

**Liberté**

**LIBERTÉ**  
ART & POLITIQUE

## Troisième séance (8 septembre — 10 heures)

Herbert Gold, Kenneth Koch, Claude Jasmin and Gilles Marcotte

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

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30447ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gold, H., Koch, K., Jasmin, C. & Marcotte, G. (1973). Troisième séance : (8 septembre — 10 heures). *Liberté*, 15(6), 94–137.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1973

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

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

**érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

## **Troisième séance**

(8 septembre — 10 heures)

*Président d'assemblée :*

**HERBERT GOLD**

*Communications de :*

**KENNETH KOCH  
CLAUDE JASMIN  
GILLES MARCOTTE**

### **KENNETH KOCH :**

Je vais parler d'une chose assez personnelle. J'ai constaté avec plaisir qu'à cette conférence on a tendance à parler du roman et de la poésie ensemble, non de séparer les genres d'une façon un peu absolue comme on le fait d'habitude.

Je viens d'écrire un roman, mon premier que je viens de terminer, mais c'est la poésie que j'écris d'habitude et toujours. Je me pense moi-même comme un poète, et en écrivant mon roman, je faisais de même.

Probablement c'est parce que être poète est une sorte de maladie inguérissable. Mais ce n'est pas le sujet dont je veux parler.

Je voudrais parler, comme je le disais, de l'influence qu'ont eue, sur l'écriture de mes poèmes, les oeuvres de certains romanciers. Ça pourrait avoir, j'espère, quelque intérêt, en montrant les rapports entre les romans qu'un poète lit et les poèmes qu'il écrit, puisqu'en ce moment, dans la littérature, il me semble que la poésie et le roman ont tendance à se rapprocher.

Quand j'étais enfant, et un peu plus tard quand je commençai à vouloir écrire sérieusement, je croyais à une division absolue entre la poésie et la fiction. J'avais des talents pour la poésie et j'allais être poète. Ça voulait dire être pauvre peut-être, manquer d'eau chaude, de beefsteak, mais ça apporterait des choses qui égaleraient bien celles-là : la gloire par exemple, l'immortalité, et peut-être aussi l'amour de très belles femmes éprises peut-être pas de mon langage et de mon écriture, mais sûrement de ma solitude, de mes pleurs, de mes vastes passions.

Etre romancier, d'un autre côté, voulait dire être célèbre, admiré par mes parents et leurs amis, même par mon médecin et l'institutrice ; ça voulait dire aussi devenir riche, et même être pris au sérieux par tout le monde.

Ça ne voulait pas dire gloire et amour de belles femmes.

Toutefois, ce n'est pas seulement pour ces avantages périphériques que j'ai choisi la poésie. J'étais, je crois, tout simplement incapable de me concevoir comme romancier. Exactement, c'étaient les avantages de l'être, qui me forçaient à voir que ce n'était pas pour moi. Etre romancier voulait dire être sérieux comme mes parents et la plupart de mes amis, être admiré par le médecin et l'institutrice ; voulait dire pour moi aussi devenir un peu comme eux : sérieux, travailleur, correct. Alors, j'associais tout ce qui était bien et valable en moi avec la rébellion et l'incapacité d'être comme ça.

Bon ! la partie autobiographique devient trop longue. Il suffit de dire que j'avais une idée limitée des possibilités du roman. Jusqu'à l'âge de vingt-six ou vingt-sept ans, ce que je lisais dans les romans n'entraînait pas dans ma poésie. Après, ça a changé. Si je me rappelle bien, parmi les premiers romanciers qui ont clairement et fortement influencé mes poèmes, se trouvaient Tolstoï, Proust, Faulkner, Henry James, James Joyce, Ronald Fairbank et Louis Aragon. C'est beaucoup, je sais. Je me propose de parler très brièvement de choses que j'ai trouvées dans les romans de chacun et que

je sentais utilisables dans mes poèmes. Bien sûr, ce n'était d'habitude pas conscient de ma part. Ça arrivait simplement et je le constatais après.

Je parlerai très brièvement de chaque auteur, non seulement parce que je n'ai que dix minutes, mais principalement parce que je crois que le fait de l'influence me semble aussi important que les détails, et ce que je voudrais faire effectivement est de vous faire penser, vous tous, aux influences que vous avez subies de la part des autres genres : si vous êtes romancier, quels poèmes vous ont influencés ? etc. . . .

Je crois qu'il y a une énorme richesse pour le poète dans le roman, et pour le romancier dans la poésie, et que peut-être, en certains cas, on ne sera pas obligé de chercher aussi loin pour les inspirations nouvelles qu'on le croyait, c'est-à-dire que le poète peut trouver une inspiration dans le roman qu'il ne soupçonne pas et vice versa. Aussi j'aime bien le mélange des genres, parce que je déteste le provincialisme des genres — vous, vous êtes poète, moi je suis romancier, etc. Faulkner est un des premiers romanciers qui ont fortement influencé mes poèmes, cela par son roman *THE SOUND AND THE FURY*, (*LE BRUIT ET LA FUREUR*) et la première partie, particulièrement, la partie où parle Benjy.

Vous vous rappelez : Benjy est une sorte de fou, d'idiot ; il y a au moins cent pages du roman où Benjy parle ; pendant longtemps on ne sait pas exactement de quoi il parle, ce qu'il dit ; on dit qu'il voit des hommes qui « tapent », mais on ne sait pas ce que ça veut dire « taper » ; il parle des petites choses blanches, et puis il parle des prés verts. Alors, après trente ou quarante pages, j'ai bien compris qu'il regardait un terrain de golf, mais on ne voit pas ça tout de suite.

Ce qui m'inspirait, plus précisément, était la façon, dans cette partie, de parler des choses à travers la mentalité d'un presque idiot qui voyait ces choses non pas rationnellement, mais avec un ordre tout à lui, et qui faisait ce qu'il voyait très beau par (comme dit Ashberry dans un de ses poèmes) « *strange position* ». C'était une façon de parler de choses sim-

ples et de beaucoup de choses aussi. J'aime parler de beaucoup de choses dans mes poèmes, dans lesquels toutes ces choses pourraient être étranges et surprenantes, tout en étant fraîches, nouvelles et belles à mes yeux. Je trouvai un pareil moyen de parler franchement de beaucoup de choses dans *l'ULYSSES* de Joyce. Là, aussi, les distorsions de la langue et la parodie des styles des autres ajoutaient aux possibilités d'inclure davantage de choses de la vie que je mets vraiment dans mes poèmes. Un poète, sans le roman, peut être un écrivain appauvri par l'économie, la grandeur et l'intensité de ce qu'il pense être la seule poésie. En général, le roman m'a donné courage, et quelques précieux moyens d'échapper à cette sorte de prison lyrique.

J'espère que c'est clair. Ce que je veux dire, c'est que quand on est jeune, quand on commence à écrire, on se croit enfermé dans le poème lyrique comme dans une sorte de prison, parce que, pour écrire un poème lyrique, il faut être intense, il faut dire tout ce que l'on a dans son cœur, mais exactement ça et pas autre chose.

Ce que j'ai trouvé en Faulkner, en Joyce, en Proust, c'étaient des manières d'échapper, de parler d'autre chose, de parler de stylos, des verres d'eau, des micros, de la couleur, etc., en tous cas...

Henry James, plus exactement dans ses derniers et difficiles romans, surtout *THE GOLDEN BOWL*, m'a frappé par la beauté de la surface de la prose, à tel point que j'avais tendance à oublier l'histoire en dégustant des phrases. Encore, comme avec Faulkner et Joyce, je sentais un moyen de parler de beaucoup de choses, sans être obligé d'être trop direct, — c'est-à-dire direct d'une façon qui m'arrêterait à chaque phrase à cause d'une collision, d'un accident de parcours provoqué par ce qui était peut-être réel en dehors de moi, mais pas en moi.

Avec James, ce que j'aimais, c'était plus spécifiquement une manière de parler vite et légèrement de la surface des choses. Proust m'a montré comment trouver des richesses pres-

que sans fin dans n'importe quel événement ou n'importe quelle perception. Il me suggérait aussi le besoin, l'obligation, de faire mes poèmes riches et pleins de bonheur, même s'il traitait de souffrances ou de n'importe quoi. Un poète n'est pas tout à fait libre de choisir son sujet : je n'ai jamais eu un talent pour une poésie directement politique, même pour une poésie qui se concentre sur la douleur et la souffrance.

Bien sûr, j'essaie d'aborder toutes ces choses, mais mon naturel est bonheur, excitation, exubérance, plénitude, etc.

Proust m'encouragea beaucoup en cela.

Valéry Larbaud disait que la grande chose que Walt Withman a montrée aux autres poètes américains était que la poésie ne venait pas nécessairement des obstacles surmontés, mais tout aussi bien des *facilités trouvées*.

Pour moi, au moins, et peut-être pour chaque écrivain, il faut qu'on trouve d'abord ses propres *facilités*. *LA GUERRE ET LA PAIX* de Tolstoï m'influença un peu plus que ses autres livres. Je ne l'ai lu, pour la première fois, qu'à l'âge de vingt-neuf ans. J'étais bouleversé. Chaque romancier, chaque roman que j'avais lu jusque-là, me semblait avoir son monde particulier. Certaines choses seulement relevaient de l'histoire. Mais Tolstoï avait créé un roman si vaste que n'importe quoi semblait en faire partie. Il y a, je crois, quarante pages qui décrivent une chasse aux canards qui n'a presque rien à faire avec l'histoire, mais que je lisais avec un entraînement passionné. Un moyen de faire que tout, tout fasse partie du poème ! Voilà un vrai et merveilleux moyen d'échapper à la prison du lyrisme, de la poésie traditionnelle et de ses manières. Tolstoï m'inspirait aussi par l'immensité de son roman. J'aime dans mes poèmes mettre tout. Tout de suite après avoir terminé *LA GUERRE ET LA PAIX*, ou même un peu avant, je commençais et terminais trois mois plus tard un poème de cent pages et de deux mille quatre cents vers. Ça ne ressemblait à *LA GUERRE ET LA PAIX* que par sa longueur, relativement du moins à mes autres poèmes. Mais, je me rappelle assez vivement que je sentais ce grand

vent, qui me semblait en quelque sorte tolstoïen, soufflant à travers moi quand j'écrivais ce long poème.

Je me rappelle les influences de quelques autres également, — de Robbe-Grillet, par exemple, aussi bien que de Louis d'Aragon et Ronald Fairbank, mais cette communication est déjà assez longue.

Si je fais un roman, ce sera l'histoire d'un pauvre poète qui ne devient peut-être pas riche, mais au moins plus riche qu'avant, en découvrant le roman.

## CLAUDE JASMIN :

J'ai intitulé ça « Plus au sud, jeunes gens, plus au sud. »

En 1960, quand j'ai commencé de publier un livre par année, je ne savais pas que j'étais d'Amérique, en tout cas pas encore. Je n'étais pas davantage Canadien ou même comme on dit aujourd'hui Québécois. J'étais surtout Montréalais. L'écrivain de Paris sait-il ou sent-il qu'il est Français ou Européen ? L'écrivain de Londres, se sent-il Anglais et Européen ? Et celui de New York sait-il bien qu'il est d'Amérique ? L'auteur de Mexico et de Santiago, de Cuba ou de Rio, sait-il

qu'il est Américain? Moi, j'étais certainement un Canadien français, catholique, mais j'étais surtout de Montréal.

Avant, j'ai eu, par les livres, une aventure française et européenne. Je ne souhaitais plus faire le voyage traditionnel à Paris, comme tout futur membre normal de notre élite pensante.

Mais, il y a eu aventure française. L'aventure française aura consisté pour moi à lire tout d'un coup, en vrac, dans une vraie fringale, François Mauriac et Julien Green. Et déjà si le merveilleux sens du péché chez Mauriac m'excitait à souhait, je sentais bien que l'autre, Julien Green, avait des façons de faire qui me collaient davantage à la peau. Je ne savais même pas qu'il venait d'Amérique! L'aventure européenne fut aussi littéraire: lire toutes les oeuvres de l'Italien Luigi Pirandello, et puis tous les ouvrages de Berthold Brecht, et ce furent les pièces américaines de Bertold Brecht qui me firent les signes les plus invitants si la folie des personnages lucides m'excitait amplement.

Et je finis par arriver aux auteurs d'ici par un curieux détour, et ce détour, je m'en suis rendu compte depuis, est américain. C'est en lisant Tennessee Williams et Henry Miller que je découvre des liens solides, étouffants même à l'occasion.

En lisant Steinbeck, et surtout Erskine Caldwell (*LA ROUTE AU TABAC, LE PETIT ARPENT DU BON DIEU*), je m'aperçois qu'il est possible d'écrire ici sur ici. C'est Caldwell qui me dit que c'est possible — c'est possible d'écrire, de décrire *sur*, à *propos*, au *sujet* et *avec* des gens d'ici. Des gens d'Amérique? Je suppose que oui... Je suppose que ce lien, cet appel se faisait au niveau de ce qu'il faut bien nommer *l'américanité*.

Et puis, plus tard encore, je lirai attentivement deux écrivains québécois, surmontant notre traditionnel mépris des nôtres, installé par une élite bizarre, celle de nos éducateurs, de nos instructeurs patentés en littérature, qui étaient des prêtres, messieurs de Saint-Sulpice. Je sortirai donc des clas-

siques, du bon manuel des recommandations officielles, — je parle du livre fameux des messieurs Calvet et Chompret. Je découvrirai donc Gabrielle Roy avec *BONHEUR D'OCCASION*, et Roger Lemelin avec *AU PIED DE LA PENTE DOUCE*. Et puis me voici enfin installé dans une américanité proche, qui m'est familière. Me voici redevenant Québécois avec un projet québécois en tête. Ecrire, décrire l'existence des miens, car, par tempérament, je n'étais pas porté à faire ouvrage intimiste, ultra personnalisé. Je n'irai pas brouter, pauvre veau mal dégrossi, dans les chemins individualistes d'un Proust ou d'un Gide.

Le livre n'avait à mes yeux qu'une vocation, qu'un sort : l'épopée, même l'épopée chétive de mon patelin, le récit linéaire de psychologie sommaire, le récit sur des gens qui m'entourent, qui me parlent depuis l'enfance ici. Mais, je l'ai dit, mon Amérique à moi avait des frontières étanches. C'était ma rue, mon quartier, ma ville et si elle s'ouvrait un peu plus, c'était sur les Québécois les moins illustres, les floués, les petites gens sans belles manières et sans esprit délicat, sans raffinement. Aussi je raconterai l'histoire d'un échappé de prison, après avoir d'abord raconté une partie de ma jeunesse.

En troisième lieu après *TOUT EST SILENCE* et *LA CORDE AU COU*, je dirai l'aventure d'un homosexuel indécis, jaloux et torturé, ça sera *DELIVREZ-NOUS DU MAL*. Mauriac, voyez-vous, avait fait sa marque malgré tout, et Green aussi.

Puis je raconterai l'odyssée morbide, minable d'un terroriste mal politisé avec *ETHEL ET LE TERRORISTE*, et puis l'odyssée non moins rabougrie d'un chômeur parti pour la Gaspésie, et une illusion de vie meilleure. En fin de compte, mon Amérique est étriquée, et je ne saurai jamais rien des autres Amériques. Il est temps, grandement temps, que nous fassions un peu connaissance, que nous connaissions aussi — à côté de l'Amérique des Etats-Uniens, les omniprésents — l'Amérique d'un Cubain, d'un Mexicain, l'Amérique d'un Chilien et d'un Argentin, l'Amérique d'un Péruvien et d'un Bolivien.

Il y a tant d'Amériques. Où sont vos livres ? Je m'excuse bien tard d'avoir négligé toutes ces Amériques. Notre ignorance collective a certes une bonne excuse : nous avons eu tant de mal à nous couper des classiques français enseignés, et puis, pour certains d'entre nous, des imitations des Etats-Uniens.

Maintenant, ça va mieux, beaucoup mieux. Je ne relis plus Updike et Sallinger. J'ai l'impression ennuyante de me relire, ayant su enfin qui nous étions, Québécois.

Nous sommes bien plus curieux de savoir qui sont nos voisins, surtout au sud de ce « Sud » prestigieux, actif, ingénieux, puissant qui est ce Sud familier, nommé les Etats-Unis.

Désormais, je voudrais aller voir et lire le Sud, ce Sud trop peu connu qui est au sud du Sud familier.

## **GILLES MARCOTTE :**

Ma communication sera un témoignage un peu moins personnel. Elle n'aura peut-être de personnel, je l'avoue, qu'une certaine imprécision de la pensée, parce que je ne crois pas être arrivé à des choses très claires sur le sujet qui nous occupe.

Quand je pense Amérique, je pense d'abord Etats-Unis d'Amérique — ça, c'est clair, c'est net, et c'est même un peu écrasant —, puis viendra l'Amérique du Sud ; enfin je penserai peut-être au Canada, au Québec, mais avec certaines réticences, un certain malaise, car dans mon expérience de parole et de lecture le mot Amérique ne se superpose pas de lui-même à ceux qui définissent mon coin de terre. En somme, le mot Amérique ne m'appartient pas. Il évoque pour moi, d'entrée de jeu, une réalité étrangère, — presque autant que la vieille Europe. Je sais bien que Montréal ressemble à New York plus qu'à Paris ; que les espaces de mon pays se mesurent mieux à l'aune du Brésil qu'à celle de la France ; que les lacs des Vosges, par exemple, n'ont à peu près rien de commun avec les miens. Je vis en Amérique, mais je ne le sais pas. Et si je ne le sais pas, c'est qu'on ne me l'a pas conté.

Le Canada français ne s'est pas raconté l'Amérique — le Canada anglais non plus d'ailleurs —, et il est significatif que, parmi nos écrivains du dix-neuvième siècle, le poète Louis Fréchette, pour chanter *LA LEGENDE D'UN PEUPLE* (le nôtre), ait emprunté le décor du Mississipi, que les romanciers en quête d'épopée n'aient trouvé à célébrer que les gloires également lointaines du Régime français. Plus récemment, quelques écrivains ont tenté d'affronter l'immensité américaine, — et Dieu sait que nous en avons de l'immensité ; mais prenez garde, c'est une immensité nordique, une immensité vide, où l'homme ne s'aventure qu'en tremblant. Nous sommes vite rentrés dans nos villages.

Ainsi donc, dans un certain sens — qui n'est pas le sens complet, je m'empresse de le dire —, l'Amérique nous manque, et nous manquons à l'Amérique. Dans le même sens, nous manque le roman... américain. Ici, je vais me permettre de simplifier, de caricaturer même outrageusement. Lorsque j'imagine le roman d'Amérique, avant tout effort de réflexion, de vérification, je vois un livre de dimensions considérables, abondant en mots, en personnages, en événements, en aventures, et qui correspond exactement à la définition de Mary McCarthy : « Un livre d'une certaine épaisseur qui raconte une histoire de la vie réelle. »

Je me place, par exemple, devant un roman d'Asturias, ou de Ralph Ellison, et l'étonnement me saisit : comment diable a-t-on pu accumuler tant de mots, de faits, de quelle source un tel fleuve a-t-il pu naître ?

Je m'étonne, naïvement, parce qu'autour de moi dans ma bibliothèque autochtone, je ne vois que trois ou quatre exemples d'une telle prodigalité verbale. Nos romanciers font court, — et c'est une des raisons, à ce qu'on m'a raconté, pour lesquelles, à la Foire de Francfort, les éditeurs québécois éprouvent des difficultés à vendre les droits de traduction de leurs livres : un roman très bref, paraît-il, se vend mal. Et j'ajoute, revenant à mon propos : il ne fait pas américain. Le *REVE AMERICAIN*, même quand il tourne mal, quand il vire au cauchemar — et cela lui arrive, semble-t-il, au sud comme au nord —, suscite comme naturellement un espace littéraire de grandes dimensions, homologue à l'espace réel dans lequel il se déploie.

Ces quelques observations peuvent nous conduire à la conclusion que formulait il y a une quinzaine d'années un de nos plus brillants essayistes, Jean LeMoyne : « L'invention et la forme de l'Amérique, disait-il, ne sont pas françaises. » C'est-à-dire non canadiennes, non québécoises. Et pan ! dans l'oeil... C'est un peu trop négatif à mon goût. Ce serait totalement vrai si l'Amérique, si l'entreprise américaine pouvait être ramenée à une seule forme ; si l'Amérique était encore, aujourd'hui, complètement possédée par l'idéologie de la conquête, du développement illimité. Je crois que nous vivons, que notre roman vit actuellement l'Amérique sous une autre forme — ou non-forme —, celle de l'éclatement. Du village, nous sommes passés, presque sans transition, au village global de qui-vous-savez. Nous avons fait cela très vite, parce que chez nous, la grande tradition romanesque, la tradition venue du dix-neuvième siècle, dans laquelle s'est développé le roman des Amériques comme celui de tous les pays du monde occidental, cette tradition, dis-je, n'avait presque aucun poids, n'existait qu'à l'état d'un désir de tête, constamment réaffirmé, toujours contredit par l'expérience. En d'autres termes, nous sommes passés de l'Amérique originelle, celle des toutes

premières perceptions, à l'Amérique saturée de son mythe et le remettant en question ; de l'ére pré-industrielle à l'ère post-industrielle ; du simple récit de faits à ce je ne sais quoi qui succédera peut-être au bon vieux gros roman. Le dix-neuvième siècle, et l'ensemble des formes qui lui sont associées, ne furent pour nous qu'un malaise. Aussi bien, les récits qui naissent au Québec depuis une quinzaine d'années se présentent-ils comme des tohu-bohu de formes : contes, fables, allégories, un soupçon d'épopée même, enfin le contraire même du réalisme romanesque. L'utilisation du langage populaire — ce que nous appelons ici le joul — contribue à cet éclatement. A vue de nez pour ainsi dire, et si l'on en croit les auteurs mêmes qui l'emploient, il s'agirait d'une tentative de différenciation par rapport au français de France, d'affirmation collective ; je pense que c'est plutôt une façon, fort efficace dans quelques oeuvres, de faire éclater le langage, de se débarrasser de l'héritage d'un siècle de constipation littéraire. Le joul est une bombe. Cette langue française bien lustrée, que nous croyions conserver en la maintenant sous cloche de verre, il l'expose aux microbes et aux virus de la vie en plein air. En somme, pour la première fois, selon la savoureuse expression d'une épistolière du Régime français. Madame Bégon, nous chantons sauvage. C'est peut-être notre manière à nous de parler américain.

L'exemple le plus frappant, le plus extrême, de ce parler sauvage, de ce tohu-bohu de formes, on le trouvera dans un roman de Réjean Ducharme, *LA FILLE DE CHRISTOPHE COLOMB*. Le voici donc enfin notre roman américain, et voici le découvreur lui-même. A vrai dire, il n'a pas très bonne mine, le découvreur ; il est dépeint comme un vieux pêcheur gâteux, capricieux, radoteur, égoïste. Le roman non plus n'a pas bonne mine, empruntant à l'épopée sa forme versifiée, son bric-à-brac mythologique, pour les caricaturer féroce-ment. Christophe Colomb se meurt et c'est sans doute l'Amérique qui se meurt, c'est-à-dire la notion même d'un « nouveau monde » virginal, l'innocence comme valeur. Voyez ce qui arrive à Colombe Colomb, qui est l'innocence même, et n'est pas moins découvreuse que son père. La suite des

aventures rocambolesques, toujours cruelles, qui lui arrivent dans quelque pays qu'elle voyage, montre bien qu'il n'y a plus de terres vierges à découvrir, et que l'innocence est un leurre. L'intérêt du roman de Réjean Ducharme ne réside pas, d'ailleurs, dans une sorte de leçon morale, de nostalgie des origines. Le jeu de massacre auquel il se livre dit la mort d'une Amérique ; mais aussi, en même temps, il suscite un monde d'interrelations immédiates, où les formes venues de tous les coins de l'horizon géographique et temporel sont malaxées, triturées, jetées au vent de l'aventure, et ce monde ne me paraît pas être sans rapport avec une expérience typiquement américaine. *LA FILLE DE CHRISTOPHE COLOMB* ne pouvait être écrit qu'ici, au Québec. Nous venons peut-être de découvrir l'Amérique, — et ce n'est pas celle de Fenimore Cooper.

## — DÉBATS —

*JOSÉ BIANCO :*

Je voudrais dire, improviser quelques mots à propos de ce qu'a dit monsieur Koch, justement, parce qu'autrefois on parlait beaucoup de la pureté des genres, et qu'on divisait les genres selon la théorie. Je crois (n'ayant jamais écrit de la poésie, je ne fais que des romans et des essais), je crois que tous les genres sont semblables. Comme l'a dit un écrivain espagnol, Miguel de Unamuno, on pourrait, comment dire, réunir tous les genres dans un seul genre qui est le roman. En

ce qui me concerne, j'ai toujours considéré les personnages des romans, comment vous dirais-je, comme plus réels que les gens vivants. A propos de ce qu'a dit monsieur Koch de l'influence qu'a eue le roman sur sa poésie, je pourrais dire à l'inverse que la poésie a eu une grande influence sur le roman, du moins sur les romans que j'écris. Et quand il parle de Faulkner, de Tolstoï et Proust, j'ai toujours considéré comme très vivants leurs personnages, comme si c'étaient des personnages de ma propre famille. Je pourrais parler, par exemple, à propos de Tolstoï et de *LA GUERRE ET LA PAIX*, de Natacha, Sonia et Pierre comme s'ils étaient des êtres réels.

Dans le même sens, on peut dire que pour un romancier ces personnages sont des membres de sa propre famille, qu'on traite avec une espèce de sens critique et en même temps de sympathie, dont on excuse même les défauts en les voyant.

Dans le même sens, le roman influe beaucoup ou a influencé beaucoup sur ma vie d'écrivain. Même des romans secondaires ou des romans mineurs ont une espèce de réalité pour moi. Ils m'ont appris à comprendre la réalité des choses, des choses vécues. C'est simplement ça que je voulais dire.

#### *HERBERT GOLD :*

Nous, enfin les Américains, avons tendance à parler trop de la psychologie, mais monsieur Koch a posé une question qui m'intéresse beaucoup.

A mon âge, j'ai beaucoup d'amis poètes et romanciers qui passent par ce que j'appelle la crise de la ménopause de la voiture sport, c'est-à-dire qu'ils ont tendance à acheter ou à essayer d'acheter une petite Mercedes-Benz, et à obtenir une petite amie.

Il a parlé du sort du poète lyrique, et on peut poser la question également pour les romanciers. Les romanciers ont tendance à vivre plus longtemps. Quand on atteint la quarantaine, on a toujours quelque chose à dire, mais la psychologie change, et peut-être que l'on peut nous parler du poète lyrique de quarante ans.

**KENNETH KOCH :**

Je me sens un peu loin de mon sujet, mais pas tellement loin de mes pensées.

Quand j'ai commencé à écrire de la poésie, quand j'avais cinq ans, je me croyais vraiment poète. Quand j'ai eu quinze ans, à ce moment-là j'ai cru que si je n'étais pas, à l'âge de vingt et un ans, un grand poète, un poète aussi célèbre que Shakespeare, tout serait fini pour moi. Ma vie ne serait pas vivable.

Ensuite j'ai changé ça ; ça devenait vingt-cinq ans, et puis vingt-six ans, et puis enfin, après avoir vu ce qu'apporte la célébrité mondiale, je ne désire plus ça, et d'ailleurs je ne l'ai pas.

C'est vrai, je peux dire une chose plus directement liée à la question : c'est que je crois que dans mes années trente, je faisais une erreur assez grave, j'essayais de répéter les succès de ma première poésie. C'est-à-dire que j'avais trouvé. Je crois que ce n'est pas possible de parler de sa propre poésie avec cette modestie dite caractéristique des Américains des Etats-Unis, je ne peux pas. Je crois que j'ai fait quand même de très bons poèmes, quand j'avais vingt-cinq ou vingt-six ans. Ces poèmes étaient des poèmes de grande jeunesse, c'était plein d'exubérance, de lyrisme, de jeux de mots, etc. Quand j'ai eu trente-cinq ans, j'essayais toujours de retrouver ce sentiment, et je me retrouvais en regardant la lune un soir, en me disant : « Merde ! je ne ressens pas la même chose ! »

Je crois qu'il faut — si je peux faire la morale —, qu'il faut être un peu flexible, il faut changer avec son âge. En ce moment-ci, j'ai 48 ans, je me sens très bien, merci, je voudrais seulement que ça ne change plus.

Je ne sais pas, mais j'avais de graves doutes quand j'avais vingt ans et même trente ans, parce qu'il y a toujours — pour les gens qui lisent la poésie en anglais — l'exemple de Ford qui avait tellement peur de n'être plus tout jeune, alors qu'il a écrit *IN A MANSION* (c'est terrible, je ne peux même plus penser en anglais) et *IMMORTALITY*, quand il avait, je

crois trente-sept ans, en disant que la nature ne lui disait plus la même chose, et qu'alors peut-être pour lui la poésie était finie.

Non, ce n'était pas fini, parce qu'il trouvait la morale dans la nature.

C'était un changement triste, pour sa poésie du moins, sinon pour la morale. Il y avait Coleridge qui avait renoncé presque à la poésie à cause du désespoir d'avoir atteint trente-cinq ans. Keats et Shelley, mes poètes préférés, sont morts dans la vingtaine : il y en a un qui est mort à vingt-six ans, ensuite l'autre à vingt-neuf ans. Quand j'avais vingt ans, je ne pouvais pas m'imaginer une vie de poète après la trentaine, mais ça s'est passé quand même.

Quant à ce désir (Herbert en parle un petit peu) d'amours nouvelles, je me demande si elles sont différentes de celles d'autres personnes dans la quarantaine... je ne sais pas...

C'est vrai que les premiers jours d'un amour sont très inspirateurs pour les poètes en général. Mais c'est aussi très fatigant, et puis il me faut surtout (on n'y renonce pas pour ça), pour écrire de la poésie, il me faut un peu de paix et beaucoup de temps. Alors, on balance ça avec l'amour perpétuellement renouvelé, et on trouve une voie, je crois.

### JACQUES FERRON :

Puisque nous avons laissé les grands espaces d'hier, et que nous sommes tombés dans le genre intimiste, je me permettrai de vous citer une phrase, justement parce que les rapports du roman et de la poésie peuvent s'expliquer par cette phrase : « La jeunesse est l'époque de la vie où on a le plus de probité. Je n'avais aucun moyen de défense, j'étais seul, doucement ce qui m'entourait avait un langage fait et ne me laissait aucun moyen d'échapper. » — C'est une phrase de Talleyrand.

Justement, je crois que dans un langage fait, — et comme il est arrivé à Céline de renouveler un peu la prose française, il l'a fait parce que c'était un pigeur, il l'a fait en pigeant les amis des peintres, les poètes : Le « trépané », ce n'est pas lui, c'était Apollinaire.

Et lorsque vous lisez cette description : « New York, ville debout », eh bien, c'est pigé dans Cocteau. Vous voyez un romancier qui veut briser le langage et qui va chercher sa provision chez les poètes. Vous, Kenneth Koch, vous êtes allé la chercher chez les romanciers. Cela veut dire que ce sont deux genres qui sont différents, peut-être, mais qui peuvent se compléter et aider à briser ce langage fait dont nous sortons quand nous sommes jeunes.

*CLAUDE JASMIN :*

Cocteau aussi a pigé.

*JACQUES FERRON :*

Finalement, toutes ces confessions de vedettes peuvent être excusables, parce qu'au fond, il ne se fait qu'un livre, c'est le livre de l'humanité, au fond la Bible n'est pas finie.

*CLAUDE JASMIN :*

Très bien ! Très bien !

*HERBERT GOLD :*

Il est évident que les poètes américains sont moins responsables de la guerre au Vietnam que les romanciers.

Je voulais poser une question à monsieur Jasmin.

Le Québec et Montréal sont pour la plupart des gens du monde une terre inconnue, et ce que vous avez dit...

*CLAUDE JASMIN :*

Pas depuis le maire Drapeau.

*HERBERT GOLD :*

Enfin, terre inconnue, ça veut dire terre romantique, terre qu'on veut connaître. Est-ce que vous avez l'idée de faire une espèce d'oeuvre balzacienne, une comédie humaine de la vie des différentes couches de la société de Montréal ?

*CLAUDE JASMIN :*

Un temps, j'avais ce projet-là, quand j'étais plus jeune et plus rempli d'illusions, je pensais qu'il y avait moyen de devenir un Balzac, je me suis tout rapetissé, tout rétréci, j'ai eu une espèce d'opération de « shrinking ». J'ai fait un roman sur deux pâtés de maisons. Je suis en train d'en faire un sur une plage d'été, mon univers est vraiment anti-balzacien. J'ai une peau de chagrin.

**ANDRÉE MAILLET :**

Je voudrais dire à monsieur Koch — puisqu'il a parlé de Walt Withman — qu'après les classiques français et enfin quelques autres étrangers, Walt Withman, à quinze ans, m'a beaucoup marquée. Je me souviens en particulier d'un poème, je m'en souviens en anglais, mais je vais essayer de le traduire très mal :

Un jour passant à travers une ville, très peuplée — *impregnating my brain with future use* — m'imprégnant l'esprit pour un usage futur de son spectacle, de son architecture, de ses coutumes et de ses traditions, j'ai rencontré... — enfin, il disait à peu près ça, — ... j'ai rencontré une femme. De cette ville, je ne me souviens que d'une femme qui s'accrocha à moi passionnément.

Et il continue sur ce thème. C'est un poème qui n'est pas très long, et alors plus facile à apprendre que *SONG OF MYSELF* n'est-ce pas ?

Et ça m'a donné une leçon, en ce sens que ça m'a fait comprendre que, bien sûr, puisque je voulais être à la fois romancière, dramaturge, poète et journaliste (du moment qu'on tient la plume, on doit pouvoir tout écrire, sauf des cours magistraux, — des essais c'est plus difficile), ça m'a fait comprendre qu'il faisait passer la passion humaine avant l'expérience physique, peut-être sentimentale, l'expérience vécue physiquement avant le détachement de celui qui est objectif.

Les deux sont absolument nécessaires à un romancier. En poésie, évidemment, c'est la passion qui passe d'abord, je crois ; et dans le roman, il doit y avoir une synthèse des coutumes, des traditions, enfin ; et puis aussi de cette femme ou de cet homme à qui on s'accroche passionnément.

Alors, ça me paraît tout à fait pertinent que vous disiez que dans la jeunesse il y a une influence par le roman dans la poésie qu'on écrit et vice versa.

Il y a une autre chose : vous avez parlé de Joyce. Eh bien, j'ai essayé de le copier, moi, en le traduisant à la québécoise, et sans pour autant avoir l'impression de devenir anglo-saxonne.

Evidemment, la recherche littéraire, l'expérimentation, si vous voulez, du langage, je l'avais trouvée dans un écrivain que vous venez de nommer : Larbaud. Dans Proust ou dans la poésie de Rimbaud, il y a un réalisme aussi puissant que dans Joyce ; qui me paraît aussi important que dans *Ulysses* à un certain point de vue.

**GILLES ARCHAMBAULT :**

On parle souvent du roman intimiste semblant l'opposer presque tout le temps à la notion même du roman américain.

La question que je me pose toujours, moi, c'est : est-ce qu'il n'y a pas moyen d'être Américain et de faire un roman intimiste, quand on est soi-même de tempérament intimiste, et non pas parce qu'on est Européen, mais simplement humain, qu'on est pris soi-même avec des problèmes de vie ? Est-ce qu'il n'y a pas moyen d'avoir une notion qui englobe ces deux notions-là ?

**ANDRÉE MAILLET :**

Il y a des poètes américains qui sont intimistes, Emily Dickinson.

**GILLES ARCHAMBAULT :**

On peut nommer, je pense, rapidement, des exemples de ça, mais ce que je veux dire c'est que, dans la discussion de ce matin, dans la discussion qu'on a depuis deux jours, on a l'impression que le roman américain c'est un roman des grands espaces où l'homme est perdu.

**KENNETH KOCH :**

La vie n'est pas très intime.

**GILLES ARCHAMBAULT :**

Je sais. Ce n'est pas le dix-neuvième siècle, mais je voudrais poser la question à Gilles Marcotte.

**GÉRARD BESSETTE :**

Je voudrais poser une question à monsieur Jasmin, qui nous a dit qu'un des romans américains qui avait contribué, pour lui, à américaniser le Québec...

**CLAUDE JASMIN :**

A m'américaniser, moi.

**GÉRARD BESSETTE :**

A sentir que le Québec faisait partie des Amériques, de l'Amérique du Nord en tout cas, c'était *TOBACCO ROAD*. Est-ce que vous pourriez m'expliquer par quel phénomène chimique ou alchimique ?...

**CLAUDE JASMIN :**

Non, je ne peux expliquer ça. Je me demande encore, après tant d'années, pourquoi *LE PETIT ARPEMENT DU BON DIEU* et *TOBACCO ROAD* ont eu une telle force d'impact sur moi, et sans doute chez d'autres écrivains du Québec.

Ce sont deux livres qui me sont restés. Je ne sais pas pourquoi, — si ça tient à ce que ce sont des romans paysans ou de gens vivant sur les terres. Je ne sais pas. Ça doit tenir, j'espère, d'une bonne traduction, puisque je l'ai lu en français et que cette américanité m'est venue par personne interposée, probablement par un traducteur de France.

**FERNANDE ST-MARTIN :**

J'aimerais, monsieur le Président, poursuivre la réflexion de monsieur Marcotte, qui avouait peut-être que le roman des Amériques était une notion qu'il était difficile de saisir, de définir, du fait sûrement de la multiplicité réelle des groupes qui sont censés former cette notion d'Amérique.

Il est très difficile d'en arriver à une intuition unique, mais est-ce que du fait que ce problème du roman américain malgré tout se pose surtout en notre siècle, donc après le grand siècle du roman européen, est-ce qu'il n'y aurait pas lieu tout en poursuivant seulement la discussion des relations entre les divers modes d'expression, de relever que le roman lui-même, évidemment, est en crise actuellement dans le monde ? Il est certain qu'en Amérique on est sans doute aussi conscient qu'on peut l'être dans d'autres parties du monde des bouleversements de la communication entre les hommes qui ont remis en question tout cette notion du roman elle-même. Il est certain qu'on peut parler de roman psychologique ou de roman sociologique ou épique, mais depuis, disons le début du siècle, il est certain que la transformation d'un grand nombre de sciences humaines, comme par exemple la sociologie ou la psychologie, rend extrêmement difficile la tâche qui

était la tâche séculaire du romancier, à savoir communiquer, semble-t-il, des informations sur ce qu'était la réalité humaine, ce qu'était la réalité des groupes, des moeurs, etc., tandis que je pense qu'au vingtième siècle on sait quand même, sur un certain plan, que le public croit pouvoir trouver dans la psychologie des profondeurs ou dans certains types d'analyses sociologiques, des informations qui peut-être prétendraient à plus de véracité. Non pas que le roman n'ait plus de fonction, mais sûrement pas la même fonction, la fonction du roman se transforme.

S'il s'agit d'écrire l'Amérique et tous les groupes qui constituent les diverses Amériques, il y a toutes sortes d'autres moyens d'approche qui se sont avérés extrêmement fructueux.

A ce moment-là, tout le problème, la difficulté de définir une notion de roman pour les Amériques, à mes yeux, provient de ce grand bouleversement que la notion même du roman a subie.

Comme par exemple la figuration en peinture ne trouvait plus de raison d'être après, sans doute, l'invention de la photographie. Mais je me demande comment encore on peut penser pouvoir donner un roman dit réaliste ou traitant de la description de la société et de son mouvement une fois que le cinéma a développé des moyens si efficaces, si nouveaux, permettant de redonner des temps différents de la vie, de redonner des modes d'échantillonnage d'éléments significatifs qui recréent tout un autre type de narration. Comment le roman peut-il survivre par rapport à cette mission qu'ont d'autres médiums ?

Quelle serait maintenant la tâche même du roman, si on veut bien conserver cette étiquette ?

*CLAUDE JASMIN :*

Peut-être que tous les romans sont au fond des prototypes de scénarios.

*FERNANDE ST-MARTIN :*

Peut-être que maintenant ce sont des condensés de films.

*JACQUES FERRON :*

Disons que le roman est une oeuvre artisanale. C'est l'oeuvre d'un homme seul. On a parlé de la solitude de

l'écrivain. Bien sûr, il n'y a rien de plus pénible que d'écrire, parce que nous sommes seuls, et que nous ne vivons pas pendant que nous écrivons, et un type qui a beaucoup écrit a des espaces de vide dans sa vie, qui représentent les moments où il a écrit.

Maintenant, c'est un meuble qui se met sur le marché à bon compte, qui peut échapper à la censure, et en fait tous les mass-media se basent sur cette bibliothèque formée.

L'oeil, vous savez, est un organe d'illusion : on rêve, on a notre rêve, ce sont des images ; autrement dit, il faut se méfier de MacLuhan, qui était un « maudit » farceur, farceur respecté, parce que catholique... Sur le point de devenir cardinal... Maintenant, un autre point, je crois que la rencontre du Québec et des Amériques a eu lieu dans un roman qui s'appelle *LES ENFANCES DE FANNY* de Louis Dantin, qui est l'expérience d'un prêtre défroqué, qui, d'ailleurs, a reconnu Nelligan, qui est tombé amoureux d'une négresse du « Deep South » et qui a très bien décrit le Sud. Par contre, il n'a pas su donner son image des Québécois.

Il a compris le « Deep South », mais il n'a pas montré sa nature.

Maintenant, nous sommes sortis justement, nous, de l'Amérique française, et nous sommes ramenés au Québec. Le chien de Croc Blanc a été dressé par des Canadiens français ; ce sont des Canadiens français qui étaient là quand les Mormons sont arrivés au Lac Salé. Des passages de Canadiens français, il y en a eu dans toute cette grande Amérique française : c'était une hégémonie, ce n'était pas une colonie d'occupation, et on avait le droit de circuler au travers de toutes les nations, on avait le droit de passage et c'est pour ça que, par exemple, lorsque les Etats-Unis achèteront l'Alaska, ils prendront un Canadien français comme chef de traite, etc.

Maintenant, tout ça, pour nous, c'est un peu fini, et il y a un peu d'aigreur envers l'Amérique, parce que nous en avons été refoulés pour être ramenés dans les limites du Québec.

Nous l'avons comprise quand même, peut-être avant d'autres.

**CLAUDE JASMIN :**

Est-ce que je pourrais demander à nos amis américains si, pour eux, les pays d'Amérique du Sud sont aussi des terres inconnues et romantiques, comme vous l'avez dit tantôt, pour le Québec? Est-ce que les Américains sont fascinés, captivés ou attirés à scruter les voisins du Sud, ou êtes-vous plus attirés par vos voisins du Nord?

**KENNETH KOCH :**

Moi, j'ai toujours été attiré par tout ce qui était latin.

Quand j'ai voyagé pour la première fois en Europe, j'ai bien aimé la Suède et l'Irlande et l'Angleterre, mais ça ne me disait rien dans l'estomac... Mais la France ou l'Espagne et l'Italie, oui.

Et puisqu'on a la grande fortune d'avoir des latins au Sud et au Nord, c'est très bien.

**CLAUDE JASMIN :**

C'est un fait discutable que nous soyons des Latins, nous sommes plutôt Normands.

**GILLES MARCOTTE :**

Je voudrais revenir sur la question de la crise du roman dont on parlait tout à l'heure.

Il me semble qu'on en parle facilement, nos références sont surtout françaises. Il me semble qu'il nous faudrait demander aux écrivains américains s'il y a une crise du roman aux Etats-Unis, ce dont je doute, ou du moins qu'ils nous disent si la crise se présente de la même façon.

J'oserais penser la même chose de l'Amérique du Sud. J'ai l'impression que la remise en question du roman, ou la question sur la possibilité même du roman, a été posée en France.

Monsieur Koch a mentionné tout à l'heure Robbe-Grillet. Je ne sais pas comment Robbe-Grillet a pu influencer un poète. C'est possible malgré tout. J'aimerais poser cette question aux écrivains à la fois des Etats-Unis et de l'Amérique du Sud.

Est-ce que pour eux le roman va encore de soi?

**GERARDO MELLO MOURAO :**

Je voudrais dire d'abord que ça me semble très charmant,

pas seulement très charmant, mais très légitime que monsieur Koch et monsieur Jasmin aient parlé spécialement de leurs propres oeuvres, de leur propre expérience, de leur propre histoire, parce qu'enfin l'histoire du monde, c'est l'histoire de chaque homme ; l'histoire d'un peuple, c'est l'histoire de chaque homme.

Je voudrais faire remarquer la relation que monsieur Koch a faite entre le roman et la poésie.

Evidemment, c'est peut-être la même chose ; peut-être que le roman n'est toujours qu'une poésie d'une façon ou d'une autre, qu'il est toujours une oeuvre poétique.

Monsieur Koch disait qu'on était dans un monde sans Dieu, qui a perdu son Dieu. Dans une extension un peu plus longue, j'aimerais faire la division entre la chose artistique du roman et la poésie. D'abord, en Amérique du Sud, nous avons un exemple, plus qu'un exemple, à moi il me semble que le roman, ce que nous pourrions appeler le roman américain, se fonde sur des oeuvres qui n'étaient pas exactement des romans comme c'est le cas, par exemple, pour le *FACUNDO*, de Sarmiento, et *OS SERTOES*, de Euclides da Cunha. Ce ne sont pas des romans ?

Le roman américain, pour nous d'Amérique du Sud, se fonde sur le *FACUNDO* de Sarmiento et *OS SERTOES*, qui sont l'histoire d'un peuple et l'histoire personnelle d'un homme. C'est ça que je voulais dire.

*CLAUDE JASMIN :*

Mais, est-ce que vous pouvez répondre à la question de madame Saint-Martin, qui dit que les documents des sciences humaines, les media et le cinéma, racontent peut-être mieux cette épopée que le roman. Et Gilles Marcotte vous demandait si vous pensiez que le roman a encore un rôle ?

*GERARDO MELLO MOURAO :*

Oui.

*CLAUDE JASMIN :*

Est-ce que ce n'est pas mieux raconté ?

*GERARDD MELLO MOURAO :*

Ça, c'est un autre problème. Moi, je ne pourrais pas ra-

conter à travers le cinéma, ce n'est pas mon métier ni ma vocation, je n'ai pas les qualités.

*CLAUDE JASMIN :*

Un bon écrivain peut faire un bon scénario.

*GERARDO MELLO MOURAO :*

Je peux faire des poèmes, des romans, mais je ne pourrais pas faire du cinéma.

*CLAUDE JASMIN :*

Pourquoi ?

*GERARDO MELLO MOURAO :*

Je suis incapable de faire ça. Voilà. J'admire beaucoup ceux qui le font. Je reconnais une épopée dans le cinéma.

*ANDRÉ BELLEAU :*

Est-ce que Severo Sarduy me permettrait de lui adresser la question posée par Gilles Marcotte, à savoir s'il pense que le roman dans les Amériques va encore de soi, puisque vous êtes près de ce qu'on appelle la critique formaliste française ?

*SEVERO SARDUY :*

En effet, donc je serai très formaliste.

Ce qui m'a frappé dans tout ce qu'on a dit aujourd'hui, entre la relation de la poésie et le roman, c'est que cette relation est placée uniquement au niveau thématique, c'est-à-dire au niveau du contenu.

L'exemple de Koch, le premier, était extrêmement frappant, et était justement celui d'un contenu, d'un contenu très diffus, puisqu'il s'agit du monologue d'un idiot faulknérien, et qu'on arrive à travers les péripéties de la lecture des passages — même si les passages sont très difficiles et que la foulée syntaxique est très dense — à un contenu qui, lui, est très simple. Il s'agit en somme d'arriver à un sens, à signifier, comme je dirais, pour justifier votre qualification de structuralisme et/ou formaliste. Donc, il s'agit uniquement de signifier le sens et le contenu. Je crois que ça s'est passé en France à partir de Robbe-Grillet, ou de ce que j'appelle l'école de *MINUIT*. Je n'aime pas du tout la qualification de Nouveau Roman. Certains de ces auteurs n'ont pas grand-chose en commun, si ce n'est que Jérôme Lindon les publie aux éditions de *MINUIT*.

Donc cette école de *MINUIT*, à mon avis, a beaucoup d'intérêt quant au rapport avec l'écriture, en abandonnant, à ce moment-là, le signifié du contenu. Je parle sur un plan strictement formel.

Ce qui s'est passé, c'est qu'il y avait une dichotomie à mon avis absurde, une espèce de rigueur extrême d'écriture au niveau de la poésie, où on posait que le poète pouvait chercher son objectif pendant le weekend, et l'écrire aussi pendant le weekend, le raturer, en inventer un autre et, finalement, le lundi matin, absolument crispé, remettre le même que le vendredi soir.

Pour ce qui est du romancier, d'autre part, il y avait une espèce de relâche dans l'écriture : puisque le romancier racontait, qu'il était supposé raconter quelque chose, il pouvait se permettre des diversions.

Au niveau formel, je crois que Robbe-Grillet a altéré radicalement ceci, et je crois que c'est capital dans la littérature de la langue française : il a donné à l'écriture une rigueur au niveau formel semblable à celle de la poésie, c'est-à-dire qu'il n'y a plus cette dichotomie entre la rigueur poétique et l'objectivation extrêmement choisie du mot maîtrisé ; je veux dire entre cette minutie du poète, et d'autre part disons le récit ou l'histoire ou la séquence pour revenir au langage du narrateur.

En ce moment, au niveau formel, le roman est tout à fait comme la poésie — au niveau uniquement formel, je le répète —, étant donné, aussi, que le contenu disparaît chaque fois davantage. Et de là, je crois — pour articuler avec l'autre question —, l'effet, la prétention totalisante que le roman a eue au dix-neuvième siècle — prétention au fond caractéristique du romantisme et de l'humanisme — disparaît aussi.

Il n'est pas totalisateur, puisque son contenu dérape.

*ANDRÉ BELLEAU :*

Est-ce que ce questionnement du roman traditionnel, cette remise en question de sa fonction totalisante, est-ce que c'est un phénomène qu'on constate dans la littérature d'Amérique latine ?

*SEVERO SARDUY :*

Je crois que la prétention totalisante est très différente au niveau de l'Amérique latine.

Le vrai roman américain, on ne l'a pas fait, c'est-à-dire que l'essor des lettres sud-américaines date de peu. Finalement — nous étions, c'est très compliqué à retracer, l'histoire des littératures sud-américaines —, nous étions dans un état nativiste — je crois que monsieur Gonzalès pourrait expliquer ça beaucoup mieux —, naïvement tellurique et finalement d'expression du paysage local. Par exemple, il y a eu deux traditions à Cuba, où la culture africaine était présente... Disons qu'à Cuba toutes ces manifestations locales, dans cet espace nativiste, proliféraient, et ce n'est que depuis très peu que le roman sud-américain a pris conscience de sa totalité linguistique, de son unité, si je peux dire.

A ce moment-là, on est encore dans une époque ambiguë, je dirais, et, si on veut, d'extension, — tandis que le roman français a déjà dépassé depuis très longtemps ce stade, je veux dire cette époque de tautologie. Alors il est penché sur lui-même, et s'est auto-dévoré, je dirais.

*ANDRÉE MAILLET :*

Alors, je voudrais dire ceci au sujet du roman actuel. C'est que, d'après ce que je connais de l'histoire de la littérature, les formes nouvelles ont toujours été mises en question. Il y a toujours eu crise. De nos jours, il semble qu'il n'y a pas, qu'il ne peut y avoir un roman des Amériques ou de l'Amérique, mais il y a des romans des Amériques et dans ces romans des Amériques, il y a plusieurs sortes de romans.

Il y a le roman qui est fidèle, n'est-ce pas : magnifié par le style, l'imagination, la puissance d'un écrivain. Il y a le roman qui est un rêve magnifié, stylisé par le génie et la puissance d'un écrivain. Il y a le roman-chronique, un roman du défi, enfin il y a différents romans.

Il y a un roman de combat qui peut avoir différentes parties, des faits divers.

Ecoutez, quand on regarde ça dans *Le Devoir* ou *La Presse*, on peut avoir quatre lignes sur les camps de concentration, mais ça prend tout à fait une autre dimension chez

Soljenitsyne. Il y a les romans de combat, par exemple chez un Dostoïevski. On va parler des modernes: Soljenitsyne. Il y a aussi le rêve, l'utopie, enfin il y a de tout. Alors, mettons que moi, le roman nouveau, je n'en parlerai pas. Je ne le comprends pas. Ça m'est totalement étranger.

Il y a aussi une autre sorte de roman qui a une influence énorme sur moi, et dont je suis absolument consciente, c'est le roman que l'on fait au cinéma. Je parle des grands cinéastes, et je ne peux pas les considérer autrement que comme des romanciers. Je ne peux pas considérer Costa Gavras ou Visconti, surtout Visconti — avec le souci qu'il a du décor, des coiffures, du choix de ses personnages, n'est-ce pas — comme quelqu'un qui n'écrit pas? Il me semble qu'au lieu d'une plume, il a des appareils, il a la couleur, il a des personnages physiques —, enfin ça me semble être des romanciers... Prenez Bunuel: pour moi c'est un roman ce qu'il écrit, et Bergman aussi. Je ne peux pas les distinguer de moi.

*HERBERT GOLD :*

Pourquoi ne pas dire qu'ils écrivent des films?

*ANDRÉE MAILLET :*

Oui, ils écrivent des films.

*HERBERT GOLD :*

Alors, ce ne sont pas des romanciers.

*ANDRÉE MAILLET :*

Fondamentalement, ça me semble très différent du roman, mais comprenez-vous, il me semble qu'il est presque impossible pour nous, romanciers, de nous défaire de cette influence, surtout si nous aimons le cinéma et si nous y allons.

Maintenant, pour répondre à madame Saint-Martin qui parlait évidemment de toute la documentation que nous avons, des documentaires et tout ça, il me semble qu'un romancier invente sa société, et que c'est la société qui est inventée par ces cinéastes et ces romanciers qui, dans cent ans, va être la vraie; et elle s'opposera peut-être aux éditoriaux, mais elle ne s'opposera peut-être pas aux archives, et elle ne s'opposera peut-être pas aux faits divers.

C'est ce qu'il me semble, à moi, que nous inventons la société pour l'avenir.

*GÉRARD BESSETTE :*

A la lumière de ce que monsieur Gold a dit hier et monsieur Koch aujourd'hui, j'essaie de comprendre quelles sont les tendances de la littérature américaine.

Hier, on a demandé à monsieur Gold, si ses romans étaient modernes.

Je pense que, par cette question, on voulait vous demander si vous tentiez de donner des formes nouvelles à votre roman, comme le nouveau roman français a essayé de le faire. Sauf erreur, à moins que je vous aie mal compris, vous avez répondu que non, que ce n'était pas là un aspect de votre art qui vous intéressait d'une façon consciente ou théorique. D'autre part, monsieur Koch, qui lui est poète, a déclaré que c'était surtout les romanciers qui l'avaient influencé et, sauf erreur, c'était l'aspect formel, une certaine optique particulière... Que ces romanciers étaient Faulkner, Proust, Robbe-Grillet, etc., et qu'il était influencé tout autant et peut-être plus par la forme, si on peut dire, que par le fond. C'est très difficile de faire une distinction entre les deux. Je me suis demandé, à la lumière de ces deux réponses, si les recherches formelles étaient très poussées chez les poètes américains d'une part, et de l'autre chez les romanciers peut-être depuis Faulkner, — parce que lui a sûrement inventé, de même que Dos Passos, je pense, a inventé sur le plan formel comme romancier.

Mais, est-ce que les romanciers américains se sont désintéressés de ce genre de recherche pour procéder par « Trial and Error » d'une façon pragmatique, sans se poser de questions sur l'aspect formel précisément.

*HERBERT GOLD :*

Je ne voudrais pas dire que je suis une espèce d'animal primitif qui fait des romans comme l'oiseau chante.

Mais, selon ce que monsieur Jasmin et d'autres ont dit aujourd'hui, je peux peut-être m'expliquer un petit peu. C'est qu'il y a de grandes difficultés à continuer d'écrire des romans traditionnels avec les détails sociologiques, etc., parce

qu'il y a le cinéma, il y a la sociologie, il y a la psychologie, etc. Il serait peut-être toujours intéressant d'avoir des romans qui concernent la vie des gens qui habitent dans des pays éloignés, bizarres, mais on édite maintenant je crois environ trente mille (30,000) livres — pas tous des romans — aux Etats-Unis, et on écrit trop de romans... On se fatigue des détails du roman traditionnel... Mais, selon moi, la recherche qu'on fait, si on est sérieux, ce n'est pas pour la forme, c'est toujours pour le contenu et on a ce qu'on appelle — ce qu'on pourrait appeler — un roman métaphysique, c'est-à-dire un roman qui cherche la signification du contenu, la signification de la vie. Qu'est-ce que ça vaut ? Je ne le sais pas. Ça a des implications quant à la forme, mais la direction est vers le contenu, la signification du contenu. On n'est pas prêtre, on n'est pas philosophe, mais on veut que ça dise quelque chose de la vie.

Le roman de Balzac, de Zola, etc., pouvait se contenter de montrer les conditions de la vie. Maintenant, on sait trop la vie même, et il faut en arriver à analyser, il faut expliquer, mais avec les crises continuelles. C'est difficile de parler, même de penser au...

*CLAUDE JASMIN :*

Excusez-moi. Qu'est-ce que vous entendez par « on sait trop la vie » ?

*HERBERT GOLD :*

On a les détails qu'on peut lire. On connaît tous les faits. Il y a les almanachs. On ne sait pas ce que ça veut dire, la signification, alors c'est sur cela que les Américains ont tendance à expérimenter.

On peut avoir des résultats de ces expériences, mais qu'est-ce qu'on fait avec la machine, qu'est-ce qu'on fait avec les expériences ? C'est là, je crois, la recherche future des romanciers sérieux des Etats-Unis.

*KENNETH KOCH :*

Je ne suis pas tout à fait d'accord, bien que je n'aie écrit qu'un roman qui n'est pas édité. Je crois qu'il y a parmi les romanciers des gens qui sont épris de formes et des gens qui ne le sont pas... Je crois que c'est possible.

Pour moi, je trouve tellement de contenu dans la forme, si je pense à « Fairfield ». Il faut revenir à ce que madame disait : faire une épopée de la société québécoise ou états-unienne me semble en ce moment naïf, parce que si on disait à un peintre :

« Il te faut dépeindre les types de partout dans ton grand pays »,

Alors, on rigolerait. Je crois que ce n'est pas possible... Evidemment, je parle juste pour moi. Quand je pense à décrire une famille dans notre société, je pense tout de suite à tous les styles dont on s'est servi déjà pour faire ça, et la première phrase serait plus une réaction contre ces phrases qu'une description de la famille. C'est peut-être pour ça que je suis poète et pas romancier. Pour moi, quand j'écrivais mon roman, si je peux emprunter une phrase d'Edouard Glissant : « C'était une lutte amoureuse avec le genre ».

#### *NAÏM KATTAN :*

Je voudrais poursuivre cette discussion amorcée par Fernande Saint-Martin et Gilles Marcotte, et ensuite par Severo Sarduy sur le genre même du roman. Je pense que Severo Sarduy a fait le partage très pertinent sur ce qui se passe en Amérique du Sud et en Europe sur la forme même du roman. Je ne pense pas qu'il s'agisse uniquement d'une question de totaliser, de rapports de totalisation avec le monde, mais s'est surtout aussi l'idée qu'il pouvait y avoir un sujet, une personne qui pouvait comprendre le réel, qui pouvait saisir ce réel et pouvait l'interpréter. Et je pense que c'est là le sens du roman au dix-neuvième siècle, et qu'il est apparu à son heure, — enfin dans l'histoire mondiale du roman. Le roman apparaît à des moments où il y a une société qui disparaît et/ou une autre naît ; ou bien un individu se sent détaché par rapport aux deux sociétés, — individu qui est romancier, qui peut saisir une société en voie de disparition, une société en voie de naissance, et qui peut, lui semble-t-il, totaliser cette idée. Il est le sujet, et il peut totaliser le rêve ; il peut totaliser une lecture de rêve. Ce n'est plus une question de tautologie de forme, c'est un rapport

avec le réel qui n'est pas uniquement une médiation, mais un rapport de totalisation du réel par un sujet.

Bon ! Alors, le roman français, à un certain moment, arrive à un point de tautologie, c'est-à-dire qu'on arrive à ce qu'on a pu voir dans d'autres civilisations : par exemple le quatorzième siècle arabe où, après de grandes périodes de grandes civilisations et de poésie, etc., on est tombé à la période des grammairiens et des philologues, où, plutôt que de totaliser le réel, on faisait des discours sur la totalisation passée et sur le bien-fondé de totalisation de rêve, parce que le sujet lui-même n'est plus conscient que le réel est saisissable ou acceptable, parce qu'il y a décadence, ou naissance qui tarde à venir. Et je pense qu'aux Etats-Unis, ce qui se passe à l'heure actuelle, d'après les romans que j'ai pu lire — et je parle toujours de romans —, c'est une sorte de démembrement du réel. Je voudrais proposer — et là, il y aura toute une analyse à faire — deux pôles de ce démembrement auxquels je voudrais prêter deux noms cités par Herbert Gold : Saul Bellow et Norman Mailer. Norman Mailer en est arrivé à un point où il ne peut plus écrire de romans. Il rêvait d'écrire *le grand roman américain*, et il l'a intitulé finalement d'une manière satirique et ironique *LE REVE AMERICAIN*.

Evidemment, il a écrit l'histoire comme un roman. Il a pu vivre le réel comme journaliste et il a intitulé son livre *L'HISTOIRE EN TANT QUE ROMAN*. Et ça, c'est une manière de totaliser le réel par un individu, par un sujet. Tandis que vous disiez : chez Bellow, il y a toujours des états d'âme, Bellow s'est penché sur lui-même, etc. Je pense qu'au contraire ce qu'a essayé de faire Bellow, à partir de ça, c'est de proposer des personnages qui étaient des totalisations d'une partie, d'une fragmentation d'un réel très vaste.

Par exemple *SAMMLER* était une totalisation de sentiments, de rapports entre la pornographie et la violence, l'aliénation dans les centres urbains et tout le sens de la connaissance.

Est-ce que la connaissance veut dire quelque chose, et l'expérience dans la vieillesse ?

Ce n'était pas des états d'âme de Bellow, mais c'était une lecture d'un réel par un personnage, par une personne qui prétendait encore pouvoir être un sujet. Mais ça n'est possible aux Etats-Unis que pour un fragment de réel, si on prend une partie du réel, et dans l'entreprise, il y a beaucoup d'études à faire sur le genre même, et le formalisme même.

Il y a une forme nouvelle de roman, et je pense par exemple à John Barth, qui aimait le mélange des formes. Par une sorte de mélange des genres : fiction, érotisme, roman populaire, histoire linéaire, il essayait de trouver une forme nouvelle tout à fait à lui, s'appuyant sur un roman de l'Europe Centrale, et ensuite sur le roman des années 20 et des années 30.

Il y a aussi un autre roman, qui est encore très américain : Vonnegut et Bartson, sont des romanciers américains qui ne peuvent plus lire le réel, mais qui essaient de trouver dans le mélange des formes, une lecture totalisante encore, où le sujet romancier est encore là. Et je pense que ce sujet est encore très puissant en Amérique du Sud, et qu'il donne l'impression qu'il peut lire encore le réel dans sa totalité.

#### SEVERO SARDUY :

De toute façon, j'aimerais justement commenter la phase d'ambition totalisante ou de totalisation, si on peut dire, ramenée au niveau du sujet. C'est-à-dire que je crois qu'il y a tout de même une coupure qui s'est produite en littérature. On va parler de la littérature comme d'un tout et même si on peut parler du seizième siècle, j'aimerais parler beaucoup des influences de Cervantès sur Kafka.

Cette littérature, on la vit à deux moments : un moment qu'on peut dire totalisateur et qu'on pourrait, à mon avis, appeler naïf, l'auteur en tant que sujet se sentant comme une entité psychologique constituée, il se sent producteur de signes, producteur de paroles, et il croit qu'il peut dans une espèce de naïveté, traiter du relatif, concevoir et donc écrire et posséder l'espace et le temps, c'est-à-dire la multiplicité des choses qui lui sont essentielles ; — puis à un moment donné, il se rend compte que cet espace n'est pas totalisable, c'est-à-dire qu'il n'est pas capable de le définir avec un seul

oeil, ou, si on veut (j'aime beaucoup les images radiophoniques, puisque je travaille en radio), avec un seul haut-parleur.

*CLAUDE JASMIN :*

Qui est-ce qui a commencé à voir que ce n'était pas réalisable ?

*SEVERO SARDUY :*

C'est très difficile de tracer une coupure. Ça se passe au niveau du sujet, si on peut dire. Le sujet a la naïveté de vouloir totaliser. Il n'est plus en monophonie, c'est-à-dire dans le royaume d'un seul émetteur, mais il est en stéréophonie — j'aime mieux polyphonie —, c'est-à-dire que son espace n'est plus centré, monophonique, totalisable, mais il est dans une multiplicité d'espaces comme dans la durée de la relativité, et cette multiplicité ne peut être totalisée par aucun spectateur, puisque l'oeil qui essaierait de la totaliser serait lui-même renvoyé à son propre espace. Donc cet auteur de la polyphonie, dans sa topologie spécifique, n'a plus la naïveté de vouloir totaliser.

Je pense que les coupures se passent au niveau où Einstein a coupé la naïveté géométrique, euclidienne : l'auteur sait qu'il ne possède plus un espace coordonné et centré.

*CLAUDE JASMIN :*

Qui a senti ça le premier ?

*SEVERO SARDUY :*

Je crois que c'est très difficile de tracer une coupure. Ce n'est pas une chronique. A un moment on peut dire que toute la littérature est dans ce sens. Je ne peux pas situer, parce que je ne suis pas dans une perspective diachronique, dans un registre chronologique de l'histoire, mais uniquement dans une espèce d'histoire qui n'a ni nom, ni date : on parle de coupures qui se succèdent les unes les autres, ou bien s'effectuent dans une espèce de simultanésisme.

*ANDRÉ BELLEAU :*

Est-ce que selon vous, dans le nouveau roman latino-américain, le sujet se perçoit encore ?

*SEVERO SARDUY :*

Je crois qu'ils en sont à s'auto-critiquer en ce moment. C'est tout ce que je peux dire.

CLAUDE JASMIN :

Je voulais répondre, essayer de répondre à la question de Gilles Marcotte sur l'avenir possible du roman.

D'abord, je voudrais signaler ce que ce fieffé menteur de Scully a dit dans *Le Devoir* : à savoir qu'on n'a invité ici que des écrivains québécois tournés vers l'Europe, ce qui, évidemment, j'espère est assez faux. Je pense en effet que Ferron n'est pas un homme tourné vers l'Europe, ni Jean-Jules Richard, ni Marcel Godin.

On disait hier soir, ou dans la journée, que le roman québécois était triste et toujours triste ce qui, je pense aussi, est un mensonge. Il y a des romans québécois qui sont très drôles, très comiques, Ferron en a fait de très drôles, Jean-Jules a fait des livres tristes, mais aussi des livres d'un humour assez caractérisé. Mais je voudrais dire pour l'avenir du roman que, par exemple, je pense que le rôle qu'on pourrait laisser au roman, ça serait — pour parler un peu comme Ferron — de tenter d'écrire des choses que le cinéma ne peut pas réaliser, cela pour défier les censures. Le cinéma ne peut défier la censure, le romancier peut la défier.

Le roman pourrait faire ça. C'est une des choses que le cinéma ne peut pas faire, parce qu'évidemment le cinéma, c'est commercial, c'est une industrie lourde et toujours tamisée par toutes sortes de censures, pas toujours de censure idéologique, mais des censures parfois de commerce... Pour des raisons de commerce, par conséquent, l'avenir du roman pourrait se situer dans le fait d'écrire des livres non faisables au cinéma, ou dire des choses qui ne sont pas faisables au cinéma, ou encore si quelqu'un a une écriture très polyphonique, très stéréophonique, peut-être même qu'à un moment donné le cinéma pourra intégrer ça, récupérer ça.

On a fait deux essais malheureux au cinéma avec Réjean Ducharme et Marie-Claire Blais, quoique pour Marie-Claire Blais, ça a été un peu plus réussi avec le cinéma, mais l'essai de mettre en images filmiques un roman de Ducharme... enfin...

Le deuxième rôle que je vois au romancier c'est justement d'essayer de faire le petit « Balzac », ce dont on parlait

tantôt, et de faire un roman qui serait évidemment poétique, mais qui serait une telle sorte de roman que, encore une fois, ni les média, ni les documentaires, ni nos amis des sciences sociales, ne pourraient le traduire. Je pense que ça pourrait être l'avenir du roman. Moi, je m'essaierai.

*ÉDOUARD GLISSANT :*

Je crois que ce que je vais dire sera peut-être un petit peu difficile, parce que je dois combiner à la fois ce que certaines personnes ont dit, et ce que j'essaie de rattraper de mon expérience ou de mes intentions littéraires. Enfin, je vais essayer de donner en gros un point de vue qui se rapprochera, paradoxalement, de celui de Sarduy, tout en en faisant la critique fondamentale. Je crois qu'une base, qu'un fondement réel et permanent de l'expression, de ce qu'on a appelé la littérature de la civilisation occidentale, c'est ce qu'on appelle en gros, chez les philosophes, la relation au monde.

Je crois qu'il n'y a pas d'être humain, d'individu ou de collègue invité, qui puisse se passer d'essayer de fonder pour lui, au niveau de la conscience, une relation au monde. Et d'ailleurs, quand un peuple se constitue, — on peut voir ça quand on étudie la naissance des peuples occidentaux, quand une collectivité naît, quand un peuple est constitué —, il se passe une sorte de présentation spontanée, jointe, comme les mystères en Grèce, à une sorte de représentation de la conscience. Il y a un moment où quelque chose se passe. C'est d'abord pour les Grecs — je ne veux pas être le nègre gréco-latin, mais l'histoire est là, il faut s'en servir —, pour les Grecs, c'est Homère d'abord. Il y a un moment où un peuple collectivement organise sa relation dans l'histoire de sa relation au monde. Qu'est-ce qui se passe quand on voit la continuité littéraire ? Il se passe qu'après cette naissance d'une collectivité, d'un peuple, il y a toujours une naissance poétique, c'est-à-dire toujours une naissance où la question de la relation au monde est présente par le biais d'un langage.

Ça, c'est la question fondamentale à mon avis dans toute littérature et pour tous les peuples, cette relation au monde à travers une expression. Il y a des spécificités qui se font jour, c'est-à-dire qu'on perd de vue l'expression de la collectivité

en acte au profit de secteurs technicisés et spécifiques de l'expression, et je crois qu'en Occident le roman est un de ces secteurs. Autrement dit, je crois que le roman, pour l'Occident, a une souche commune avec la poésie, mais que pour des raisons qui sont évidentes et très longues à expliquer etc., et qui sont élémentaires, le roman à un certain moment se technicise. Bien entendu cette spécificité fait que le but premier de toute entreprise littéraire (qui est la relation au monde d'un homme ou d'une collectivité à travers un langage propre) peut se perdre

Ce que je dis, ça ne se perd jamais, et ce qui fait la force des grands romans, c'est qu'on retrouve là cette relation au monde à travers un langage propre. Ce qui m'intéresse dans *LA GUERRE ET LA PAIX*, (je me fiche du destin de Pierre), ce qui m'intéresse c'est la manière dont je dis des choses. Je crois que ce qui est important, c'est la manière dont Tolstoï pose son être dans le monde, pas seulement le sien, à travers *LA GUERRE ET LA PAIX*. Autrement dit, le sujet de *La Guerre et de la Paix* ne m'intéresse pas. Je suis plus ému par la façon d'être dans le monde de Tolstoï et du peuple russe à travers *LA GUERRE ET LA PAIX* que par le destin de Pierre, voilà ce que je veux dire.

Alors, qu'est-ce qui s'est passé, pour revenir à Sarduy ? Ce qui s'est passé et ce qui se passe est très important à mon avis et très dérisoire en même temps. Il s'est passé, à mon avis, que l'Occident a perdu la possession du monde, et qu'il ne peut pas l'accepter. Autrement dit l'Occident est passé de l'univers de l'absolu, de la philosophie de l'Un, où sa vérité était la vérité du monde, au monde comme diversité, et il ne peut l'accepter. Alors, les plus intelligents, les plus sensibles, les plus intellectuels de l'Occident, placés devant cette situation se disent :

« Bon ! puisque nous ne pouvons plus penser le monde pour les autres, nous allons le penser pour nous-mêmes, nous allons nous retourner sur nous-mêmes, établir une réflexion sur notre mode de penser le monde. » Et c'est pourquoi je disais que c'est très important, et pourquoi je disais que c'est très dérisoire.

C'est très important, parce que finalement ces intellectuels font un travail qui sert à tout le monde, mais c'est dérisoire parce que, finalement, ce sont des gens qui sont complètement hors du monde. Je le sais, parce que ce sont presque tous mes amis, et j'ai assisté aux premiers balbutiements, j'ai lu des manuscrits, j'ai assisté à tout ça. Et je me souviens que, plongé dans cette atmosphère, j'avais une position un peu hérétique, j'étais à la fois le camarade qui comprend très bien, avec qui on discute bla, bla, bla, et j'étais en même temps le gars qui disait :

« Ecoutez, vraiment, non, moi, j'ai autre chose à faire. On verra après. »

Et par conséquent, il faut comprendre que là aussi on ne peut pas dire les choses d'une manière absolue. Je crois que ce que font ces intellectuels européens, c'est très important pour tout le monde, pour tous les peuples, et pour tous les individus qui aujourd'hui n'ont pas renoncé à donner dans un langage propre leur relation au monde. Ils peuvent se servir du travail de ceux qui, à mon avis, se sont coupés, je crois, temporairement, du monde. Il faut le dire : qu'est-ce que la France dans le monde aujourd'hui ? Rien du tout. Qu'est-ce que c'était la France dans le monde hier ? Presque tout avec quelques autres nations.

Alors, ce que je disais, c'est que les écrivains américains me paraissent sur le plan de l'émiettement, du détail, et peut-être d'un recul, d'un refus aussi dramatiques, aussi tragiques, aussi intéressants. Ils vivent le même drame que les intellectuels français, sur le plan intellectuel, systématique et théorique, parce que ces intellectuels voient que le monde commence à vraiment leur échapper, et ils se posent le problème : comment poser leur relation au monde à partir de là ? Eh bien, il y a toutes sortes d'attitudes dont un écrivain peut se prévaloir ; une attitude de recul, de refus et d'émiettement : l'émiettement thématique et mythologique, le refus, par exemple, et cette manière de dire : « Moi, ça ne m'intéresse pas, ce qui m'intéresse, c'est d'écrire des livres, etc. . . » — me paraît rejoindre, à l'opposé, la position de mes camarades européens qui déclarent qu'il est surtout

important de savoir analyser le texte, de savoir comment il est arrivé, comment il est là. Il s'agit de la même réaction, selon moi : pathétique, tragique, importante et intéressante sur un problème fondamental de la relation au monde. Alors, si on veut se poser le problème réel, il faut se poser le problème d'un monde partagé, d'un monde de la diversité, qui ne sera plus le monde de l'un, un monde de l'absolu, et c'est là que l'on retrouve les problèmes de langage. Le problème d'un langage, qui est fondamental dans — disons — cette espèce de travail qui se produit en Occident, eh bien, il recommence... Nous recommençons des naissances de peuples, nous recommençons en même temps que cette naissance tous les drames que ça comporte, toutes les oppressions intellectuelles, les malentendus, etc... Mais nous recommençons une nouvelle aventure du langage, et c'est pourquoi il me semble que l'une des choses les plus importantes qui pourrait réunir les écrivains des Amériques, ce serait la méditation sur la diversité nécessaire et le nécessaire des langages exercés. Il me semble qu'une nation, ce n'est pas une langue, mais il me semble que les Amériques, ça serait des unités de langage dans des diversités physiques. C'est le seul point par lequel, réellement et concrètement, on peut essayer de préfigurer un univers où mon opacité pour Ashberry ou Koch, ou l'opacité de Koch pour moi, soit mutuellement consentie, et s'exerce de sorte que l'on ait des rapports. Si on veut exercer ça, il faut l'axer autour des problèmes qui nous sont communs dans les Amériques, à savoir que nous allons refuser désormais toute une série d'absolus du langage, qui véhiculent des absolus dogmatiques. Nous devons entrer dans la diversité, qui est l'opacité consentie. C'est-à-dire que je dois consentir à ce que je ne comprenne pas ce que Koch me dit. En ne le comprenant pas, c'est ma manière de le comprendre. Il y a toute une dialectique des relations qu'il faut établir : il me semble que c'est par le langage, la méditation sur le langage que la position que défend Sarduy sur ce point est très importante. Aujourd'hui, il y a des écrivains, des hommes, des groupes de littérature qui sont en train d'étudier ce sujet, d'autres qui sont en train de méditer

sur les techniques, d'autres qui continuent l'émiettement, et d'autres qui refusent le monde, et il y en a certains qui le totalisent, etc. . . . Il me semble que, être en relation avec le monde à travers notre langage doit nous réunir, parce que ça c'est commun aux Américains, et que c'est différent pour l'Europe.

*HENRY BAUCHAU :*

Ce que je voulais dire est proche de ce que monsieur Glissant a dit. Je voudrais simplement ajouter une chose par rapport à ce qu'a dit Sarduy, c'est à propos de l'histoire.

Dans la mesure où cette multiplicité de voies, où le rapport au monde se trouve en partie rompu, de même le rapport avec l'histoire se trouve rompu ; et là, je voudrais revenir à une chose qu'a dite Koch et qui m'a beaucoup frappé, c'est qu'il a trouvé son inspiration dans *GUERRE ET PAIX*. On y est déjà revenu deux fois, mais je voudrais y revenir. Parce que dans *GUERRE ET PAIX* on parle beaucoup d'espace et qu'on a parlé beaucoup d'espace dans notre dernière réunion. Mais dans *GUERRE ET PAIX*, à côté de ça, il y a de tout autres richesses, il y a des choses plus particulières que cet espace historique, ce sentiment d'un présent, d'une histoire à un moment donné et d'une histoire qui n'est pas close et qui, au contraire, est ouverte, qui est infiniment ouverte.

J'ai une autre question, que je vous pose : si c'est une chose qui vous avait frappés en général — je pose cette question aux écrivains américains —, je voudrais poser cette question qui me semble avoir été négligée jusqu'ici, à propos de leur espace historique divers et commun, puisque ça a été fondé sur la conquête, fondé sur l'oppression des Amérindiens et du Noir.

*KENNETH KOCH :*

J'ai été très inspiré par l'espace historique dans Tolstoï. J'aimais beaucoup sa manière d'inclure un si vaste espace, et c'est venu pour moi dans mes poèmes. Il mettait dans son livre la liberté de mouvement, n'est-ce pas, en espace et en temps. C'est très difficile à expliquer ça — à cause de mon français, mais j'ai trouvé à peu près la même chose . . .

non... c'était surtout dans Tolstoï... mais j'ai trouvé en Louis d'Aragon... ce n'était pas exactement la même chose... mais ça ressemblait un peu à ça...

Ses romans comme *LES BEAUX QUARTIERS*, etc., où il raconte quatre ou cinq histoires à la fois... J'ai trouvé là quelque chose qui était très utile pour la poésie, mais ce n'est pas la même chose que Tolstoï. Je voudrais, pendant que je parle, répondre à ce que vous avez dit, que j'étais surtout influencé par les romans. Ce n'est pas vrai. Je crois que la poésie m'a influencé davantage, mais je voulais parler plutôt de cet aspect, je ne parlais donc pas généralement.

*JACQUES FERRON :*

Je voudrais abonder dans le sens de Glissant, et signaler ce changement des astres, qui a toujours été quelque chose d'important dans l'histoire de l'humanité. Montaigne et Shakespeare. c'était Copernic en arrière. Les astres ont été les premières mesures fixes par lesquelles on a pu se guider. Maintenant, il y a là une transformation, dans la cosmogonie : la terre est devenue une petite planète que l'on peut photographier du ciel. Ça n'a l'air de rien, ça n'a l'air de rien, ça perturbe, ça change tout, et il faut recommencer. Il n'est plus question de l'Europe quand on voit la planète photographiée du ciel. Il est question de cette petite planète-là avec toutes ses entités. Je comprends que la France — pour ne pas se répéter — est obligée de faire des recherches qui seront utiles à tout le monde, bien sûr. Je comprends que la photographie empêchera de faire de grands passages à la Balzac pour décrire pendant dix pages un lieu, mais il faut quand même, pour en revenir au roman, le privilégier comme moyen d'expression, de prise de conscience du monde, justement parce qu'il s'oppose aux censures. On a parlé de l'influence sur Kafka de Cervantès, mais on oublie que le roman c'est un auteur et c'est un lecteur, et l'influence sur Kafka de Cervantès se fait par le créateur qui est le lecteur.

Le roman a quelque chose qui le met bien au-dessus des trucs censurables. Il a ceci qu'il se fait privément, en dehors de la place publique, c'est une relation privée, il échappe de cette façon-là aux censures, et comme je le répétais

à ma manière peut-être nord-américaine, il est facile de faire des livres, et si vous ne trouvez pas d'éditeurs, vous les faites publier à compte d'auteur. Eh bien, ça restera une chose insignifiante, mais si vous trouvez un lecteur qui le recrée, eh bien, ça aide au monde à se comprendre. Bon ! Pour me résumer, je pense que nous vivons une époque semblable à celle de la Renaissance, et qu'il faut, comme dit monsieur Glissant, tout recommencer. Et mon Dieu ! les Européens doivent l'accepter. Ils ont servi à unifier le monde. Il fallait que le monde soit unifié. Il fallait que le monde soit unifié à cause précisément des progrès de la navigation. Il était normal que les peuples chasseurs, qui occupaient des grands territoires, les cèdent aux peuples cultivateurs, etc. Tout ça a été pénible, tout ça a été dur pour les petites civilisations, qui en sont mortes, mais à présent que l'unité du monde est faite, à présent qu'on voit le monde, nous, du ciel, il n'y a plus d'Europe, il n'y a que le monde. Il n'y a plus d'Amérique, il n'y a que le monde.

*ANDRÉE MAILLET :*

Est-ce que je pourrais poser ma question à monsieur Echeverria, s'il vous plaît ?

Monsieur Sarduy nous a parlé d'un roman nouveau, polyphonique. J'ai mal compris, peut-être, aussi je voudrais demander à monsieur Echeverria si le *PARADISO* par exemple est considéré, par les latins d'Amérique, comme typique d'une nouvelle expression romanesque chez eux. Moi, je l'ai compris un peu comme un roman polyphonique, et je me demandais ce que vous en pensiez. C'est une simple question, n'est-ce pas, pour me renseigner.

*ROBERTO GONZALEZ ECHEVARRIA :*

Pour commencer, je voudrais dire que c'est difficile de parler de *PARADISO* comme de quelque chose de typique.

*ANDRÉE MAILLET :*

Faute de connaître mieux la littérature sud-américaine... Il y a très peu de traductions à notre portée.

*ROBERTO GONZALEZ ECHEVARRIA :*

Je crois que Severo peut répondre à cette question, à savoir si c'est un roman polyphonique ou non. Moi, je

voudrais dire que oui. Bien sûr, c'est difficile de trouver dans ce roman une voie centrée qui vous donne la démarche de l'action ; il y a de longs récits — comme vous l'avez lu, vous connaissez le roman —, de longs chapitres où le personnage s'engage dans une sorte de dialogue platonicien sur l'homosexualité, et c'est pour moi la polyphonie dont Severo a parlé. Mais, peut-être que Severo, qui est spécialiste de ça, pourrait répondre ?

*SEVERO SARDUY :*

Je suis tout à fait d'accord avec vous.

*ANDRÉE MAILLET :*

Est-ce que monsieur Sarduy considère ce roman comme le nouveau roman polyphonique dont il a parlé ?

*SEVERO SARDUY :*

Oui, ça serait même l'exemple de ça.

*CLAUDE JASMIN :*

C'est monsieur Gold qui a dit qu'il se publiait trop de romans aux Etats-Unis.

*ANDRÉE MAILLET :*

Au Québec aussi.

*CLAUDE JASMIN :*

Ici il se publie aussi beaucoup trop de romans, toute proportion gardée, puisque nous sommes bien moins nombreux. J'ai une chronique littéraire dans le magazine *ACTUALITES*, et je reçois des romans de jeunes, un de nos plus jeunes écrivains, Poupard, a écrit un livre qui s'appelle *CHÈRE TOUFFE*... Je n'ai pas du tout aimé le roman. Après ça — parce que je relis les romans que je démolis — je m'étais dit : au fond ce que je disais tantôt —, c'est qu'au fond les romans sont des scénarios, c'est-à-dire que souvent l'auteur songe — peut-être pas consciemment — souvent à souhaiter que son livre devienne un film... En tout cas j'ai relu *CHÈRE TOUFFE* et je trouve que ça serait un excellent film. J'ai trouvé le livre intéressant à la deuxième lecture. Je ne sais pas si on pourra avoir des commentaires de Gilles Marcotte là-dessus. L'avenir du roman serait peut-être d'écrire

des livres qui ne sont pas adaptables, dans les années qui viennent, par le cinéma, qui ne seraient pas récupérables par le cinéma. Si le livre est très bon pour le cinéma, pourquoi avoir écrit un livre, pourquoi ne pas avoir écrit *scénario* en dessous de *CHERE TOUFFE*.

*JACQUES FERRON :*

Le cinéma, c'est une poubelle, ça peut tout recueillir. Tout dépend ce qu'on fait avec après.