplace tout ? Comment expliquer que les politiciens, les journalistes ont réussi mieux que les poètes et les écrivains à former l'imagination du public ? Une phrase qui m'a frappé récemment en lisant une petite histoire de la politique en France, c'est que Robespierre et Saint-Just, les architectes de la Terreur, croyaient tous deux à la bonté de la nature humaine. Alors comment expliquer ce paradoxe : on veut faire du bien par le moyen de l'Etat, et voilà qu'on fait du mal ?

Il y a là toute l'histoire de la politique depuis la Révolution. L'Etat n'est point Dieu ; la vertu, le vrai bien humain ne peut pas être imposé par la loi. Le responsable, c'est toujours l'individu. Il y a de quoi nous faire réfléchir. On remarque que depuis Hammourabi, la loi proscriit ce qui est défendu, les crimes, et c'est la morale qui s'occupe de ce que nous devons faire. Si on renverse les principes, le diable s'en réjouit.

Ce qui suit maintenant consiste en quelques généralités très vieilles, suivies d'un exemple, et c'est un exemple allégorique. J'espère qu'il sera utile, particulièrement pour répondre à cette question posée par John Ralston Saul hier : où est-ce que la réalité se termine et que la fiction commence ?

La question de la réalité en littérature m'intéresse depuis longtemps, c'est au centre de tout ce que j'ai pensé sur la littérature. Je peux dire pour commencer, pour prendre parti, que la littérature n'a d'autre point de référence, qu'elle n'a d'autre base, comme point de départ et point de retour, que la réalité. L'interprétation de la littérature d'un point de vue critique se rattache proprement à la réalité dont elle surgit et à laquelle elle cherche à apporter une transformation.

Le fondement de cette idée se trouve dans la théorie bien fondée que l'imagination a pris naissance et fabriqué ses produits par une évolution naturelle de notre être biologique, tout comme les organes de la vue, de l'ouïe, etc., ainsi que

les passions et les plaisirs du corps. Elle a certainement une dimension d'origine transcendente, ou théologique peut-être, mais comme nous en usons ici sur terre, elle est au service de la créature humaine ; ici, l'imagination se réfère à ce que nous appelons réalité, toujours. L'imagination, c'est le pouvoir qui nous donne une représentation du monde et l'ordre du monde dans lequel nous vivons.

D'abord, on peut dire que c'est l'imagination qui a créé pour nous le monde tel que nous le connaissons, c'est-à-dire la réalité ; mais derrière cette réalité nous sentons qu'il en existe une autre, que nous ne connaissons pas, de sorte que la réalité que nous connaissons est véritable et vraie, en raison d'une certaine correspondance avec la réalité que nous croyons exister derrière celle-là. Néanmoins, ce que nous avons devant nous, grâce à la qualité de nos perceptions et à notre consensus social, c'est la base de fond, la réalité sociale à partir de laquelle la littérature prend son envol. La littérature, comme mémoire, reflète la réalité sociale, mais jamais avec une entière fidélité ou d'une manière littérale. La littérature est toujours un miroir déformant, elle fait semblant que les choses sont meilleures ou pires qu'elles ne le sont.

Nous trouverions très ennuyeux ou simplement inutile de lire des oeuvres littéraires qui représenteraient des choses telles qu'elles sont et rien de plus. Le but même d'une représentation imaginative est donc de présenter les choses soit de façon meilleure ou pire qu'elles sont afin de nous stimuler nous-mêmes et nos lecteurs d'une manière affective pour nous faire prendre parti, nous engager dans une action quelconque par rapport à la réalité.

(J'admets que ce parti-pris et ce motif d'action ont toujours, dans une oeuvre littéraire, un caractère contemplatif, ce qui distingue la littérature de la rhétorique pure. Mais la contemplation ici ne signifie rien de plus qu'un certain écartement, une remise à plus tard pour l'individu, pour que l'individu puisse se réintégrer dans la réalité des choses.) La représentation littéraire ne doit pas être, bien sûr, une réplique point à point du monde visible ; elle peut bien nous donner une représentation d'une réalité x — un aigle, par exemple — ayant l'intention nette ou l'intention vague de se

rapporter à une réalité y — tel homme de génie, un aigle, ou mon pays, ma terre natale, ou le gibier à plumes à l'état de nature — n'importe quel nombre de réalités, de a jusqu'à z , qui peuvent être signifiées ou mises en lumière par le mot x . La littérature s'occupe de métaphore de la réalité et on sait bien que toute métaphore est chargée d'émotion, qu'elle fait appel aux sentiments et aux passions. Il existe donc un moment dans chaque oeuvre ou même plusieurs moments où la relation entre littérature et réalité peut être ré-étudiée avec une certaine précision. Ce sont les points où le monde actuel entre véritablement comme tel dans le cadre du monde imaginaire. Je les appelle *points de contact* — ou *interface*, en anglais — entre réalité et littérature.

Maintenant, permettez-moi de vous donner un exemple assez compliqué mais très frappant et assez allégorique, comme je l'ai dit.

Dans le roman *Pale Fire* de Vladimir Nabokov (autant que je sache, ce roman n'est pas encore traduit en français), il est question d'une terre imaginaire appelée Zembla. Le roi de Zembla est un exilé, maintenant en Amérique, qui s'est fait passer pour un professeur de littérature zemblain à l'université imaginaire de Wordsmith à New-Wye en Appalachie (tout aussi imaginaire, l'université que la localité). Un assassin nommé Gradus est envoyé par le régime révolutionnaire au pouvoir dans le pays de Zembla afin de tuer le roi.

Cette oeuvre est entièrement d'imagination et de fantastique, elle est écrite ou plutôt travaillée par un romancier qui ne croit nullement à la littérature réaliste et qui a déclaré à plusieurs reprises que l'art n'a aucun rapport avec la réalité ; même dans le roman *Pale Fire*, il nous dit nettement, page 131 :

« *Reality is neither the subject nor the object of true art which creates its own reality having nothing to do with the average « reality » perceived by the communal.* »

(La réalité n'est ni le sujet, ni l'objet (d'après ce que je comprends : ni le sujet qu'on traite ni le but qu'on recherche), la réalité n'est ni le sujet ni l'objet de l'art vrai, lequel crée sa propre réalité qui n'a rien à

voir, « *having nothing to do* », rien à voir avec la réalité moyenne telle que perçue par l'oeil du commun.)

Alors, l'assassin Gradus s'arrête à New York le 21 juillet. Tout se passe durant l'année 1959. Il s'assied sur un banc à Central Park et lit le *New York Times*. Plusieurs détails dans le journal sont mentionnés ; j'en choisis trois seulement :

« *The Rachel Jewelry Company in Brooklyn advertised in agate type for a jewelry who must have experience on costume jewelry.* »

(La compagnie de bijoux Rachel de Brooklyn a publié une annonce en caractères agates, présentant les services d'un polisseur de bijouterie qui doit avoir de l'expérience en bijoux de fantaisie.)

Oh, Degré en avait : Degré, c'est-à-dire Gradus, avait travaillé en bijouterie de fantaisie et aussi dans une usine de verrerie dans le pays imaginaire de Zembla.

Le second détail, un article parmi les faits divers, se résume comme ceci :

« *Hrushchov (whom they spelled « Khrushchev ») had abruptly put off a visit to Scandinavia and was to visit Zembla instead (here I tune in: « Vi nazivaete sebya zemlerami, you call yourselves zemblans, a ya vas nazivayu semblyakami, and I call you fellow countrymen! Laughter and applause).* »

Hrushchov (qu'ils épelaient « Khrushchev ») avait annulé brusquement une visite en Scandinavie préférant visiter le pays de Zembla à sa place (ici, prise directe : « *Vi nazivaete sebya zemlerami*, vous vous appelez des Zemblains, *a ya vas nazivayu zemblyakami* et je vous appelle des compatriotes ! (Rires et applaudissements). »

Voici le troisième détail. S'il faut le croire, l'assassin Gradus lut une annonce dans le *New York Times* très à propos pour le roman :

« *The Helman brothers said they had assisted in the negotiations for the placement of a sizeable note:*

\$11,000,000, Decker Glass Manufacturing Company, Inc., note due July 1, 1979. »

(Les frères Helman ont annoncé qu'ils avaient participé à des négociations pour le placement d'un important billet de commerce : \$11,000,000, de la Decker Glass Manufacturing Company, Inc., billet échéant le 1er juillet 1979.)

Eh bien, je me suis donné la peine de chercher dans les journaux à la bibliothèque, dans le vrai et le réel, le *New York Times* du 21 juillet 1959. C'était le matin où l'assassin imaginaire Gradus lut le journal à New York, et plus tard le même jour tira sur le présumé roi de Zembla — tuant par hasard un poète imaginaire.

Voilà, dans les petites annonces j'ai trouvé ce minuscule fragment de réalité :

« *JEWELRY polishers. Must have experience on costume jewelry. Charel Jewelry Co. 620 - 62 St. Bklyn.* »

Les mots « doit avoir de l'expérience en bijoux de fantaisie » se trouvent reproduits exactement dans le roman de Nabokov. Cependant, on remarque que Nabokov parle de « *a jewelry polisher* », phrase qu'il trouve plus convenable, au lieu de « *jewelry polishers* ». Et encore le nom de « *Charel Jewelry Co.* » s'est transformé en « *Rachel Jewelry Company.* »

Pour le second détail, on ne peut pas espérer trouver la preuve que Khrushchev ait visité Zembla. Il est tout à fait impossible que Khrushchev ait ajourné une visite en Scandinavie pour aller à Zembla, car le pays de Zembla n'existe pas en réalité. Néanmoins, le *New York Times* rapportait que Khrushchev avait effectivement ajourné une visite en Scandinavie pour aller en Pologne ! Un petit article à la page 9 rapportait que « *Premier Khrushchev's decision to call off his Scandinavian tour is clashing with some of his publicity in Poland... His trip to southeastern Poland today took him to a district that borders on the areas taken from Poland by the Soviet Union in 1939... In Rzeszow he lunched with Communist officials at a sixteenth-century palace of the Po-*

tockî princes, bussed some girl scouts and jovially greeted a cheering crowd. » (Le Premier Ministre Khrushchev, suite à sa décision d'annuler sa visite en Scandinavie, connaît quelque difficulté au chapitre de sa publicité personnelle en Pologne... Son voyage dans le sud-est de la Pologne l'a mené en un lieu proche des parties de la Pologne qui furent envahies par l'Union Soviétique en 1939... Dans la ville de Rzeszow, il a déjeuné avec des fonctionnaires du Parti Communiste dans un palais du seizième siècle ayant appartenu autrefois au Prince Potocki. Il y a embrassé les joues de quelques jeunes guides et salué jovialement une foule qui l'applaudissait).

Le passage que je viens de lire représente la source de la description que nous donne Nabokov du discours de Khrushchev devant les citoyens de Zembra. Zembra dans cette équation correspond à la Pologne, pour le moment.

Afin de conclure avec ce qui est le plus important, j'arrive au troisième élément de la preuve, pour ainsi dire. Le *New York Times* du 21 juillet 1959 contenait en réalité une belle annonce des LEHMAN BROTHERS (voici les HELMAN BROTHERS de Nabokov), signalant précisément un billet de commerce de onze millions de dollars, émis par la compagnie *Thatcher Glass Manufacturing Company* (d'après Nabokov : « *Decker Glass Manufacturing Company* »). Cette découverte est-elle d'importance ? Assurément. Une bonne partie du roman *Pale Fire* a rapport à la verrerie — le titre même du roman fait allusion à la réflexion de la lumière par la lune, ce feu pâle reflétant un autre monde. Le billet de l'annonce du *New York Times* arrive à échéance le premier juillet 1979 (« *due July 1, 1979* »), et il est de plus daté du 21 juillet 1959 (*July 21, 1959*).

Or le 1er juillet est la date précise où le roman de Nabokov, ou le grand poème dans ce roman, eut son commencement : « *begun at the dead center of the year, a few minutes after midnight July 1* » (c'est-à-dire : « commencé en plein milieu de l'année, quelques minutes après minuit, le 1er juillet »). Le 21 juillet par contre est la fin, la date de l'accomplissement de l'assassinat présumé, le meurtre dont traite le roman entier. Mais voyez : l'une et l'autre de ces dates sont

présentes dans l'annonce qui parut effectivement dans le *New York Times*. Elles font donc partie de la vie en même temps qu'elles font partie du monde romanesque.

Il me semble — et c'est la seule conclusion que je peux tirer — que *Pale Fire*, le roman de Nabokov, prit naissance dans cette annonce du *New York Times*, du 21 juillet 1959. Il eut son commencement dans cette réalité, et puis il est devenu fiction.

Les correspondances que j'ai indiquées, c'est ce que j'appelle *interface*, les points de contact entre la réalité et la littérature. A ces points — tous les trois articles dans le *New York Times*, et encore plusieurs autres qui se trouvent en cet endroit — l'imagination du romancier se manifeste en train de transformer les matières de la réalité et celles de la fiction. Là, nous pouvons voir en détail comment cette transformation s'est accomplie et aussi, jusqu'à un certain point, nous pouvons étudier les motifs ou les buts de cette transformation. La réalité devient fiction : elle devient satire (Khrushchev), elle devient symbole (*Glass* — verrerie), elle devient fantaisie (*Zembla*), elle devient une magie de correspondances numériques. Nous sommes bien en route vers le pays imaginaire de Zembla !

JACQUES SOJCHER :

Ecrire entre réel et fiction, redéfaire la trame du mur, retirer la langue commune et de soi, revenir au noeud primitif, à la naissance indivise, où commence la différence et la séparation et repartir sur l'oubli en s'éloignant de tout retour, en inventant l'identité des choses et des murs, en ne voyant que dans son rêve l'invisible et le visible, en fabulant la perte et la métamorphose. Si je retourne, je ne me retrouve pas. Si j'oublie, la voix me revient qui me pousse à régresser, qui me fait tomber dans la langue où chante ce double sens, où je deviens celui qui existe et qui cache ce qui pèse et le

rire, la mer et l'avenir, la mort et la mort. Entre le réel et écrire est le cercle qui ruine la ligne, qui confond le monde et la langue, le réel et moi, l'espace, le temps et la foi. Il n'y a plus d'origine. L'acte de se référer, l'identité même disparaît.

Je marche en ne sachant pas, en donnant le geste à la voix, en avalant l'histoire, en écrivant dans la bouche même près du souffle qui est avant moi. Ce que je cache, cela a-t-il eu lieu, cela fut-il un jour ? Le regard, l'amour, l'autre ; cela veut dire toucher : l'arbre, le visage, la main. N'ai-je pas oublié toujours vivant, le vivant près du sommeil ? Ai-je jamais vu le jour, toi dans le jour, dans ta lumière et dans ta voix ? Etre là n'était pas se tenir là, goûter n'était pas entendre, parler n'était pas mêler les souffles et les voix, comme si la littérature creusait dans le réel et le défaut de place, vidait le lieu du lieu, le « je » du je, laissait le monde tourner hors de nous, du concept de la masse, irréel à force d'être le monde, qui tourne et que je vois, dans mon vertige où je ne suis pas, où je manque de geste et de cœur, comme si le monde et moi nous perdions ensemble, sans filiation, sans savoir, comme si la littérature était le *comme si* de la lucidité et des lueurs, l'*analogon* du château de cartes.

Oui, je joue le réel dans ma langue, oui je ne suis pas clair et simple. Pourquoi le réel serait-il transparent, pourquoi serait-il visible, dicible ? Pourquoi serait-ce simple, pourquoi questionner (aurait-il un sens ?) et répondre ? Pourquoi est-ce que j'ai écrit, pourquoi décevoir ? Pour avancer un peu plus dans des phrases, pour être irresponsable, juge et maître, pour être la mémoire du temps d'oubli et le futur de la mémoire qui oubliera ; peut-être pour être à nouveau encore celui qui tourne le dos au soleil, qui connaisse dans le réel, qui vous bute hors de sa langue, qui se chante pour lui tout seul, pour être seul et avec ; pour gagner l'impossible, et le réel serait réel, où le narcisse et l'autre seraient l'oreille et le cœur.

Si je pouvais raconter des histoires, si je pouvais témoigner de l'histoire, être le président du génocide et de la survie, l'écrivain politique du réel, politique et métaphysique ! Mais je ne peux pas traverser, moi, perdre l'histoire et m'éga-

rer, répétant : irréel, irréel ; répétant : ce n'est pas possible, cela n'a pas eu lieu ; me réveillant, écrivant, m'endormant.

Ce qui reste est la voix, c'est-à-dire : ce n'est pas à dire, cela ne dit rien ; rythme, parole et chant, ce qui reste n'est pas de moi, et je ne peux parler de cela, le livre qui rassemble, ça n'a pas d'objet. Tout discours, toute théorie redouble comme on fouillerait un pas rapide, l'irréel ; l'écrivain ne peut témoigner, il a perdu l'identité, et il relit, relit les bribes, les morceaux, et il écrit malgré lui, avance sans avancer, approche de notre mort, refait matrice de langue et de monde. Il écrit, il est celui qui écrit, rien d'autre. La fonction, l'identité, le rôle, les tâches, tout décline vers l'irréel de ceci : écrire. Comme si le réel ici se dépolitisait, comme si la littérature rendait le réel au réel, et le déréalisait entre la fable de l'invention et l'utopie de l'inventeur, là où il n'y a plus ni arbitraire ni réalisme, mais forme de la narration, mouvement de désirer, acte de genèse et d'effondrement.

Si le plombier maintenant arrive, le menuisier, l'homme de la technique et le réel, c'est bien réel. Je les regarde accomplir avec adresse leur travail qui est pour moi abstrait, loin du monde où je vis, où je rêve, où je masturbe les étoiles, l'ouvrier n'est, sa main n'est, son corps n'est pour moi qu'un vivant irréel, que je médiatise et irrérealise dans l'idéologie, dans l'humanisme, dans la poésie, que je n'atteins pas plus que l'aborigène ou l'Esquimau, pas plus que n'importe quel homme ou femme à qui je veux tout le bien du monde mais qui n'est vraiment pas au monde. Si l'oppression pourtant là-bas lui rend par là-même une existence que je ne voyais pas, je lutterai pour lui, pour une image de moi et de lui, pour tout ce qui empêche l'autre de vivre sa vie, tout en étant étranger car la philanthropie, c'est cela : laisser l'autre être autre, réel, irréel et moi, moi, sans cause positive, sans parole adulte, sans geste de bâtisseur, entre la voix perdue de père et l'amour oublié de mère, entre une image et une image, que la mémoire ici mélange, que l'écriture ressasse. Le réel c'est aussi manger, s'habiller, marcher, poser la main sur la table, respirer, dormir, s'éveiller, continuer ; c'est tout ce qui est animé ou inanimé et qui survivra à notre mort, c'est l'autre et c'est moi, entre le dinosaure et la fin du monde, et

c'est inimaginable. Comme si je n'existais pas, comme si je rêvais cela, les autres, le paysage et moi, comme si j'étais la fabrique et la fraude de la distance et de la proximité, le metteur en scène de la solitude.

Ainsi je lis le paysage, le social, les rêves, les livres, la musique, la peinture ; ainsi j'écris à contre-vue, gagné par la contagion, en avant de ce que je fais, aveugle et privé de langue, poussé à ça, à faire ça, à écrire ce qui ne s'explique pas ; ainsi je me dépossède, signe du nom, le nom perdu, vers ce qui ne s'écrit pas, dont il n'y a rien à dire, qui échappe à tout colloque, à tout moi, moi, entre l'absence de son visage et de moi mort, entre six millions de morts ; et je vais mourir un jour.

Ecrire et mimer ce jour et inventer la mémoire, pour après respirer indemne, provisoirement immortel entre ces deux disparitions. Mais les arbres existent, les rouges et les rouille et les jaunes, les fleurs, le chalet, le soleil, au dehors, et nous sommes, en vie, irrécristibles, ce quatre octobre. C'est ici, c'est bien ici, nous nous tenons tous ici avec ce paysage au dehors et nos visages et nos corps, nos oreilles, nos paroles. Pourquoi être ici ? Cela ne suffit-il pas ? Pourquoi ce paysage, ce rassemblement, ne sont-ils pas tout ce qui fait ici et maintenant ?

Si je dis, je parle à la famille, je t'aime : en même temps, ou aussitôt après, ou déjà avant, depuis toujours, ce n'est pas toi, ce n'est pas seulement toi et moi, mais comme pour te, pour nous livrer à la bouche du livre, à la tumescence et à la détumescence de l'irréel ; plus : comme si je t'aimais plus en te poussant à travers moi qui écris, dans la répétition du livre comme si tout ce qui m'arrivait avec toi était figure pour le livre, comme si tu étais l'objet à la fois volatil et vivant du livre. Comme si tes, mes *désormais* passaient par la métamorphose de l'écriture qui me renvoie à toi. Est-ce toi, est-ce bien moi qui te dis : je t'aime ? Ecrire n'est-il pas dans notre vie maintenant, dans le réel tout mélangé, tout décalé ? Qui a avalé qui ? Le livre, le réel : il n'y a plus qu'une bouche qui parle, sans parler contre la mort.

Mais le dehors revient, se rejoint au-dedans. Ces mots sont-ils encore de mise en dehors ? Mais c'est le génocide qui

rappelle la répétition du crime, la mutilation de l'homme : écrire et dresser la langue contre les dégradations du langage dont parlait Bernard Noël en refusant les ersatz de Dieu, toutes les platitudes du monde sans question, toutes les transcendances qui retournent notre désir, toutes les censures, les privations de sens qui nous pourvoient de faux bonheurs. Ecrire est toujours un acte anarchiquement politique, une contagion du désir, une poursuite de la joie, qui ne peut et qui ne sera pas le monde, qui ne libérera pas, qui ne fera pas de la terre le paradis terrestre, mais en réserve garde, comme le possible de l'excès, la sauvegarde de la langue, la parole (cœur et pensée), le rythme, la chance de la personne qui retrouve sans le nommer, sans le voir, un visage, une présence partageable, une voix infra, au-delà.

Comme si au bout de la solitude d'écrire revenaient père et mère, corps et corps, justice et musique, entre la lucidité et le leurre, l'*analogon* d'un « je te garde ».

MICHÈLE LALONDE :

A l'Ecole nationale de théâtre du Canada, on a pris tout récemment la décision de supprimer les cours d'interprétation, traditionnellement dispensés aux élèves de première année, pour les remplacer expérimentalement par des leçons de grammaire. Prise sans grande allégresse, cette initiative fait suite à une série d'observations pédagogiques qui invitaient, depuis quatre ou cinq ans, à un sain réalisme. La réalité, en effet, c'est que les jeunes ne savent plus lire ou, d'année en année, maîtrisent de moins en moins, à leur arrivée, les techniques élémentaires qui permettaient aux recrues des générations précédentes de prendre connaissance d'une intrigue dramatique d'un coup d'oeil machinal ou de participer sans effort de concentration trop exténuant à une simple lecture à l'italienne.

C'est un fait que des signes précurseurs nous laissaient

appréhender et que, selon son tempérament plus ou moins irritable, chacun constate maintenant avec consternation, sympathie ou exaspération extrême : on ne sait plus déchiffrer un texte ; on souffre, qui de dyslexie, qui de paralysie, devant un groupe de syllabes le moins inattendu. On ne peut anticiper le probable déroulement d'une phrase ni préparer automatiquement sa voix à la chute normale d'une proposition circonstancielle ; on bute ou on enfile l'un après l'autre les mots comme des perles de calibre identique ; on ne reconnaît pas, entre deux virgules, l'idée complémentaire ou incidente. On ne s'attendait d'ailleurs pas, ayant eu, il y a deux secondes, affaire à une virgule, à en voir si tôt apparaître une autre comme à brûle-pourpoint ; et si on marque effectivement un temps d'arrêt, c'est surtout pour s'étonner de la fréquence des virgules et non, machinalement, pour clore l'incidente... On est constamment surpris ; on n'a pas été averti par la terminaison en *e-n-t* d'un verbe remarqué en début de phrase, qu'un sujet au pluriel attendait à l'autre bout de la ligne. La conjugaison est chose mystérieuse et l'inversion, une tournure bien entendu surprenante à laquelle six ans d'école primaire obligatoire et cinq ans d'enseignement secondaire ne préparent apparemment plus personne.

Les élèves de dix-sept à vingt ans qui nous arrivent avec ce handicap ne sont pas moins talentueux et vifs d'esprit que les jeunes candidats des années précédentes. Sélectionnés par voie d'audition dans les principales villes du Canada, ils sont issus de couches sociales très diverses et constituent un échantillonnage à tous points de vue intéressant. Ceux qui arrivent des milieux aisés paraissent (règle générale, mais ce n'est pas toujours le cas) moins pris au dépourvu devant la phrase écrite. Si on exigeait systématiquement des candidats reçus qu'ils soient mieux entraînés à la lecture, on risquerait d'exclure des vocations théâtrales par ailleurs remarquables, ou de faire de la profession la chasse gardée d'une certaine classe privilégiée. Compte tenu du caractère spécialisé de l'école où ils s'inscrivent, et d'une forte motivation, ces jeunes, en trois ans d'entraînement intensif, surmonteront la difficulté. Ils connaîtront Shakespeare, ils connaîtront Diderot, ils connaîtront Rilke, Eluard ou Gaston Miron, et ils fréquenteront la

littérature critique ou documentaire qui aide à mieux comprendre. Que liront LES AUTRES ?



Le problème dont je parle a son équivalent à l'heure actuelle dans beaucoup d'autres maisons d'enseignement. Il se pose avec acuité au Québec, compte tenu des brusques transformations sociales des récentes années et de la situation politico-culturelle toujours très difficile dans laquelle nous nous trouvons sur ce continent. En raison de notre problématique nationale très particulière, nous sommes souvent portés à nous croire affligés de malheurs exclusifs, mais la difficulté cette fois dépasse nos frontières et s'étend à toute l'Amérique du Nord. Comme en témoignait récemment un reportage spécial de la revue *Time*, Los Angeles, Boston, Baltimore, Chicago sont touchées. Le syndrome, observé partout, inquiète partout et il frappe ou frappera, à plus ou moins brève échéance selon les pays, l'Occident tout entier.

L'inaptitude à lire serait le signe par excellence d'une mutation culturelle globale. Comme jadis l'âge de pierre ou de bronze, l'âge de l'écrit serait révolu même si des objets de l'ancienne civilisation restent en circulation, ou qu'on continue à en produire de neufs à toutes fins immédiatement utiles ou tristement superflues. Ne plus savoir lire ou lire avec difficulté ne constituerait donc pas chez nos étudiants une anomalie mais, au contraire, rien que de très sain et normal : le signe d'une adaptation en quelque sorte physiologique à la civilisation nouvelle. Cette thèse assez courante n'est certes pas de nature à séduire d'emblée des écrivains de carrière réunis dans une salle pour repenser leur rapport aux lecteurs. Sans doute appelle-t-elle des nuances mais on ne peut commodément l'écarter par simple mécanisme de défense ni éviter d'apercevoir la difficulté sans risque ici de se payer d'illusions. Résultat de la démocratisation de l'enseignement, de l'abandon de la pédagogie classique, de l'influence du petit écran, de l'omniprésence de l'image tout court, de la contestation des valeurs bourgeoises, de la syndicalisation des instituteurs, des bandes dessinées, du meurtre

~~du~~ Père, bref, attribuable à Freud, Marx, Tintin ou aux agences de publicité de Madison Avenue, le phénomène prend des proportions telles qu'on ne peut l'expliquer autrement qu'en invoquant toutes ces causes à la fois. C'est la réalité. Complexe, mouvante, multiforme. Il y a, chez les jeunes, désaffection à l'endroit de l'écrit.

Je ne sais jusqu'à quel point cette situation doit, en soi, inspirer de l'amertume. Je me contente d'être inquiète en me gardant avant toute chose de trouver ces moins-de-vingt-ans, qui lisent difficilement et écrivent tout croche, tellement plus bêtes au demeurant que ceux qui les ont instruits... On peut bel et bien reconnaître en eux cependant les victimes d'une nouvelle forme d'analphabétisme, analphabétisme en quelque sorte fonctionnel, qui permet de capter le contenu d'un message publicitaire, de remplir une formule d'impôt ou d'avoir accès à toute espèce de littérature utilitaire, mais qui ne permet pas, au second degré, de saisir la forme ou l'intention implicite du message ou sa syntaxe très subtilement persuasive et qui n'ouvre pas réellement toutes grandes les portes de la culture livresque. Devant ces enfants du siècle, la question de savoir si la littérature avec un grand L ne va pas un jour ou l'autre devenir lettre tout à fait morte se pose assurément.

Ce n'est peut-être pas là cependant l'aspect le plus alarmant. Il se pourrait en effet que nous soyons en présence d'une génération qui préfère tout bonnement Bergman à Balzac, c'est-à-dire un langage à un autre. Ce qui angoisse, c'est l'incapacité qu'on constate chez des milliers de jeunes gens de véritablement décoder, posséder et maîtriser un langage quel qu'il soit.

Je suis, quant à moi, portée à demander tout bonnement ceci : la scolarisation des masses n'a-t-elle servi qu'à abaisser le niveau de culture générale et les critères d'excellence chers aux anciennes élites (ce qu'on peut vérifier en observant de nos jours l'orthographe des enfants de familles aisées), sans vraiment mettre à la disposition des classes laborieuses les outils perfectionnés de connaissance et d'expression qui ont rendu si longtemps service à ceux qui les dominaient ? *« L'école ne doit plus être un lieu de transmission*

du savoir » : c'est une phrase qui circule beaucoup, tant dans les milieux pédagogiques qu'on pourrait dire avancés ou de gauche que dans les locaux des ministères de l'éducation, où s'élaborent les programmes scolaires. « L'école ne doit plus être un lieu de transmission du savoir. » « Pourquoi ? Pourquoi pas ? Et, au fait, depuis quand ? » pourrait-on riposter... Ce qui se pose au Québec ou ailleurs comme un problème pédagogique, un problème de grammaire mal apprise, est en réalité un problème politique. Qu'est-ce que la littérature ? Qu'est-ce que savoir lire ? Peut-être trouverons-nous des éléments de réponse à la deuxième question en réfléchissant sur le cas très particulier dont j'ai parlé au début.



Comme l'avers et l'envers d'une même médaille, l'art du comédien ou du lecteur professionnel repose traditionnellement sur ce qu'il est convenu d'appeler le répertoire. Que l'on entende ce mot au sens restrictif pour désigner un certain corpus d'oeuvres spécifiquement dramatiques ou qu'on l'étende à la littérature tout entière en tant que réservoir de personnages, d'émotions, de situations susceptibles d'être représentées sur scène, il reste que, depuis les temps antiques, l'art de l'écrivain et celui de l'acteur ont eu partie liée et se sont périodiquement donné rendez-vous, comme au coeur même de l'expérience langagière, dans les dramaturgies classiques. Or, considérée dans son rapport spécifique à la littérature, l'activité créatrice du comédien s'inscrit ni plus ni moins au verso de celle de l'auteur ; elle est la contrepartie directe de l'écriture ; le processus est littéralement inversé, le texte, brisé, défait en ses divers éléments du discours et puis ramené au non-verbal, au geste, au battement de coeur, à la respiration, au corps. Tout cela (mots, idées, émotions, états physiques) doit être littéralement re-composé sur scène en un vécu communicable. L'acteur ou le *masque* est le haut-parleur de ce que le texte *veut dire*. L'expression « le Verbe se fait chair » pourrait être évoquée ici pour expliquer l'espèce de mystérieuse transmutation du texte en réalité *physique*,

et les lointaines origines liturgiques du théâtre lui-même : on dit couramment de l'acteur qu'il *incarne* ; en fait, il *ré-incarne* la phrase, elle-même surgie à l'origine du vécu de l'écrivain.

De façon plus prosaïque, dans le contexte scolaire dont je parle, le verbe, au sens grammatical du terme, constitue l'élément moteur de l'interprétation ; il commande un tonus musculaire. (On devine aisément, pour amener un exemple simpliste, que *défaillir* n'a pas la même valeur énergétique que *redresser* et que la voix ou l'attitude pourront s'altérer sur scène selon que l'un ou l'autre régit la proposition principale.) Si donc on ne sait plus, à vue, distinguer un mot quelconque d'un verbe ou un verbe d'un autre verbe de seconde importance, le propos élémentaire de la phrase est insaisissable et le processus d'incarnation dont nous parlions tantôt ne peut même pas être amorcé. Il y a, faut-il insister, d'autres étapes dans l'appropriation d'un texte. Déchiffrer, dégager l'intention, saisir la nuance engageant des mécanismes complexes impliquant l'analyse, la prise en considération du contexte, etc., et on imagine bien qu'il ne suffira pas à nos jeunes recrues d'apprendre à distinguer hors de tout doute un substantif en « er » d'un infinitif pour progresser dans le métier. Mais leur cas d'exception vient précisément ici illustrer la nature du problème. Fondamentalement (c'est sur quoi je voudrais attirer l'attention), c'est ce rapport physique, premier, élémentaire entre l'écrivain et son ou ses lecteurs qui se trouve compromis par le nouvel analphabétisme. Tout lecteur, en effet, même silencieux et assis immobile sous une lampe à abat-jour, est en quelque sorte un acteur. Il sent, il vibre, il est mis en mouvement, é-mu par le texte ; le ou les personnages l'habitent, il est possédé par le *daïmon* de l'écrivain lui-même, revit son expérience. Sa lecture est, en fait, un théâtre intime, tout intérieur. A la différence du comédien, il n'extériorise rien de tout ça ; tout se passe sans agitation très remarquable dans ce fauteuil, sous cette lampe à abat-jour, mais tout se joue là intensément par la médiation des mots. Le pouvoir de l'écrivain et de la littérature est donc celui-là, qui commande ce théâtre silencieux, cette représentation profonde et cette identification, et nul autre. Or, la lecture, une lecture de ce type, n'est guère plus possible :

des milliers d'enfants sont tout bonnement privés aujourd'hui des moyens techniques les plus élémentaires pour y parvenir.

*

Ce n'est pas uniquement hélas une question de grammaire mal enseignée ou mal apprise : c'est la lecture au sens large, la lecture de la réalité qui est compromise. Le petit Robert, qui répond à ma première interrogation de tout à l'heure (*qu'est-ce donc que la littérature ?*), donne, au premier sens du mot, la définition suivante : « Ensemble des connaissances ; culture générale. » Il cite en exemple La Bruyère : « gens d'un bel esprit et d'une agréable littérature ». C'est dire à quel point le savoir humain fut longtemps tout entier contenu dans des livres. Ce n'est plus le cas. La télévision dont on dit si grand mal est en soi un moyen fabuleux de diffusion des connaissances, et même dans les circonstances actuelles, entre deux rengaines commerciales, elle en dispense énormément. Mes propres enfants sont infiniment plus — sinon mieux — informés que La Bruyère ne le fut jamais. Cette génération a vu construire les pyramides d'Égypte, se dérouler la bataille d'Azincourt et visité les régions les plus reculées d'Australie. Elle a suivi la carrière de Léonard de Vinci ou celle de Molière, observé de près les bancs de poissons de quelque fond marin et les moeurs des abeilles. Mais voilà : Hitler, les abeilles, Jeanne d'Arc, Thierry-la-Fronde, les requins, Eloïse et Abélard, l'histoire du cuirassé Potemkine et de Banche-neige et les sept nains, tout cela est stocké quelque part dans le subconscient de cette génération : information en grande partie inutilisable, ininterprétable, en attente d'une grille de lecture. Savoir gigantesque qu'aucun schéma même élémentaire ne permet d'ordonner. Jacques Godbout a bien fait voir dans un court essai paru dans LIBERTÉ, que le seul principe d'organisation de ces dix millions d'éléments du discours audio-visuel était le profit...

On a donc, à vingt ans, tout vu ou presque de la réalité, mais c'est à peine si on peut se situer dans l'espace et le temps historique. Sous ce rapport, le plus commun point de repère, au fait, c'est *Astérix* parce que les auteurs de cette

joyeuse bande dessinée ont tout bonnement pris la peine d'expliquer, en guise d'introduction à l'épopée de leurs petits bonshommes, qu'on était en l'an cinquante avant Jésus-Christ, date à laquelle Jules César venait d'envahir la Gaule...

*

Il y a vingt ou trente ans, la doctrine, en l'occurrence chez nous catholique, nous tenait lieu de principe organisateur du savoir ; elle découpait la réalité en un puzzle philosophique facile à assembler : péché d'un côté, vertu de l'autre. Enfants, nous nous expliquions le monde en ces termes dialectiques simplistes. Mais cette grille idéologique en recoupaît une autre, neutre celle-là, chronologique. Nous étions conditionnés bien sûr à reconnaître l'aurore sur la tête de Claudel et à voir Gide d'un mauvais oeil ; ou à penser que l'angélique Thomas d'Aquin éclairait mieux la conjoncture mondiale que tel satané Karl Marx... Mais au moins, ceux qui nous lessivaient le cerveau de la sorte se donnaient-ils quelque mal pour nous faire savoir en même temps que le Moyen Age de Thomas d'Aquin précédait la révolution industrielle et la critique du Capital et que, bons ou méchants, Gide et Claudel arrivaient après Lamartine. Cela venait tout de même au secours de l'intelligence critique pour une lecture autre, plus dynamique et personnelle de la réalité.

Il n'y a plus aujourd'hui, à la disposition des moins de vingt ans, que des grilles d'interprétation du premier type : doctrine marxiste, maoïste ou lénino-quelque chose, à opposer à la logique implacable des I.B.M. capitalistes. Aussi les idéologies menacent-elles assurément de remplacer la pensée.

*

Qu'on ne sache plus lire m'insécurise certainement ; je vois assez grandir les risques de mon métier. Mais je me demande avec autrement plus d'inquiétude si le droit d'accès des masses aux techniques du langage n'est pas fondamentalement ici bien plus en danger que la littérature. Dans les circonstances en tous cas — je dis cela simplement, avec une

certaine conscience pédagogique — je serais plutôt, quant à moi, du côté de ce qu'on a appelé hier le « retour au *basic language* », que du côté des théories ou révolutions langagières compliquées.

PAUL GOMA :

Ma contribution à cette Rencontre sera bien modeste, je ne suis pas un théoricien de la littérature et j'en suis bien aise. Pour respecter en toute fidélité le thème de la Rencontre, « Littérature et réalité », je me contenterai de vous proposer un bref fragment de mon roman *Dans le Cercle*. Un écrivain réaliste socialiste rencontre, après vingt ans, le modèle d'un de ses personnages. Pendant ces vingt ans, il s'est passé beaucoup de choses ; l'écrivain a cessé d'être écrivain officiel, a cessé même d'être écrivain tout court. Son modèle a cessé d'être militant communiste, et très probablement a cessé d'être communiste tout court. L'ancien écrivain, en rencontrant l'ancien activiste, fait quelques réflexions sur son modèle Yossoub, et sur le héros de son roman qui s'appelle Josif (Joseph, dans la traduction française).

Comme je ne suis pas entièrement à l'aise dans votre belle langue, Monsieur Lemoine a eu l'extrême gentillesse d'accepter de vous lire ce texte.

WILFRID LEMOINE :

C'est toute une tâche, Monsieur Goma, parce que ça sera à peu près une lecture à première vue. C'est un texte dans lequel justement le narrateur, qui est le personnage de l'écrivain, se pose un tas de questions sur les rapports qui existent entre son prototype, entre le modèle qui a servi à la création d'un personnage, donc entre Yossoub, n'est-ce pas Monsieur Goma, et Joseph. Yossoub était le modèle, le prototype, et le personnage est Joseph. Alors le narrateur, l'écrivain ici, pose des questions après une confrontation avec son modèle. Alors vous allez m'excuser, Monsieur Goma.

« Il ne pouvait pas non plus copier Joseph puisque celui-ci n'existait pas encore, à moins qu'il n'existât pas déjà pour lui. C'est cela, je pense avoir mis le doigt sur ce qui s'est passé. Il a pressenti que puisque j'étais un écrivain et que j'avais décidé de rester parmi eux, je me documentais en vue d'un livre, un livre sur l'agriculture et que je ne pourrais pas, qu'il me serait impossible de l'éviter, lui, l'activiste, le communiste envoyé à la campagne pour la socialisation. C'est exactement cela, il a su avant moi qu'il allait devenir héros de livre et il a commencé à se prendre au sérieux, c'est-à-dire à ne plus être lui-même, non pas en imitant quelqu'un de précis qui n'existait d'ailleurs pas. Mais on supporte mal de se sentir observé par pudeur, par crainte, allez savoir pourquoi. On déteste cela, même si on est convaincu qu'il ne peut rien nous arriver de mal. Chez le photographe par exemple, impossible de prendre un individu ordinaire tel qu'il est : l'objectif braqué sur lui l'inquiète, parce qu'il pourrait saisir ce qu'il ne faut pas, et notre homme se défend, se masque, il se compose un autre visage convenable. Il ne veut pas être ce qu'il n'est pas, et ce qu'il pense être le mieux, le plus intéressant, bien sûr il n'y réussit pas, d'où le résultat comme chez le photographe. Un oeil attentif trouble, inquiète. Lorsqu'on les surprend, les jeunes filles rougissent, même si elles ne font rien de mal. Les enfants perdent leur naturel et ils ne sont pas les seuls.

« Donc rien que de très normal : Yossoub a réagi comme tout le monde ; il a commencé à poser avant même que l'objectif ne songe à le prendre ; avant que je prenne soin de l'étudier de façon constante, délibérée, il n'imitait personne. Que dis-je ? Si, il imitait quelqu'un même s'il n'avait pas de modèle, il pensait qu'il devait en exister un qu'il ne connaissait pas, et il a commencé à copier une image qu'il soupçonnait ; éventuellement, celle que je devrais me faire de lui.

« Tout cela est bien embrouillé, mais c'est ainsi. Il a donc pris pour modèle celui qu'il croyait, qu'il supposait avoir été vu, imaginé par moi. Je déraile complètement. Pourtant non. J'ai oublié ce que je voulais. Il devait y avoir autre chose.

« En tout cas, en posant, Yossoub imitait quelqu'un qui était le héros supposé du livre, héros qui à son tour avait imité l'homme Yossoub. Il me semble que je me suis déjà dit cela avec d'autres mots, ou bien non... c'est un véritable cercle parti de Yossoub et aboutissant à lui. Conscient de devenir un héros de livre, le héros que d'autres allaient copier, que lui-même, je me répète, donc il ne posait pas purement et simplement, il posait, pénétré de l'importance du fait que l'importance du personnage qu'il composait allait devenir un guide ; par conséquent il ne me reste plus qu'à appuyer sur le déclic. Ça serait une idée : pourquoi ne pas écrire un livre, pas absolument le roman d'un roman, bien que ce soit tentant ? Je pourrais dire des choses formidables sur la façon dont je l'ai écrit et publié, et ainsi de suite.

« Maintenant, il s'agit d'autre chose, d'un amendement au chant, ou plutôt d'une réplique. Je m'exprime mal car je ne pense pas à Yossoub et à son véritable visage. Cela pourrait être intéressant, certes très intéressant et douloureux et ainsi de suite, mais qui le publierait ?

« Pour le moment ce n'est pas cela qui m'intéresse ; ce que je veux faire c'est un livre écrit avec le matériel des chants, ou plus exactement qui s'y superpose ou qu'importe, l'essentiel c'est que l'accent tombe sur le livre en tant que tel, rien que sur le livre, c'est-à-dire que les héros vont être des gens qui sentent qu'ils sont observés, oui c'est cela, observés, mais d'une façon particulière en ayant en même temps un modèle à suivre ou quelque chose comme ça. Quel sujet riche ! Je pourrais me remettre sur pied, je leur montrerais à tous ceux qui sont convaincus que la littérature roumaine commence et finit par eux !

« Disons un roman de trois cents pages, pas plus, qui se déroulerait sur deux plans parallèles, disons la vérité objective (je verrais bien comment la présenter), objective dans la mesure où le lecteur l'acceptera comme telle, où il acceptera l'objectivité du narrateur. Bon. « A » sera la narration dépouillée, le procès-verbal, le fond. En regard, parallèlement, il y aura « B », un plan subjectif, l'opinion des héros sur « A » et sur celle d'autres héros. Puis un autre plan va montrer la modification du comportement de l'opinion de ceux

qui se sentent observés par un autre personnage, l'écrivain ou le reporter. Non, « C » sera le plan de ceux qui remarquent qu'ils sont observés par un oeil étranger, indifférent. Par conséquent je ne veux pas me limiter à « A », « B » et « C », je peux introduire encore « D » : ceux qui, se sachant observés supposent qu'il va sortir de cette observation quelque chose qui sera proposé en exemple aux autres, où à peu près : voir Yossoub. Oui, mais pourquoi n'y aurait-il pas encore un plan, ou plusieurs, par conséquent « E », celui de l'écrivain qui observe, mais dans une première phase qui est quasiment un personnage, c'est-à-dire un héros soumis aux autres ? Non, « E » doit être le plan de l'écrivain qui assiste aux événements, qui observe d'une position sinon objective, du moins neutre, et qui procède à la répartition que je viens d'exposer. Bon, il y aurait encore « F », également ; le plan de l'écrivain conscient qui doit écrire au sujet de, présenter avec des mots les autres plans, y compris le sien. Non, « F » doit rester exclusivement le plan de l'écrivain qui doit écrire au sujet de « G », étant le plan contenant le fait qu'il est écrivain et procède à la répartition, ainsi que son attitude devant « A », « B », « C » et « D ». Il pourrait y avoir encore « H », qui serait l'écrivain conscient du fait que c'est lui qui a décidé de la répartition et ainsi de suite, « I », l'écrivain conscient du fait d'être conscient de . . . »

Je crois que Monsieur Goma dans ce passage se livre à un exercice extrêmement intéressant. Il y a des gens hier qui ont dit déplorer qu'il soit beaucoup question de politique ici et d'autres sujets connexes, et qu'on ne parle pas tellement de littérature en tant que telle. Je crois que dans son livre, où il est d'ailleurs beaucoup question de politique, (évidemment c'est un livre sur l'enfermement), Goma s'est posé des questions drôlement intéressantes sur la créativité chez le romancier — qui s'appelle Goma, je crois !

Alors c'est terminé, les communications sont terminées ; si quelqu'un a des questions à poser, et des remarques à faire ?

débats**LOUIS CARON :**

C'est à la suite de l'insistance vigoureuse de Jacques Folch-Ribas hier soir que j'interviens. Par ailleurs ce matin au petit déjeuner, Wilfrid m'a bien fait comprendre que mon attitude d'hier correspondait à la phase normale de crise de virginité qui doit se faire sentir ici chaque fois qu'un nouvel écrivain se présente à cette table, et c'est peut-être vrai parce qu'effectivement tout à l'heure, au cours de la communication de Michèle Lalonde, j'ai senti passer quelque chose.

A cause du thème, « Littérature et réalité », j'attendais depuis le début quelqu'un qui dirait franchement que la littérature écrite est une denrée périssable, hautement périssable, et puis est aussi un mode de communication en voie de disparition. Il m'apparaissait qu'il fallait que quelqu'un ait le courage de le dire : la littérature, ça n'est vraiment plus un véhicule de communication. On a tellement parlé de politique depuis le début qu'il me semblait aussi que si on voulait utiliser cet outil pour faire de la politique, en tout cas ici en Amérique du Nord, ça me paraissait aussi farfelu que de prendre une hallebarde pour aller affronter quelqu'un qui serait muni d'armes modernes.

Ceci dit, je suis profondément attaché à la littérature, c'est pourquoi je suis avec vous aujourd'hui, mais je vous livre la réflexion suivante : j'ai de plus en plus le sentiment que la littérature écrite correspond au chauffage au bois, c'est-à-dire que, reprenant l'exemple de la maison que j'habite, j'ai un merveilleux chauffage au bois que j'utilise quand j'en ai envie et quand le coeur m'en dit, et j'ai un chauffage électrique d'appoint. Je me demande si on s'en va pas vers une sorte de société où tout le monde, sur le plan de la communication, de l'émotion et des idées, utilisera le chauffage électrique, alors que quelques individus plus poétiques ou plus intenses que d'autres se permettraient le plaisir à l'occasion d'allumer le poêle à bois pour écrire quelques lignes. C'était le sens de mon intervention.

WILFRID LEMOINE :

Merci bien. Un homme intelligent peut changer d'opinion et même de décision.

JACQUES GODBOUT :

Ou perdre sa virginité.

WILFRID LEMOINE :

Oui, il l'a fait d'ailleurs assez rapidement, je crois, si on se souvient qu'habituellement au creux de la deuxième journée, à

la fin de la dernière séance de la deuxième journée, les écrivains commencent à remettre en question leur existence même. Alors ça vient, ça vient ! Est-ce que quelqu'un d'autre a demandé la parole ?

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Ce que Madame Lalonde a dit me paraît extraordinaire, ça me fait frissonner, et je vais vous raconter une histoire personnelle : l'écrivain grec n'a pas de lecteur, il en a très peu et c'était plus catastrophique il y a une vingtaine d'années. Maintenant un écrivain grec connu peut vendre 1,000 exemplaires, mais il y a vingt ans il en vendait 200 et il était content.

Or, mentionnons un livre que j'ai publié en 1963, et vendu à 32 exemplaires ! Le reste, on ne savait pas quoi en faire ! Alors j'ai pris la décision d'écrire dans une revue littéraire et d'offrir les exemplaires qui me restaient à toute personne qui m'enverrait son adresse. J'ai reçu 300 lettres, et j'ai donc distribué les livres comme ça, par la poste, en payant moi-même les timbres. Le plus grand critique de Grèce a consacré un article à cette histoire dans le plus grand journal, en première page, où il disait : mais ce pauvre type, qu'est-ce qu'il veut puisque le règne du livre est maintenant fini, que c'est les cassettes, le magnétophone, l'audio, la télé, etc., qui seront à la mode, qui seront la nouvelle civilisation... Moi à l'époque, j'ai répondu à cette lettre en engueulant le type, en lui disant qu'il ne savait pas de quoi il parlait parce que l'écriture n'allait jamais mourir. Cette année j'ai lu la thèse d'un sociologue grec qui travaille à Paris. Peut-être que vous le connaissez ? Il s'appelle Poulentzas, il est très connu parmi les nouveaux sociologues qui tâchent d'expliquer la relation entre pays, métropoles et pays de la périphérie comme la Grèce. Je ne sais pas si vous êtes au courant de ces termes-là, mais la métropole c'est celle qui prend les matières premières de la périphérie, qui les travaille et qui vend ses produits à la périphérie ; donc vous avez là un lieu colonial. J'explique très grossièrement cette théorie. Or, Poulentzas a écrit sa thèse dans un livre de huit cents pages, à peu près, pour expliquer, dans cette optique de la colonisation, comment se développe le mécanisme de la scolarité. Et il arrive à la conclusion que dans les périphéries (parce que dans les métropoles aussi c'est la même chose), la classe dirigeante n'a pas besoin de l'écriture, n'a pas besoin des écrivains ; elle est en mesure de mettre quelque chose d'autre à leur place. Ça, c'est un danger extraordinaire parce qu'en fait la scolarité, c'est quoi ? De plus en plus, en Grèce, nous avons des gens qui sortent des universités et qui sont des illettrés, des analphabètes exactement et qui ne savent pas lire. Et ils sortent des universités ! Ça, c'est un problème extraordinaire, et c'est un danger auquel il faut faire face ; je ne sais pas comment, parce que c'est tout nouveau ; je n'ai pas de réponse à vous soumettre, mais

je trouve que là il y a un problème vraiment extraordinaire.

D'autant plus que la Grèce a un pourcentage de scolarité supérieur à celui des Etats-Unis ou du Canada ; en pourcentage, il y a plus de Grecs qui vont à l'université que d'Américains ou de Canadiens ou de Français ou d'Anglais ; les différences sont extraordinaires. Il y a trois cent mille étudiants pour une population active de six millions, si je ne me trompe pas. C'est extraordinaire, c'est un pourcentage qui ne se remarque dans aucun autre pays et Poulentzas arrive à la conclusion que la scolarité, la sur-culture à travers les universités n'est pas obligatoirement un signe de civilisation, n'est pas un signe de liberté et n'est pas un signe de progrès. Donc à l'intérieur de ce système qui existe déjà, on se demande si vraiment l'écrivain a une place et, si lui il considère qu'il l'a, comment il doit la défendre.

Je pense que la littérature est une expression bourgeoise, bourgeoise dans le sens du Moyen Age, et jusqu'au dix-neuvième siècle (je parle des bourgeois, des marchands du Moyen Age qui avaient de l'argent, qui habitaient dans les bourgs, bourgeois qui sont arrivés jusqu'au dix-neuvième siècle, les bourgeois lettrés). La littérature pour eux c'était l'issue, comme pour nous c'est la télévision. Je pense qu'il y a quelque chose là qui est assez bizarre. J'ai l'impression que nous entrons dans une nouvelle barbarie, dans un nouveau Moyen Age et ça m'a fait dresser les cheveux sur la tête lorsque j'ai entendu la communication de Madame Lalonde.

MICHÈLE LALONDE :

En fait, c'est mon impression qu'à toutes les périodes de transformation, on a hésité, on a tantôt parlé à ce sujet de décadence, tantôt de progrès. Notre perception du phénomène est tellement subjective de toute façon que c'est très difficile de voir clair, mais on pourrait se faire à l'idée que ce n'est pas nécessairement catastrophique d'avoir tout à coup un autre type de langage. Mais le problème n'est pas tout à fait là ; j'ai l'impression qu'on confond fondamentalement la parole avec la littérature. Il y a un certain nombre d'expériences, je veux dire selon qu'on a perçu avec angoisse cette situation-là plus ou moins tôt, il y a un certain nombre d'écrivains qui sont engagés dans des démarches afin de tenir compte de ça. L'un d'eux, qui s'appelle Michel Garneau, et qui maintenant publie et qui est un auteur reconnu par les institutions littéraires et tout, a pendant des années circulé comme un commis-voyageur de la parole. Il établissait cette distinction-là et dans des ateliers d'animation, de création collective avec des étudiants, a eu une oeuvre à la fois littéraire et pédagogique, parce qu'il en sortait des textes mais aussi une prise de conscience au moins élémentaire de ce qu'était la parole : l'expression pouvait avoir lieu. Inutile de dire que la plupart de ces jeunes (je me souviens d'avoir participé à un atelier comme celui-

là, il y aurait une anecdote assez drôle d'ailleurs à raconter là-dessus), la plupart de ces jeunes-là sont très, très, très loin du concept d'une littérature qu'on brasse, avec laquelle on joue, qu'on étudie dans une assemblée comme celle-ci, mais ils sont moins loin de saisir ce que c'est que la parole, l'expression et la force du mot. Mais ce qui est perdu dans la civilisation actuelle, c'est le rapport du mot à leur vécu.

PHILIPPE DRACODĀĪDIS :

Oui, je voudrais dire que je ne serais pas contre l'idée de changer de langage, c'est-à-dire de passer du langage écrit à une autre forme de langage, mais à condition qu'il y ait dialogue, dialogue même indirect. Dans le livre, il y a un dialogue indirect, tu comprends, et dans la littérature. Je commence à haïr la télévision et le cinéma parce que là, vous êtes pathétiques, vous sabbisez ça, il n'y a pas de dialogue, vous pouvez rien faire, c'est ça qui m'inquiète, que je dis catastrophique. J'exagère peut-être, mais c'est ça que je trouve dangereux.

GILLES ARCHAMBAULT :

Si j'ai demandé la parole, c'est que Louis Caron l'a demandée et je voudrais faire comme lui, je voudrais faire un commentaire sur le chauffage au bois. Je pense que la part véritable de la littérature a toujours été petite. Lorsqu'elle a été plus grande, ça a toujours été à la suite d'un malentendu. La littérature n'est pas plus grande parce qu'un écrivain est lu par un million de personnes ; l'exemple qu'apportait Godbout hier, *Le Parrain*, cet exemple-là, d'après moi, n'a rien à voir avec la littérature et ce n'est pas parce qu'un écrivain est récupéré par un bon ou un mauvais régime que ça sert la littérature, la véritable littérature. La littérature, d'après moi, sa place est tout à fait petite, et l'une des grandeurs de notre époque c'est que justement cette place qui est petite, elle est de plus en plus profonde, qu'on fait maintenant la lecture des oeuvres en partant vraiment du texte, et si la nouvelle critique que je ne prise pas plus qu'il ne faut, a joué un rôle, ce rôle-là est important, c'est qu'elle nous a appris à lire pour la valeur des mots. C'est tout.

PETER BROOKS :

Moi aussi j'ai été très touché par la communication de Michèle Lalonde parce que je crois qu'elle a bien posé la question. L'écriture continue à exister, et une certaine écriture utilitaire a à sa façon continué d'exister, que ce soit dans les messages télévisés, dans la publicité, dans la propagande. Il y aura toujours quelqu'un qui sera intéressé à se servir de la parole et de l'écriture, n'est-ce pas ? Aussi, je crois qu'il y aura toujours des écrivains, c'est-à-dire des gens qui s'intéressent au langage, qui aiment le langage et qui aiment manier les langages.

Le problème, c'est l'autre côté, c'est le côté des lecteurs : est-ce qu'il y a des gens qui savent déchiffrer le langage ou qui savent déchiffrer les messages qu'ils reçoivent tous les jours à la télé, ou dans les forums politiques, etc. ? C'est cette capacité de lire de façon critique le langage, de déchiffrer, de décoder les messages qui est en train de se perdre. Et s'il n'y a pas cette capacité de lire de façon critique le langage, l'écriture, on ne peut plus lire la réalité de façon critique, et voilà où s'en va la réalité du langage. Je crois que la question était bien posée ce matin.

ANDRÉ BELLEAU :

Je voudrais, si vous le permettez, ajouter quelques remarques. Ce qui est très éclairant c'est qu'au fond, quoi qu'ait dit Michèle, il ne s'agit pas d'une opposition, factice en apparence, entre l'écriture, la littérature, et ce qu'on appelle les media, la télévision, le cinéma, mais plutôt probablement d'une mutation, d'une évolution profonde dans l'institution littéraire elle-même. La littérature, elle n'est jamais réductible à l'institution littéraire. J'entends par l'institution littéraire l'ensemble d'appareils (comme l'école par exemple, la critique, les éditeurs et aussi un certain type de langage comme le langage de la critique journalistique), cet ensemble de faits, d'appareils et de langages qui est le support de la littérature. Ce n'est pas réduire la littérature que de dire qu'elle n'existe pas sans l'institution qui la supporte, pas plus que... Claude Bernard disait, je crois : le cerveau biologique est la condition d'exercice de la liberté, mais il ne voulait pas dire par là que la liberté était organique. Il n'y a pas de littérature sans un support institutionnel.

Or on n'a pas assez insisté sur le fait qu'un des principaux agents de la définition de la littérature, c'est l'école. Dans des pays comme la France où le système scolaire est très cohésif et marque profondément les citoyens, la littérature s'intériorise chez le jeune Français, à travers même les exemples de grammaire. La littérature s'apprend dans la langue même : Balibar l'a montré pour le français national, et Mashré écrivait autrefois : maintenant il semble que le bel art du zèle exerce une censure qui empêche d'écrire aussi librement qu'autrefois. Mais il avait beaucoup insisté sur l'importance de l'école comme transmission des produits de fiction. Tous ces manuels qu'on critique tant, tout ça, c'est là que la littérature s'instaure, dans les sujets lecteurs.

Si l'école cesse de jouer ce rôle, de transmettre cette vision mythique du monde, cette fonction symbolique que la littérature est censée assumer, si elle se dérobe, c'est comme si on enlevait le tapis sous l'existence même de la littérature, c'est comme si on lui dérobaient ses assises matérielles profondes. La solution ? On ne sait pas quelle autre institution va accepter de jouer un rôle de suppléance, mais qu'arrivera-t-il si l'école cesse cette fonction

qu'elle exerce depuis des centaines d'années, de transmettre non seulement des modes de lire, mais des modes de concevoir la littérature, mêlés à l'apprentissage même de la langue nationale (moi j'ai appris la littérature dans les exemples de grammaire avec *La Fontaine*, c'est très important), qu'arrivera-t-il si l'école cesse de faire ça ? C'est pas uniquement les élèves qui sont en cause, ce sont les maîtres qui ne le font plus, non plus. La grammaire générative transformationnelle enseignée dans les écoles du Québec ne contient aucun exemple emprunté aux écrivains. Bon. C'est peut-être un bien ou un mal, je ne sais pas ; mais je dis que ceci a un impact très certain sur à la fois des écrivains et des lecteurs futurs.

WILFRID LEMOINE :

Assez curieusement, c'est Jacques Godbout qui avait demandé la parole après André Belleau. Je ne sais pas s'il veut compléter la pensée de Belleau...

JACQUES GODBOUT :

Ça me serait, vous savez bien, impossible parce que sa pensée est beaucoup trop profonde pour la nôtre... Je suis d'accord avec André, j'ai l'impression que c'est un sujet qu'on devrait effectivement fouiller. Je veux simplement apporter quelques éléments qui me passaient par le crâne : un enfant aujourd'hui passe vingt heures à l'école primaire, à peu près, à suivre des cours. Il en passe dans la même semaine trente devant l'écran de télévision. Or il y a forcément déjà un décalage. Il y a une chose aussi qui est visible, c'est qu'à partir du moment où il se créera une rareté de l'écriture ou de la lecture, peu importe comment ça se passera dans l'école, je suis bien sûr qu'il y a des gens qui vont s'en emparer puisque tout ce qui est rare est cher.

Je ne suis pas sûr aussi qu'une partie du travail que faisaient les écrivains, qui était un travail de codification, n'est pas passée du côté des programmeurs, des ordinateurs. J'ai trouvé étonnant en un sens l'intervention de Michèle, étonnante et inattendue, parce que bon, jusqu'à cette intervention-là, on restait et on discutait de littérature, comme si on avait été en 1878 en un sens. Moi je sais, parce que je pratique aussi bien la télévision que le cinéma, qu'il s'agit de langages différents, qu'il faut apprendre, et que c'est intéressant d'y travailler à tous les niveaux, et que parfois l'un sert l'autre ; on a vu des romans fort intéressants, américains en particulier, devenir des scénarios et des films, et ces films devenant populaires, devenir des séries de télévision et ces séries de télévision devenant populaires, être copiées, surcopiées.

C'est probablement ce qui arrivait à l'époque de la littérature orale : les histoires se transformaient et évoluaient. Je pense qu'il faudrait réussir à aborder ce sujet-là non pas comme des évêques qui se réunissent et qui dénoncent l'immoralité ambiante, mais

regarder ça vraiment avec tout ce que ça annonce et tout ce que ça comporte de nouveauté et de remise en question de gens qui probablement parfois se conduisent comme des moines dans leurs cellules et refusent ce qui se passe.

L'école est le lieu où moi aussi j'ai appris à lire, et je sais que ce n'est pas le lieu où mes enfants ont appris à lire : ils ont appris à lire dans ma cave, dans ma bibliothèque, le premier par lui-même, la fille ensuite parce que j'ai menacé de la fichier à la porte de la maison si elle n'apprenait pas à lire. Finalement ils ont appris, mais ça a été coercitif, j'ai été obligé d'exercer une autorité, sans quoi qu'est-ce que vous voulez, quel besoin avaients-ils, avec les cartes de plastique et tout ça, d'apprendre à lire ? Aucune.

NAÏM KATTAN :

Je voudrais revenir au beau texte de Jacques Sojcher qui a parlé de mémoire et d'oubli, et je pense que ça replacera notre discussion dans une perspective élargie ; enfin, on déplore chaque fois qu'une nouvelle technique apparaît, on déplore son apparition, craignant la disparition d'une autre.

Je me souviens quand j'étais beaucoup plus jeune, j'avais lu un livre de Georges Duhamel qui criait sa désolation devant l'apparition du cinéma : la culture allait mourir parce que personne n'allait plus lire de livres, personne n'allait plus aller au théâtre. Ça fait peut-être quarante ans ou cinquante ans qu'il a écrit ça. Quand Gutenberg est arrivé les copistes qui faisaient ce métier de copier les manuscrits, pensaient qu'ils allaient être mis en faillite, et on déplorait cette massification de la culture par l'imprimerie.

Alors à chaque époque, cette question revient et j'étais étonné de voir qu'on disait de la télévision qu'elle avait vidé les cinémas. Mais récemment on a dit, c'est un cinéaste qui a déclaré ça au festival du film qui a eu lieu à Montréal, que la télévision redonne le goût du cinéma à des spectateurs qui ont commencé à aller au cinéma par la télévision, qui a créé un nouveau public pour le cinéma, et peut-être même, a renouvelé le cinéma.

Chaque technique, chaque technologie nouvelle renvoie à une autre. Je ne pense pas qu'on puisse dire qu'une technologie efface l'autre ; mais elle la métamorphose, elle y renvoie. Le théâtre n'a pas disparu à cause du cinéma : tout ça ce sont des banalités répétées.

Ça nous remet dans une perspective où la mémoire devient une mémoire de chacun de nous, et ce qu'on oublie, c'est que la littérature dans toutes ses formes orales, même si ça prend la forme de la télévision ou de la radio, la littérature conserve cette mémoire et ce qui est aussi important peut-être, elle permet l'oubli, ce qu'on veut oblitérer, ce qu'on veut effacer ou refaire, et métamorphoser, ce qui est insupportable à vivre, et que l'oubli essaie de transmettre par la mémoire. Je pense que la culture (et

la littérature n'en est qu'une dimension) ne disparaît pas ou ne renaît pas avec les technologies : il y aura toujours des hommes qui veulent conserver la mémoire de l'humanité et qui vont le faire.

Il arrive que parmi eux il y ait des écrivains : nous en sommes, mais je ne pense pas que les technologies nouvelles menacent notre existence ou menacent notre tentative d'oublier et d'avoir la mémoire.

GEORGES LISOWSKI :

J'ai été tour à tour intéressé, fasciné, épouvanté par les rapports de ce matin et je suis incapable maintenant d'en parler, j'attends qu'ils se déposent en moi, mais je voudrais revenir et faire quelques petites observations simplistes sur ce qui s'est dit hier et avant-hier.

Une première sur Lin Piao : Manuel Scorza disait qu'on avait réussi pendant des mois à cacher aux Chinois la mort de Lin Piao. C'est depuis bien plus longtemps que la famille, atterrée, cache au monde la mort d'un personnage bien plus important, cependant un peu mythique, à savoir la littérature française !

Je prétends en effet qu'elle est morte, et je vous en donnerai la preuve suivante : tout au cours du dix-neuvième siècle, et jusqu'à la moitié du vingtième, sans aucune interruption, sans période creuse, il y avait à chaque moment en France, dix écrivains de moins de cinquante ans, de notoriété mondiale, tels que chacun de nous, dans une assemblée comme la nôtre, devrait les avoir lus. Je vous mets au défi de m'en citer un aujourd'hui !

J'en vois la raison, la triste cause dans cette espèce de vulgarisation de la culture française dont notre charmant ami Peter Brooks déplorait hier qu'elle n'ait pas eu prise sur les écrivains américains. Je l'en félicite au contraire, comme de voir qu'elle n'a pas fait tarir les sources d'invention de la vieille Angleterre, de l'Amérique latine, des écrivains scandinaves, autrichiens, et j'espère aussi québécois.

Que pourrait-on dire en effet si on ne se fournissait plus qu'en France ?

Une autre observation qui en découle et qui s'est faite jour aussi dans quelques interventions, c'est que l'écrivain n'a plus d'interlocuteur, le dialogue est rompu non seulement avec le roi mais avec le lecteur ; il faut se ré-appropriier le langage et employer les mots de la tribu pour s'en faire comprendre, pour ne pas la laisser en proie à la télévision, leur donner un sens nouveau certes, mais amener la tribu à les entendre, à les faire siens, à les vivre et à revivre en eux, autrement on en arrive vraiment à produire dans le meilleur des cas des abolis bibelots d'inanité sonore.

Je crois qu'une critique qui n'aide pas les écrivains à progresser ni le public à s'en rapprocher trahit son être. Je pense

aux critiques qui ont inventé ce nouveau genre littéraire du poème objet-critique, mais qui tient davantage de l'objet pour moi que du poème, et que j'aurais assez bien suspendu dans une salle de bains, joliment calligraphié sur papier de Chine entre la brosse à dents, le désodorisant, la savonnette ou le flacon d'eau de Cologne.

Une des grandes chances du roman pour moi, je la vois dans les bonnes vieilles ressources du régionalisme, un régionalisme agrandi aux dimensions du monde et aux horizons intellectuels du monde, un régionalisme à la mesure des continents et à l'heure des grandes préoccupations intellectuelles universelles de l'humanité, à l'orée du vingt et unième siècle qui peut sonner le glas de la culture telle que nous l'avons toujours conçue et vécue, comme il peut aussi (ça dépend peut-être un peu de nous tous tant que nous sommes dans le monde, nous qui servons la littérature), il peut aussi faire surgir un nouvel humanisme.

YVON RIVARD :

Je ne crois pas que le problème soit celui de la réception de la parole, comme on l'a dit depuis quelques instants, mais bien celui de l'invention de la parole. Je ne dis pas que celui de la réception soit un faux problème ; en tout cas je ne crois pas que ce soit un problème essentiel à l'écrivain. C'est ce qui m'amène à revenir à la communication de Sojcher qui nous a présenté le réel un peu comme cette image qui se déroulerait dans les regards d'un somnambule. Ce que je voudrais lui demander est ceci : est-ce qu'il croit qu'il est possible de s'éveiller de cette expérience somnambulique et de continuer d'écrire, de briser ce cercle dont il a parlé ?

JACQUES SOJCHER :

J'ai l'impression que c'est difficile à expliquer, qu'une impression c'est pas une pensée, qu'il y a un tas de choses qui se font dans le domaine de l'écriture et de la pensée et qui sont proches du sommeil. C'est-à-dire que je crois qu'on a une image volontariste de l'écrivain ou du créateur en général, qui se met devant sa table de travail, qui a un plan préparé, qui suit le plan, il n'y a pas de surprise : la volonté, l'intelligence de la création vont de pair et on aboutit finalement à un progrès, à une oeuvre faite.

Il me semble que c'est près du sommeil que les choses peuvent parfois (je ne veux pas généraliser) se passer : dans un état qui est entre le rêve et le réel, entre l'inconscient et le conscient, entre la pensée et la création, et c'est cet état-là qui à moi me semble le plus intéressant. Un tas de choses arrivent comme si des défenses étaient à moitié levées, abaissées et des choses surgissent. Donc le monde somnambule, j'aimerais bien le retrouver, et je crois qu'on n'en ressort pas parce que quand on a pris le

goût du réveil, c'est comme une drogue et cette drogue fait qu'on regarde tout autrement, qu'on écrive ou qu'on n'écrive pas.

Je voudrais en profiter pour dire, puisque j'ai la parole, je ne la demanderai plus après, je voudrais enchaîner ici que le débat qui s'est instauré entre les genres écrits et non écrits, littérature, T.V., cinéma, que sais-je encore, me semble en partie un faux débat parce que, au fond, c'est comme s'il y avait deux cas : des réactionnaires et des progressistes, des gens nostalgiques à tout prix qui tiennent à tout prix à leurs petits privilèges d'écrivain, et d'autres qui disent : le progrès est là, laissez tomber et soyez des hommes de l'avenir.

A mon avis, c'est pas comme ça que le problème se pose. Il faut le situer au niveau de l'imaginaire qui peut prendre des formes bien différentes : l'une c'est le texte écrit, l'autre c'est la télévision qui a de très bons côtés ; l'autre le cinéma, l'autre la peinture, que sais-je encore ? Et je voudrais risquer un mot très décrié, et pourtant j'aime, je voudrais le défendre, non pas récupérer, remettre tout ça dans une même étiquette, ça serait le mot (au sens le plus large) de *poésie*. On peut parfaitement concevoir la poésie comme l'intrusion dans le réel de quelque chose qui le dérange, qui le bouscule, qui le fait un peu tomber en syncope, enfin en même temps pour reprendre l'image de Michèle Lalonde : énergétique, perte d'énergie, gain d'énergie et que sais-je encore, près du sommeil aussi, et ça peut se produire aussi bien quand on lit un bouquin que quand on voit un film, je pense à Ludwig II, roi de Bavière, un film qui doit tellement à la littérature, d'ailleurs qui imprègne le littéraire qui en refait du cinéma : bref, ça circule.

Aussi bien l'homme d'aujourd'hui je crois, peut, et c'est pas du tout contradictoire, être aussi bien attaché à une image qu'à une peinture, qu'à une musique, qu'à l'écriture, et finalement qu'à un paysage : tout fait signe. Je crois que pour le créateur, tout fait signe et qu'il n'y a pas de sacré et de profane ; ça peut être une chose de cuisine, une automobile, quelque chose d'atroce, un bidonville, un amas de déchets, tout peut faire signe ; ça dépend comment on regarde, et comment on regarde, ça dépend également de tout ce qu'on accumule comme regard. Je pense à une prophétie de Nietzsche qui annonçait contre l'idéalisme, qui séparerait le bien et le mal, la littérature et la non-littérature, que sais-je encore, à l'idée qu'il proposait, le perspectivisme, à savoir que le réel est inépuisable, et que tout ce que nous pouvons faire devant lui, c'est le bombarder de perspectives : perspectives affectives, perspectives sexuelles, perspectives intellectuelles, et il me semble qu'au lieu de séparer, de diviser, de faire un divorce et de déplorer que le livre est en retrait, que la T.V. est en avance, que sais-je encore, il faudrait dans chaque genre littéraire corrompu par la normalité, proposer le perspectivisme, et à ce moment-là une partie du divorce cesse. C'est encore une oeuvre mi-

noritaire sans doute, mais qui brusquement requiert un plus grand public, et ça ne me dérange pas qu'on préfère un genre plutôt qu'un autre.

Je termine par un exemple biographique : j'ai un fils qui a onze ans, et qui, il y a peu de temps, commençait à lire ; il ne lisait que de la bande dessinée. Il y a un imaginaire qui s'est constitué à travers la bande dessinée et je lui demandais pourquoi il ne lisait pas. Il m'expliquait que les livres de la bibliothèque rose et verte sont des bibles, que ça l'ennuyait. Un jour il fit une rédaction inspirée des bandes dessinées et le professeur lui-même lui dit : c'est du Kafka. Il me dit : c'est qui, Kafka ? Je lui explique. Je dis : effectivement, c'est de *la Métamorphose*. Il dit : *la Métamorphose*, c'est quoi ? Je lui ai dit *la Métamorphose*, comme un roman policier. Il savait pas qui est Kafka, pas de garde-fou de la culture, Kafka il s'en foutait, aucune idée, il lit ça, il comprend ce qu'il comprend. Eh bien, il a lu *la Colonie pénitentiaire*, il lit ça après la bande dessinée. Alors qu'on vienne pas dire que la bande dessinée empêche de lire !

JACQUES GODBOUT :

Je pense.

WILFRID LEMOINE :

Il y a beaucoup de gens qui ont manifesté le désir de parler : Louis-Philippe Hébert, Peter Schneider, Marcel Bélanger et François Hébert, Dracodaïdis, Ouellette et Kundera.

LOUIS-PHILIPPE HÉBERT :

Avant de parler de la mortalité, de la disparition de la littérature, avant même de l'enterrer vivante, je pense qu'il faudrait peut-être se demander pourquoi on veut l'enterrer vivante comme ça et je pense qu'une des raisons qu'on peut donner qui est peut-être la plus juste, c'est qu'on a trouvé des moyens de représentation infiniment supérieurs, plus immédiats et plus instantanés que la littérature.

Pendant, j'aimerais faire un parallèle avec quelque chose que j'ai cru remarquer, un phénomène assez étonnant : lorsqu'on rêve, c'est-à-dire lorsqu'on est justement dans un endroit idéal de la représentation, puisque en rêve la représentation c'est la réalité, on pourrait dire que c'est l'endroit rêvé de la représentation en faisant un petit jeu de mots : on s'aperçoit d'une chose en fait, c'est que la représentation y est vraiment supérieure. A la télévision et au cinéma, et on s'en aperçoit aussi dans le rêve, très rarement il y a échange de paroles entre les personnages puisque n'importe quel signe, un déplacement, un signe de tête, n'importe quoi, on les lie très rapidement, et les situations, sans qu'il y ait échange de paroles, ni paroles écrites ni paroles orales.

Cependant, les rares fois où il y a échange de paroles, le rêveur devient bouleversé par cet échange de paroles-là. Très souvent il cherche à ne pas oublier les paroles qu'on lui a dites dans son rêve, où le message écrit qu'il n'a pas lu dans son rêve. Et lorsqu'il s'éveille, il cherche justement à s'en souvenir, c'est-à-dire qu'il essaie de faire le pas entre le message parlé ou écrit du rêve, et la réalité.

Ce qui m'amène à dire que lorsque l'on fait affaire avec le langage, on fait affaire avec autre chose finalement que simplement la représentation et quel que soit le degré de représentation qu'on puisse atteindre, que ce soit par les projections tridimensionnelles, au rayon Laser ou autres, on va quand même recourir au langage. Le langage ne disparaîtra pas, la littérature ne disparaîtra pas.

L'autre versant du phénomène, qui est sans doute le versant le plus troublant, c'est que la plupart des gens qui ont réussi à garder ces messages venus du rêve, messages écrits ou messages parlés, s'aperçoivent bizarrement que ces messages ne veulent absolument rien dire.

WILFRID LEMOINE :

C'est une chute assez merveilleuse.

PETER SCHNEIDER :

Je veux revenir à l'art, je me demande s'il y a encore une place pour la littérature dans notre société, s'il y aura une place. Je vais vous dire qu'à mon avis, la littérature, parmi les autres instruments de communication, est le plus en danger maintenant et en même temps le plus stable, et le plus difficile à détruire.

Pour prouver cette dernière hypothèse, imaginons qu'il y ait en Allemagne, au Canada et aux Etats-Unis une dictature : quels sont les instruments de communication les plus faciles à prendre et à manipuler ? Ce sont les grands appareils de communication comme la télévision, comme les instruments de production cinématographique, les stations de radio. Mais c'est plus difficile de contrôler tous les stylos qui sont dans une société, tous les livres qui sont dans une société, dans les chambres, dans les lits. C'est ça qu'il est impossible de détruire, la littérature.

On peut détruire la télévision, les medias qui se basent sur une technique électronique, plus facilement que la littérature, et c'est pas par hasard que Truffaut a fait un film merveilleux, très utile parce qu'il montre une société complètement à l'envers, renversée par la destruction de la littérature : pour lui c'est la destruction la plus fondamentale, c'est celle de la mémoire.

Alors je crois que c'est très, très difficile de détruire la littérature, qui est au fond très stable, mais j'ai dit un peu plus haut, je crois, que l'écrivain est en danger.

J'ai travaillé pendant un certain temps comme professeur d'école en Allemagne, et j'ai eu une expérience étonnante. Mes amis de la gauche tentent de remplacer des textes littéraires par des textes politiques, parce qu'ils disent : c'est plus facile, c'est plus pertinent, commode d'analyser un texte sociologique. On a alors des instruments objectifs quand on fait l'analyse d'un texte ; ce sont des faits communicables ; on peut faire une discussion ensemble, tandis qu'avec un texte littéraire... Il me semble que la gauche a une tendance très dangereuse à s'intégrer dans le procès de ses adversaires et dans la destruction du moment anarchique que représente la littérature prise comme un signe de fantaisie, d'existence.

Et moi je crois que les écrivains eux-mêmes, et spécialement les professeurs d'école, les académiciens qui enseignent la littérature, prennent part à cette opération. Il ne faut pas se plaindre du fait qu'il y a beaucoup de jeunes qui ne s'intéressent pas à faire de la littérature, il faut se demander pourquoi. Pourquoi je me suis intéressé seulement à la littérature ? Parce que pour moi c'était une expérience originale, c'était une expérience qui m'a donné le signe d'une autre existence. Alors pour moi, lire ou écrire doit être un acte existentiel, un acte dangereux pour celui qui lit et pour celui qui écrit, non dans le sens limité d'un danger exclusivement politique. Mais il peut être très dangereux d'écrire le destin d'une passion ou des passions, et je crois que si les écrivains et les enseignants détruisent ce moment anarchique, dangereux, qu'est la littérature, ils sont responsables aussi pour ce remplacement de la littérature par des textes sociologiques et communicables, facilement communicables.

Je pense que la littérature représente le moment anarchique et n'est pas socialisable ; elle ne doit pas être socialisable, et à travers des méthodes d'interprétation pseudo-objectives qui détruisent le poids de l'existence dans la littérature, on aide à détruire la littérature.

WILFRID LEMOINE :

Justement c'est un professeur qui a demandé la parole, c'est le professeur Marcel Bélanger.

MARCEL BÉLANGER :

J'ai un peu l'impression ce matin que la littérature fait face à sa propre réalité et j'ai un certain nombre de remarques, peut-être un petit peu décousues, qui s'inscrivent à la suite de ce qu'a dit Michèle Lalonde, et évidemment Jacques Godbout.

Je voudrais dire d'abord que, concernant la situation décrite par Michèle Lalonde, qu'on peut dire qu'en gros on retrouve cette dévalorisation du langage verbal un peu partout. Je me souviens par exemple de deux articles récemment parus dans *Le Monde* qui décrivent une situation assez semblable. On peut évidemment

être nostalgique ; moi j'ai l'impression qu'on est à un moment de mutation comme beaucoup de gens, c'est une banalité, et je voudrais simplement dire un certain nombre de choses concernant cette mutation.

Je me demande dans quelle mesure la littérature ne connaît pas la situation (enfin ça s'est produit au Québec) de la philosophie en ce qui concerne l'enseignement. Il était, il y a à peine quinze ou vingt ans, impensable de ne pas enseigner la philosophie, et une philosophie manipulée par un certain pouvoir, donc ici c'est essentiellement saint Augustin, et c'était impensable d'extraire la philosophie de cet enseignement tout simplement parce que la philosophie servait à des fins sociales : l'école, je vous le rappelle, était l'image d'une société donnée ; elle prépare de futurs citoyens et non pas des révolutionnaires, l'université aussi, et il y a un petit peu la même ambiguïté, le même statut équivoque en ce qui concerne la littérature.

* Je suis un petit peu étonné qu'on déplore qu'on n'enseigne plus, qu'on enseigne de moins en moins la littérature mais je vous demande de vous rappeler quels sont les auteurs dont on vous parlait, de quelle façon on vous en parlait, quels mécanismes de censure s'exerçaient et autre chose aussi : vous le savez aussi bien que moi, la littérature servait à l'enseignement de la langue. Je ne vois pas comment un écrivain peut se satisfaire de servir d'exemple de grammaire, et c'est essentiellement ce qui s'est passé, ou de servir, on a cité le cas de La Fontaine, à des fins morales. D'ailleurs, on disait à peu près n'importe quoi de de La Fontaine : les fables de La Fontaine sont beaucoup plus subversives quand on les lit bien, que ce qu'on nous disait. Et je ne parle pas de l'enseignement de la poésie pour des fins mnémotechniques : la fautive récitation.

Je suis étonné par tout cela : l'enseignement de la philosophie dans une certaine perspective, l'enseignement de la littérature dans une certaine perspective aussi, étaient tronqués, faisaient partie finalement du vieil humanisme, et ce sont les écrivains eux-mêmes, en tout cas ils ont été extrêmement importants dans sa transformation, ce sont les écrivains eux-mêmes qui ont mis en doute, en cause, qui ont provoqué dans une très large mesure l'effondrement de cet humanisme.

Je voudrais ajouter une autre chose. C'est que, pendant que l'écrivain a tendance à déplorer de façon un peu nostalgique la mort de l'écrit, on ne cesse pas d'en parler. La critique par exemple n'a pas perdu de temps ; la critique n'est plus réduite, vous vous en rendez bien compte, uniquement à l'écrit ; le critique actuellement peut traverser très facilement plusieurs mondes : le journal, la revue et des revues de tout ordre, y compris la revue universitaire, l'enseignement, la radio et la télévision. C'est peut-être une leçon.

WILFRID LEMOINE :

Merci professeur Bélanger pour la leçon.

FRANÇOIS HÉBERT :

Depuis le début, on a assisté, dans beaucoup de communications, de diverses façons, à une remise en cause de la littérature et ce que Marcel Bélanger vient de dire recoupe un peu ce que je voulais dire aussi, c'est qu'on assiste dans bien des cas à une espèce de nostalgie ou à une espèce de comparaison avec des états antérieurs ou autres, ou différents, où la littérature aurait plus de pouvoir ou plus de portée que les médias ou que les pouvoirs politiques, par exemple, mais je pense qu'on peut remédier à ça de toutes sortes de façons, parce que je pense qu'il n'y a pas de raison du tout d'être pessimiste. On peut faire appel à des domaines connexes et faire intervenir des moines, par exemple, et enrichir la littérature avec les expériences religieuses ou autres ; on peut aussi dans la littérature poser ce problème-là et remettre en question la littérature dans la littérature et je pense que c'est un peu ce que fait Goma quand il interroge son travail et ses limites, et en même temps, les pouvoirs de son oeuvre. N'est-ce pas ce que fait Ernesto Sabato quand il se met en scène ? Ernesto Sabato, dans *l'Ange des ténèbres*, c'est Ernesto Sabato en personne qui se met en scène, et qui peut alors se comparer, lui, en tant qu'être tout à fait réel et nommé, dit comme tel, avec des êtres fictifs.

Et à cet égard, je voudrais dire mon intérêt pour la communication de Louis Dudek qui, citant Nabokov, répond un peu à la question dans la mesure où le texte de Nabokov s'écrit en fonction d'un journal, d'un quotidien ; l'écrivain a le pouvoir de prendre ça et de jouer avec ça, simplement. C'est peut-être minime mais ça me semble quand même très gros, de changer *Lehman* en *Helman*, en inversant les lettres, un peu comme au Scrabble.

Tout ça pour dire que nous sommes dans un monde, je pense, un univers pluri-dimensionnel où différents domaines se côtoient, différents modes de connaissance se côtoient, et je crois qu'il ne faut pas du tout être masochiste et minimiser le pouvoir de la littérature dont les moyens sont uniques ; enfin, Schneider l'a dit, les dictatures ont plus de difficulté à se servir des écrivains, peut-être qu'ils peuvent les tuer et les emprisonner, mais ils ont plus de difficulté à manipuler l'écriture, tandis que ce n'est pas le cas de la télévision, de la radio. Donc la littérature a toujours ce pouvoir de questionnement qui me semble fondamental, et elle a ce pouvoir global de synthèse, à l'intérieur de ses propres limites.

Evidemment, c'est sans fin, cette quête de la réalité. Je lisais la coupure de journal du *New York Times* du 21 juillet 1959 et en dessous, il y avait une autre petite nouvelle où l'on annonçait que Sylvana Mangano allait remplacer Gina Lollobrigida dans le

tournage d'un film de Dino de Laurentiis, qui s'appelle *Jovanca and the Others* ; eh bien, on peut imaginer que ce texte remet en question complètement toute la structure du texte de Nabokov, que cela parasite la structure établie par Nabokov à partir des différents textes utilisés.

Les limites de la littérature peuvent être sans cesse débordées, et la littérature ainsi gruge la réalité. Je pense que Sojcher, à sa façon très poétique, l'a dit, de manière très immédiate, dans sa quête en vue de rattraper le réel, de vaincre le temps, la mort et d'instaurer, plus que la mémoire, la présence. La littérature est donc très tragique en ce sens-là parce qu'effectivement, on ne peut pas donner une réponse globale, totale ; elle avance constamment ; mais c'est en même temps très prometteur, et c'est surtout là-dessus que je voudrais insister, sur le côté positif de la chose, et aussi donc m'inscrire en faux contre les nostalgiques, et peut-être en guise de conclusion demander à Caron pourquoi il aime tant le chauffage au bois ; moi, je trouve que le chauffage électrique est aussi intéressant, aussi poétique (et certainement plus pratique) que le chauffage au bois.

WILFRID LEMOINE :

Louis Caron, la question est posée, voulez-vous y répondre ?

LOUIS CARON :

Ça sera très simple. Je dis que je préfère le chauffage au bois parce qu'il te permet une respiration beaucoup plus ample qui correspond à celle de l'homme qui n'a quand même pas changé depuis le temps des Grecs ; c'est pas vrai qu'on a muté au point de ne plus avoir les mêmes besoins fondamentaux. Je ne voudrais pas non plus, par ailleurs, que cette assemblée ait l'impression que je suis un vieux rétrograde qui tient vraiment à ce que l'humanité entière se maintienne au chauffage au bois, loin de là. Il y a des aspects cachés dans ma personnalité que je réserve pour la réunion de l'an prochain.

WILFRID LEMOINE :

Elle se dévoile lentement !

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Je voudrais dire que je n'ai aucune nostalgie pour le passé ; je me demande pourquoi ce mot de nostalgie est entré dans la discussion. Je ne suis pas un disciple de Saint-Simon ; les saint-simoniens du dix-neuvième siècle en France étaient contre le train parce qu'ils disaient que lorsque le train va entrer dans le tunnel, il y aura un courant d'air, tous les passagers vont attraper froid et par conséquent, les cliniques seront toujours pleines !

Eh bien, je ne veux pas dire ça. Seulement, Monsieur Kattan m'a donné un argument, il a dit : les copistes existaient, Guten-

berg est arrivé, eh bien les copistes ont disparu. De même, il y avait des chevaux à New York, et les Ford sont arrivées, ce qui a fait disparaître les chevaux de New York, c'est tout.

Et puis je veux répondre à Monsieur Sojcher pour lui dire que s'il arrive à faire lire à son fils la *Métamorphose* de Kafka, moi je n'arrive pas à me mettre en contact avec ma fille qui a quinze ans, qui lit les bandes dessinées et rien que ça, et son langage se rétrécit ; elle me parle de Machin, Bidule et Truc, elle me dit *vlan*, et *clic*, *bang*, *boum*, et le langage, c'est que ça.

Alors si vous pensez que là il n'y a pas de danger, si vous pensez que là il y a une nostalgie, alors je m'excuse mais je me suis fait mal comprendre. Vous parlez de la littérature qui va continuer à exister mais il ne faut pas oublier une chose : la télévision appartient à l'Etat, vous avez affaire au pouvoir et vous n'êtes qu'un individu. Et il faudra se poser la question : pourquoi on ne poursuit pas les réalisateurs de la T.V. et on poursuit les écrivains, et on les exile ? Ça c'est une question à se poser : c'est la réalité pour moi.

ANDRÉ BELLEAU :

Monsieur le Président, seulement une phrase parce que si je suis apparemment dans les nostalgiques...

WILFRID LEMOINE :

Question de privilège, allons-y !

ANDRÉ BELLEAU :

C'est que j'ai dit ceci : la littérature n'existe pas sans une institution qui la supporte ; cette institution-là, je n'ai pas dit que je l'approuvais, que j'étais d'accord, j'ai dit sur la foi de ce qu'a dit Michèle Lalonde et de ce qu'a dit mon collègue : cette institution telle que nous l'avons connue est en train de s'effriter, notamment dans une de ses dimensions essentielles qui est l'école, c'est tout ce que j'ai dit. Faut pas me faire dire, Marcel, que je chérissais le temps où j'apprenais *La Fontaine*. J'ai fait un constat et pas un jugement de valeur.

WILFRID LEMOINE :

Monsieur Dracodaïdis, voulez-vous faire une mise au point sur cette mise au point ?

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Seulement une chose. L'école, la scolarité, tout ça, c'est un domaine complètement différent, ça n'entre pas dans cette discussion. Si vous voulez, il faudrait parler de l'école tout à fait différemment. Laissons l'école en dehors de la littérature parce que l'école c'est une institution sociale, c'est quelque chose de tout à fait social et ça sert les buts sociaux d'une certaine classe

qui se trouve au pouvoir, ça c'est complètement différent. Ne parlons pas d'école, laissons l'école de côté ; plus tard si vous voulez.

WILFRID LEMOINE :

Si vous permettez, nous allons reprendre l'ordre dans lequel les intervenants éventuels ont demandé la permission éventuelle d'intervenir : Fernand Ouellette, Kundera, Michèle Lalonde.

FERNAND OUELLETTE :

Une question que je t'adresse, Georges, parce que tu as fait une intervention provocante sur la mort de la littérature française. Cette occultation apparente de la littérature française ne résiderait pas plutôt dans l'affirmation très forte des littératures nationales au vingtième siècle ? Il est apparu une telle richesse, une telle densité dans les diverses littératures des pays du monde actuel, que forcément on ne peut qu'occulter la littérature française qui est beaucoup moins seule qu'au dix-neuvième.

GEORGES LISOWSKI :

Je ne comprends pas le phénomène. C'est pourtant un phénomène qui me semble assez évident, dont on ne parle pas, qu'on cache comme la mort de Lin Piao. Je suis incapable de dire pourquoi, ce qui s'est passé ; mais pour moi le phénomène est tragique, parce que je suis un vieux fervent de la littérature française.

BERNARD NOËL :

Je voudrais juste dire quelque chose : la littérature française a disparu, je veux dire a été le plus occultée entre 1789 et 1820.

GEORGES LISOWSKI :

C'est pour ça que je dis depuis 1900.

BERNARD NOËL :

Entre 1789 et 1820, elle n'existait pas, au moment de l'impérialisme.

GEORGES LISOWSKI :

Depuis la première génération des romantiques, il n'y a pas eu de...

BERNARD NOËL :

En même temps, ça ne prouve rien parce que quand on pouvait citer les dix noms d'écrivains français, c'était Anatole France, par exemple.

GEORGES LISOWSKI :

Je ne dis pas qu'il n'y a pas d'oeuvres qui se font en France,

mais l'institution est grippée, enfin cette chose qu'on a appelée la littérature française et qui rayonnait sur le monde, n'existe pas.

NAÏM KATTAN :

Il n'y a pas d'Empire français.

WILFRID LEMOINE :

Je crois que cette question de la disparition, de la mort de la littérature française, ça semble tracasser beaucoup de gens. On pourrait peut-être, si vous permettez, donner la parole à des gens que ça a semblé avoir inspirés.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Simplement je dis que si on veut peut-être avancer dans la discussion faudrait peut-être avancer des preuves. Quand tu dis, Lisowski, il y a pas dix écrivains, dont je serais à peu près certain que tous les gens qui sont ici les ont lus, nous ici en quinze secondes, on en a aligné six dont je suis à peu près certain que vous les avez tous lus et qui sont français. On va pas jouer au petit jeu des devinettes, mettez un oui, mettez un non si vous l'avez lu ou si vous l'avez pas lu. Je pense que c'est vite dit, que ça fait pas du tout avancer la discussion d'affirmer un truc sans le prouver. Explique-nous donc peut-être un peu à ce moment-là, le Président pourrait peut-être consentir à une explication supplémentaire de ce théorème qui dit que la littérature française a disparu, n'est plus ce qu'elle était. Moi vraiment, je ne vois pas.

WILFRID LEMOINE :

Il n'a pas dit qu'elle n'était plus ce qu'elle était, il a dit qu'elle n'était plus.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

Tu as dit : je vous défie d'en trouver un ici. Ici on en a trouvé six en quinze secondes.

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Lesquels ?

WILFRID LEMOINE :

Si on cite des noms, il se trouvera toujours quelqu'un qui peut dire : c'est pas un écrivain valable.

NAÏM KATTAN :

Il y a quelque chose qui est très important : ce qui est arrivé, c'est que la France avant la guerre avait un empire, maintenant il n'y en a plus. Ensuite, la France nourrissait l'Amérique du Sud et l'Europe Centrale avec l'Allemagne ; maintenant il y a des littératures nationales dans ces pays qui ne s'appuient plus sur la

France ou l'Angleterre. Je pense qu'on peut dire exactement la même chose de l'Angleterre qui nourrissait l'Inde, qui nourrissait beaucoup d'autres pays ; on peut dire que la littérature britannique est morte, elle n'est pas morte : sauf qu'il n'y a plus d'empire.

JACQUES FOLCH-RIBAS :

On reproche à la France de ne plus être impérialiste !

NAÏM KATTAN :

On a pris, on a soufflé certaines idées littéraires juste après la guerre. Par exemple, Sartre et l'existentialisme ont été une grande idée mondiale et puis bon, il y avait beaucoup d'ingrédients d'une philosophie ou d'une idée morale, mais il y avait beaucoup d'ingrédients là-dedans que Sartre a pris en Allemagne, qu'il a récupérés, qu'il a remis en marche. Mais on fait la même chose, on essaie, dans un milieu beaucoup plus restreint, et c'est Peter Brooks qui nous le disait hier, de faire la même chose avec des structuralistes, avec Barthes, avec Sollers, avec tout ça, mais la littérature française ne peut pas mourir, et elle vit ; peut-être qu'il y a une forme d'institution et de pouvoir de transmission de cette littérature qui n'existe plus, mais les écrivains sont toujours là, même s'ils n'ont plus l'autorité mondiale.

WILFRID LEMOINE :

Merci, c'est très intéressant, je crois que ton message est passé. Je crois qu'il faudrait par honnêteté aussi offrir la parole aux écrivains français qui sont ici comme Noël, par exemple.

PETER BROOKS :

Si je peux faire une petite remarque sur cette question : il faudrait étudier les voies actuelles de transmission du livre, la politique des traductions par exemple, et comment le livre est distribué dans le monde.

WILFRID LEMOINE :

Oui, est-ce que Bernard Noël ?

BERNARD NOËL :

Moi, je voulais parler d'autre chose, je m'excuse.

WILFRID LEMOINE :

Si vous voulez parler d'autre chose, vous parlerez tout à l'heure

ALAIN GERBER :

Je suis tout à fait d'accord avec ce que tu dis, Georges, je crois que ça prouve surtout qu'on ne voit pas les écrivains, et non pas qu'ils n'existent pas. Et là, il faudrait revenir au système

non pas seulement de distribution du livre français dans le monde, mais à la distribution du livre français en France. Comment permet-on aux jeunes écrivains de s'exprimer ? D'une façon dont la critique officielle, qui est la seule, ne parle pas, parce qu'elle n'a pas de place, parce que quand Monsieur Poirot-Delpech qui, au demeurant, est un homme fort sympathique, a fini de faire sa cour à l'Académie française, il ne reste plus de place pour les autres, même s'il les lit et même s'il les aime, et ça je le sais, je ne parle pas dans le vague. Donc ils existent mais on ne les montre pas non plus à la télévision, parce que comme je l'ai dit, vingt-neuf fois ou trente fois autour de la table, ça n'intéresse pas Monsieur Pivot de montrer un écrivain qui fait des romans ; c'est tout à fait normal ; c'est bien plus drôle si c'est un commissaire de police ou une starlette, ou un joueur de football. Donc on n'a plus l'occasion de les montrer. On a vraiment l'impression de faire des espèces de coquetels Molotov dans des greniers !

JACQUES SOJCHER :

Je crois, Georges, que tu parles d'un domaine dont je ne suis pas certain que tu le connais bien. Si je prends un domaine, le domaine de la poésie, il y a en France depuis dix ans un renouveau poétique absolument extraordinaire, avec des gens qui sont peut-être pas connus en Pologne, aux États-Unis ou même au Canada, mais qui existent et qui sont là, et qu'on connaît éventuellement. Il y a un tas de choses qui se font, tout à fait nouvelles, originales, mais qui ne bénéficient pas pour une série de raisons de la notoriété publique, ce qui se faisait avant beaucoup plus facilement que maintenant, pour toutes les raisons qu'on a déjà dites. Je pourrais donner des noms. Un d'eux, d'un certain âge, et qui me semble vraiment important, un des grands écrivains, c'est Edmond Jabès. On pourrait en nommer dix autres.

WILFRID LEMOINE :

Est-ce que Georges veut...

BERNARD NOËL :

Je veux juste dire un mot : je crois que l'impérialisme culturel français consiste à penser que tout lui est dû. Dans la mesure où tout lui est dû, il ne fait pas encore un effort justement pour se répandre, il attend que les autres fassent tout vers lui.

WILFRID LEMOINE :

Bon alors Georges, est-ce que vous avez quelque chose à ajouter ?

GEORGES LISOWSKI :

J'ai eu là quelques explications. En effet je crois que le faux

universalisme français s'est aperçu qu'il ne recouvrait pas l'universel. Ça doit être un problème de propagation du livre français dans le monde, que, comme dit Bernard Noël, tout leur est dû et qu'on ne fait pas le moindre effort de publicité ; et que le système est grippé. Mais enfin, je crois tout de même qu'il y a quelque chose de malade sinon mort.

WILFRID LEMOINE :

Si ce n'est pas l'écrivain, c'est la distribution.

GEORGES LISOWSKI :

N'empêche que Jacques n'a pas pu nous citer ses trois noms. Je ne veux pas passer au vote, mais est-ce que tout le monde ici a lu et trouve que ce sont des écrivains de notoriété mondiale : Tournier, Le Clézio et Pérec ? Je les ai lus, je les trouve très intéressants, les plus intéressants sans doute parmi les écrivains de moins de cinquante ans, mais ils n'ont pas encore une autorité mondiale.

WILFRID LEMOINE :

Qu'est-ce qu'on aurait dit de Proust en 1920 si on avait posé la question ? Qu'est-ce qu'on aurait dit de Balzac quand il avait vingt-cinq ans ? La preuve est extrêmement difficile à faire, n'est-ce pas ? Non ? Dans un sens comme dans l'autre.

ANDRÉ BELLEAU :

Moi, je vais scandaliser tout le monde. Moi, je pense que la France est dans un siècle critique comme au dix-huitième au fond, et que les grands écrivains français actuels qui sont connus dans le monde entier, et qui sont lus en Italie, aux États-Unis, ils s'appellent Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, ils s'appellent Roland Barthes, ils s'appellent Philippe Ariès. Vous allez dire : c'est pas des écrivains ! Mais c'est les Voltaire, c'est les Rousseau de la France actuelle ; c'est eux les grands écrivains, c'est eux et ça, bon, je dis ça devant des poètes et des romanciers, ça a l'air provocateur.

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Sur le même sujet, je voudrais dire quelque chose.

WILFRID LEMOINE :

Est-ce qu'on continue encore un peu sur le même sujet, oui ? Allez-y donc.

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

J'ai un point commun avec Monsieur Lisowski, c'est que pour les étrangers qui avaient ou qui ont encore, je ne sais pas s'il y en a encore, qui avaient au moins une certaine idée de la France,

la littérature française actuelle ne correspond pas exactement à cette idée qu'on en avait. Alors par admiration pour la France, pas en étranger gaulliste, en étranger tout court, si moi j'étais à la place de Monsieur Lisowski, je dirais la même chose : je dirais que la littérature française, elle est morte, mais parce qu'au fond de nous-mêmes, nous avons une certaine idée de la France, c'est tout. Et sur ce point, j'ai l'impression qu'il a parfaitement raison, ça ne correspond pas tout à fait à cette idée que nous avons dans la tête.

WILFRID LEMOINE :

Vous êtes très gaulliste ?

PHILIPPE DRACODAÏDIS :

Non, je ne suis pas gaulliste, pas du tout.

WILFRID LEMOINE :

Mais c'est comme, je ne sais pas, il y a dix ans, je me souviens il y a des écrivains français qui nous visitaient, il y a quinze ans, et qui étaient tout à fait étonnés de voir, parce que la vitalité littéraire commençait à se manifester, ils étaient tout à fait étonnés de voir que nous ne correspondions pas à une certaine idée du Québec. Maria Chapdelaine, c'était plus tout à fait ça. Mais depuis qu'elle est morte Maria Chapdelaine, il y a des écrivains relativement intéressants qui sont arrivés.

Bon, alors, ceci dit, Monsieur Kundera avait demandé la parole il y a un siècle.

MILAN KUNDERA :

Est-ce qu'il ne faut pas aller déjeuner ?

WILFRID LEMOINE :

Non, non, je vous interdis de déjeuner !

MILAN KUNDERA :

Je veux simplement réagir un peu à ce qu'a dit Michèle Lalonde, et à Monsieur Dracodaïdis qui a parlé de barbarisme, qui me dit qu'il a l'impression, si j'ai bien compris, qu'on est menacé par un nouveau barbarisme qui avance, n'est-ce pas. On peut considérer certaines modifications, certains changements de la vie sociale, culturelle tout simplement comme des modifications parmi d'autres ; mais on peut aussi se poser la question : est-ce que ces phénomènes dont vous avez parlé, n'est-ce pas, télévision, etc., est-ce qu'il n'y a pas menace de quelque chose de plus profond ? J'ai l'impression — naturellement ce sont seulement des impressions dont on peut parler — que vraiment il existe une certaine tendance très générale, très profonde, une tendance à l'unification, à la réduction de l'homme, à une simplification abêtissante,

qui est tout à fait réelle, et qui est vraiment une menace très grave à la culture telle qu'elle a été vécue en Europe pendant les trois ou quatre derniers siècles.

C'est-à-dire que moi, personnellement, mes amis de mon pays vivent (je ne sais pas dans quelle mesure ils ont raison, mais je trouve déjà très intéressant le fait qu'ils vivent ainsi) vivent dans le sentiment que la barbarie avance. Ils peuvent se tromper naturellement, c'est évident, mais ce sentiment en soi signifie déjà quelque chose. Et j'ai été assez frappé par ce que Monsieur Dracodaïdis a dit sur le fait qu'en Grèce, dans les circonstances qui leur sont particulières, la culture est devenue superflue, qu'on peut s'en passer. Je suis toujours étonné par le fait que dans des pays différents, qui sont régis par des systèmes politiques tout à fait différents, les pays de l'est et les pays de l'ouest, le tiers-monde, on peut constater un certain dénominateur commun. Je crois que cet abêtissement général, c'est vraiment le dénominateur commun de tous les pays. Parce que je trouve que le cas de mon pays fournit un exemple qui mérite réflexion, je voulais dire quelque chose sur la culture dans mon pays, non pas parce que j'insiste pour parler de mon pays, mais parce que je crois que là-bas l'histoire s'éprouve vraiment de façon extrêmement bizarre et significative. Je crois que tout ce qui se passe dans mon pays, malgré le caractère tout à fait incroyable et bizarre des événements, que cela reflète une certaine tendance beaucoup plus générale qui, dans une certaine mesure, vous concerne, même vous, toutes proportions gardées.

Alors qu'est-ce qui s'est passé en Tchécoslovaquie depuis 1968 ? On pense toujours, selon l'optique occidentale, les schémas occidentaux, n'est-ce pas, que là-bas une certaine conception politique du socialisme, disons du socialisme libéral, a été supprimée par une autre conception du socialisme qui est, disons, plus dogmatique. Tout simplement. Naturellement, cet aspect est réel et correspond à une certaine réalité. Il s'agit, en plus, d'autre chose : en Tchécoslovaquie, depuis 68, on a liquidé toute la culture, non pas la culture dissidente, non pas la culture d'opposition, non pas la culture qui s'engageait dans la lutte contre je ne sais pas qui, mais *la culture comme telle*, c'est-à-dire toute la mémoire de la nation, n'est-ce pas, et non pas seulement la culture contemporaine, mais même les écrivains déjà morts ! On a réussi à créer un certain modèle de société qui vit sans la culture, sans la littérature.

Situation tout à fait bizarre ! Imaginez qu'en France, pendant toute une décennie, n'existeraient ni Malraux, ni Sartre, ni Aragon, ni Tournier, ni Roland Barthes, pas seulement dans le sens qu'ils ne sont pas édités, mais que leurs noms n'existeraient plus, rasés de la mémoire pendant une décennie ! Les gens se rappellent, n'est-ce pas, se souviennent, mais après une autre décennie ? Quand tout a commencé, nous nous sommes moqués de cela, nous

avons dit que ce n'est pas possible ; ils ne peuvent pas réussir, on ne peut pas vivre sans la littérature, surtout une nation dont, pendant le dix-neuvième siècle, toute la lutte reposait sur sa culture. C'était quelque chose de tellement contraire à l'esprit national que nous avons pensé : c'est une idiotie, on ne peut pas le faire ! Mais ça a réussi, parce qu'on peut beaucoup mieux manipuler une population sans culture. Naturellement, la culture est quelque chose qui est d'un certain point de vue superflu ; et ces choses-là, leur cas a été réglé, n'est-ce pas, la télévision, toutes ces choses-là. Mais il s'agit aussi d'une tendance encore plus profonde ; et il y a peut-être plusieurs tendances qui s'unissent et qui ont ce caractère, n'est-ce pas, *barbare*, si vous voulez.

Je voudrais dire encore une chose. Je ne crois pas toujours les prophéties, c'est toujours un peu idiot, n'est-ce pas, quand on fait le prophète alors on est ridicule, et si je parle de barbarie, j'en parle comme d'une possibilité réelle ; ce n'est pas une fatalité mais c'est une possibilité absolument réelle. Mais je voudrais parler d'un autre phénomène qui est aussi mal compris ; je crois qu'il est très significatif. Je parle du phénomène du Samizdat : la littérature ne peut pas être éditée, alors elle est dactylographiée. Il existe, je ne sais pas, cinquante ou cent copies d'un texte qui circulent.

Je voudrais souligner deux éléments. Premièrement, cette littérature ne se pose absolument pas le problème de sa fonction sociale. Partout existe un besoin vital de cette littérature. Ce sont des paradoxes fantastiques de notre époque ! Les auteurs qui ne peuvent pas être édités, n'ont pas besoin de se soucier du public. Ces écrivains qui ne peuvent pas publier sont dans une situation beaucoup plus avantageuse que vous. Pour eux ce sont de petits problèmes. Personne ne me lit ? Au contraire ! Il faut encore un exemplaire parce que je circule, etc.

La deuxième chose que je trouve encore plus importante : vue de l'Occident, cette littérature de Samizdat, c'est une littérature politique, une littérature contre l'Etat, c'est une littérature pamphlétaire. Pas du tout. Il n'existe, depuis huit ans, je ne sais pas, huit ans que ça existe en Tchécoslovaquie, ils ont édité (par ce système du Samizdat qui existe presque comme l'édition, n'est-ce pas, qui a ses rédacteurs), ils ont édité à peu près deux cents titres, mais ce sont des romans, ce sont des poèmes, ce sont des essais critiques et pas du tout de la littérature « engagée » ; au contraire, c'est la pseudo-littérature officielle qui est faite d'illustrations des thèses politiques, tandis que cette littérature illégale, cette littérature qui veut briser, casser cette mentalité politisée, c'est une littérature qui est à la recherche de sa liberté et qui n'a absolument rien à voir avec Berthold Brecht ; c'est une littérature adogmatiste. C'est un paradoxe qui me fascine, car dans cette situation vraiment dramatique puisqu'il s'agit de la mort et de la vie d'une nation, il n'y a pas une lutte politique comme tout

le monde pense, n'est-ce pas, une littérature pour Dubcek, etc., mais il y a une lutte culturelle, une lutte pour sauver la culture, c'est-à-dire pour sauver une certaine conception de la culture, comme vous avez dit, la culture conçue comme un dialogue, comme la compréhension, comme la confrontation et comme l'expression de l'individu concret, de son imagination libre, parce que le système officiel détruit l'imagination, détruit l'individualité. C'est tout ce que je voulais dire.