

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Quatrième séance (8 septembre — 17 heures)

Gilles Marcotte, Gerardo Mello Mourao et Alain Pontaut

Volume 15, numéro 6 (90), novembre–décembre 1973

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

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30448ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Marcotte, G., Mello Mourao, G. & Pontaut, A. (1973). Quatrième séance : (8 septembre — 17 heures). *Liberté*, 15(6), 138–168.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1973

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

Quatrième séance

(8 septembre — 17 heures)

Président d'assemblée :

GILLES MARCOTTE

Communications de :

GERARDO MELLO MOURAO

ALAIN PONTAUT

GERARDO MELLO MOURAO :

Il se trouve que j'habite la ville de Rio de Janeiro, dans un quartier qui s'appelle Copacabana, et je suis l'un des sept millions et demi d'habitants de ce que l'on appelle le grand Rio. L'invitation qui m'a été envoyée pour participer à cette rencontre est arrivée chez moi par miracle. Je ne sais si c'est par négligence du dactylographe ou pour d'autres raisons apocalyptiques, la lettre n'était adressée ni à ma ville, ni à mon faubourg, mais à une banlieue imaginaire nommée « Coppe Cabane », et à une ville onirique d'un pays fantastique, écrit sur l'enveloppe dans une langue inconnue appelée « Viaude Geneito ». Je ne suis pas si connu, du moins par les facteurs du Brésil ou les fonctionnaires du service des postes du Québec, pour qu'ils puissent me retrouver entre cent millions de Brésiliens. Le prodige de l'heureuse arrivée de votre lettre a donc été d'autant plus surprenant, que je me souviens d'avoir lu dans les journaux de Rio, que le service des postes retient une moyenne d'un million

de lettres par an, faute d'une adresse intelligible. C'est ainsi, par l'oeuvre du hasard ou du miracle, que j'ai eu le bonheur de recevoir votre invitation.

Je ne peux que saisir la suggestion de cette petite anecdote pour y découvrir le sol sur lequel se fonde le roman — roman américain, roman brésilien, et le roman en général.

Le coeur du roman est toujours une histoire, qu'importe la façon de la raconter. D'ailleurs, le roman n'est point *une histoire*. C'est *l'histoire*. Mais, au contraire des chroniques et des essais qui donnent la date et l'adresse précise des événements et des personnes — la figuration du temps et de l'espace —, le roman, comme votre lettre d'invitation, se construit au-delà des dates et des adresses. Il ne s'occupe guère de la figuration, mais de la transfiguration du temps, de l'espace et des personnes qui les habitent. Et c'est parce qu'il se passe de l'adresse logique, parce qu'il ne s'épuise pas dans une adresse limitée et numérotée, qu'il arrive inexorablement, à son vrai destinataire: un homme, une société, un temps de vivre, c'est-à-dire à l'histoire. Tolstoï le savait, quand il remarquait, lui-même, que *GUERRE ET PAIX* avait plus de validité pour la connaissance des hommes, des choses, des événements de son temps, que toutes les oeuvres des historiens sur la guerre de Napoléon en Russie. Le roman est donc, comme la poésie, *l'expression réussie* du réel.

Plus que par leurs institutions politiques, leurs recherches sociologiques et la mise en question de leurs problèmes économiques, c'est par leur *dire* — leur poésie et leur roman — que les Amériques produisent leur présence et existent dans le monde. Les Amériques, comme tout autre pays, en Europe, en Asie, en Afrique. Les techniques, l'instrumentation du langage même, comme les recherches concernant la composition du roman, la création de personnages, la façon de raconter — ou de ne pas raconter une histoire ou une non-histoire —, tout cela ne distingue pas le roman européen du roman américain.

Mais, le monde primitif américain, dans son expression élémentaire, doit avoir un contenu spécifique. Ce contenu se fait épiphanique par des idées, des sentiments et même

par des projets, qui montrent la face de sa singularité au jour de sa création artistique.

Chaque temps a sa propre voix. On pourrait écrire de nos jours, *DON QUICHOTTE* ou *LE ROUGE ET LE NOIR*, mais ce seraient d'autres romans, n'ayant rien à voir avec ceux qu'ont écrits Cervantès ou Stendhal.

Comme chaque temps, chaque espace doit aussi posséder sa propre voix, sa façon de situer le dialogue de sa conscience ou de ses sentiments. Poser cette voix c'est toujours une imposture.

L'organisme chtonique montre sa face dans les orgues vivantes de la réalité. Aussi, il faut croire que les Amériques ont leur propre roman, qu'il y a un roman américain. C'est pour cela que toute la mauvaise littérature écrite sur le continent, sans l'accent de sa propre voix, nous donne la pauvre impression du déjà lu, du déjà vu.

De la conquête à l'indépendance, le conquérant, originaire d'une culture achevée, protégée à la racine de son âme contre tout projet étranger à sa décision pragmatique, se proposait de chercher une connection avec le milieu hostile qui le défiait. Le dialogue, pourtant, semblait impossible entre deux interlocuteurs qui ne se trouvaient pas devant la même réalité. L'impossibilité de ce dialogue se prolonge pendant deux siècles. Le roman est réellement la chose de l'homme problématique, c'est-à-dire de l'homme qui ne sait pas frapper au but. Le profit et la guerre, — *Provecho y Guerra* étaient les buts définis du conquérant, selon l'expression de Bernal Daiz del Castillo — « étendre la foi et l'empire » — *dilatar a fé e o império* — dans l'obstination de l'épopée portugaise au Brésil. La résistance, d'autre part, est la loi dogmatique de l'homme américain. Chacun connaît son but. Il n'y a pas de problème. Personne n'est frappé par l'incertitude. Il n'y a pas de dialogue possible. Il n'y a pas de place pour le roman. Ainsi, au Brésil, l'Amérique des Portugais, on ne verra les premiers romans que vers la moitié du dix-huitième siècle avec *LE PELERIN DE L'AMERIQUE* de Nuno Marques Pereira, *LES AVENTURES DE DIOPHANES*, de Teresa Margarida da Silva e Orta et *LES ARTS DU*

PETIT DIABLE A LA MAIN TROUEE, d'Antonio José da Silva, dit Le Juif. L'Amérique espagnole arrive encore plus tard. Ce n'est qu'en 1816 qu'apparaîtra le premier roman avec le *PERIQUILLO SARNIENTO*, du Mexicain José Joaquín Fernández de Lizardi. Mais tout ça, du point de vue de la littérature, ne présente d'autre signification que celle qui concerne les petits luxes de l'érudition. Le roman des Amériques est encore très loin de ces précoces manifestations. Pendant les premiers siècles, les Amériques ne sont qu'une colonie littéraire. Je parle surtout de mon pays. Colonie politique des Portugais, le Brésil a vraiment été une colonie culturelle de la France. Joaquim Manuel de Macedo, un de nos premiers romanciers, à avoir atteint la renommée, apparaît comme « Le Bernardin de Saint-Pierre » brésilien.

Le premier à balbutier un roman américain au Brésil a été un feuilletoniste, Manuel Antonio de Almeida, auteur d'un délicieux récit picaresque *LES MEMOIRES D'UN SERGENT DE MILICE*, publié originairement comme un feuilleton dans un journal de Rio. Mais le roman américain au Brésil ne se fonde vraiment qu'avec José de Alencar, auteur d'un grand nombre de livres et d'un classique de la littérature du pays, *O GUARANI*, et surtout du récit lyrique *IRACEMA* qui ébauche les contours de ce qui me semble la vocation du roman des Amériques. *IRACEMA*, la vierge sauvage, dont le nom du reste est un anagramme d'*Amérique*, établit le premier dialogue, — dialogue d'amour, de douleur, d'adieu et de mort du natif américain avec l'homme blanc. L'enfant qui naît de cet amour tourmenté s'appelle Moacyr, fils de la douleur, en langue tupi, et son destin sera de chercher sur la terre un lieu possible à la vie.

« La gloire de l'homme », disait Lautréamont — lui aussi un américain — est une gloire empruntée. La vie de l'homme américain aura toujours un sens d'in-sistence dans son ex-istence. Il in-siste sur son sol et ex-iste au-delà et en deçà de son propre temps. Chargé d'un héritage qui lui est venu du Vieux Monde, avec la richesse de sa grandeur et la pauvreté de ses épuisements, il retient, en même temps, les

dons de sa propre nature. Assiégé par cette nature, marqué par des frontières qui sont des pierres, des fleuves, des forêts ou des lacs, il devient lui-même nature, arbre ou pierre, serpent, fleuve ou lac. D. H. Lawrence a senti profondément cette réduction panthéiste du monde américain dans le concert vivant des rumeurs de la forêt et dans le présage des mousses humides.

Oecuménique dans l'universalité des époques, l'Américain est un contemporain de tous les âges de l'histoire et un compatriote de tous les peuples. Son ex-istence est un conflit incessant avec son in-sistence. Ou, peut-être, un accord. De toute façon, une tension plantée à la racine de l'être, un problème brûlant dont on ne connaît point la solution, — s'il y en a une. Sans savoir définir son final, c'est du *possible* qu'il arrache son infinitude.

Voilà ce qui me semble la marque fondamentale du roman des Amériques : le culte sacré du *possible*. L'Amérique, elle-même, n'est pas réelle. Elle n'est que *possible*. Il n'y a pas, d'ailleurs, *une* Amérique, il y a *des* Amériques, et je ne sais pas combien. Même dans mon pays, il y a plusieurs Brésil. Nous ne sommes, donc, que le royaume du possible : du Canada, du Québec au Mexique ; du Mexique à l'Amazonie ; de l'Amazonie au Ceara ; de Bahia à São Paulo, à Rio, à la Patagonie ; des grands marécages du Mato-Grosso à la pampa brésilienne et argentine ; du désert chilien d'Atacama des pays de la Cordillère, du Pacifique à l'Atlantique.

Le *possible* est notre seule grandeur et notre chance d'unité. Toute expression culturelle ou artistique qui nie la suprématie du possible sur le réel en Amérique, est une défiguration du réel et une fraude à notre seule grandeur, voire à notre liberté, parce que nous ne sommes libres que dans la mesure où nous sommes *possibles*.

Même cette rencontre d'écrivains de plusieurs pays, à Montréal, n'est qu'une manifestation du *possible* du roman des Amériques. On ne se connaît vraiment pas dans ce continent. La conscience continentale est à peine *possible*. Je sais bien que dans les pays de langue espagnole, cette

conscience est déjà remarquable. Mais, au Brésil, qui est, comme territoire et comme population, la moitié de toute l'Amérique du Sud, même le nom d'Amérique latine n'a libre cours qu'à partir de la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

Vraiment, aujourd'hui, on n'a pas une conscience continentale au Brésil. Il y a quelques écrivains, quelques intellectuels qui se préoccupent de cela, mais c'est difficile.

Le pays est trop fermé ou replié sur son immense dimension.

Dans les pays de langue espagnole, il y a une conscience continentale déjà très remarquable, on parlait de latino-américa partout, au Paraguay, au Pérou, en Equateur, au Chili, etc.

Je ne sais pas, c'est peut-être une certaine nostalgie de l'unité perdue.

Le Brésil a eu le bonheur ou le malheur de garder cette immense dimension. Dans le Brésil, nous sommes tellement éloignés les uns des autres que, sauf cinq ou six grands classiques des pays voisins, plus ou moins connus chez nous, je suis sûr qu'un étudiant de la faculté des Lettres ne saurait nommer au moins un romancier ou un poète de chaque pays américain. C'est un peu dur et honteux de le confesser, mais c'est la vérité : les écrivains de l'Amérique latine sont, en général, plus étrangers au Brésil que les écrivains français, anglais ou allemands. Et je crois qu'on nous paie de la même monnaie. Nous sommes tous traduits en Europe, avant de l'être en Amérique. J'ai fait, moi-même, une petite expérience, une semaine avant mon départ de Rio pour cette réunion. Je n'ai pas trouvé trois écrivains brésiliens connaissant le nom de certains romanciers, des plus importants du continent.

Et je parlais de noms comme Lezama Lima, par exemple. Mais, en même temps, je doute qu'on connaisse de Montréal à Buenos Aires quelques-uns de nos plus grands écrivains. On lit beaucoup, chez nous, c'est vrai, quelques romanciers de l'Amérique espagnole, mais c'est par leur succès en Europe qu'on en est venu à les connaître au Brésil. Pour cet aspect, encore, le roman des Amériques n'est que le roman du *possible*.

La culture des Amériques est une culture catastrophique. Mieux, c'est le fruit de la catastrophe de deux cultures, duquel pourtant se lève l'aurore d'une *vita nuova*. C'est-à-dire, la possibilité d'une *vita nuova*, le sentiment vital de l'infiniment nouveau, qui, dans sa tragique union avec un pouvoir inconnu, venu des mythes et des formes anciennes, apporte la suggestion de nouveaux mythes et de formes nouvelles.

Nous sommes les témoins, plus que cela, les protagonistes d'une double débâcle : celle de l'Européen et celle de l'aborigène. Le sentiment de débâcle, d'écroulement de ce qui existe est toujours concomitant avec le sentiment du *possible* — et le *possible* est toujours la marque de la jeunesse, du nouveau, voire de l'éternel.

De nos jours, seules les Amériques offrent le spectacle du « Vaterlaendisch Umkehr » — le bouleversement de la patrie — chanté par Hölderlin. Ce « Vaterlaendisch Umkehr » produit la transformation de la forme de toutes les formes, une métamorphose de l'image du monde, un mouvement du monde. De là, peut-être, la suggestion d'exotisme — dans le bon et dans le mauvais sens de l'expression — que les Européens attribuent, très souvent, au roman des Amériques. Cet ex-otisme est la condition humaine de ceux qui cherchent la possibilité cosmogonique ; la fondation d'un autre monde. Ce sera, peut-être, la tâche des dieux. La conscience réelle, du reste, n'est peut-être que la pure expression d'une théodicee, d'une conscience du divin, comme dans la théorie de l'histoire d'Hésiode, où la forme des choses dépend de la forme du divin et n'est plus que son expression vivante. Le procès théogonique se présente comme condition de la possibilité du devenir des formes finies et enveloppe le dérouler du drame historique. La conscience serait entraînée dans la succession mythologique par une aliénation de sa nature originelle, *extra se*, dominée par des puissances étrangères et exogènes à l'égard de l'homme.

Conditionné à ces puissances théogoniques, l'homme, soumis à ce procès mythologique, se présente comme une possibilité continuelle, comme une aspiration et un pouvoir

être. Il inclut également une possibilité religieuse. Ce ne sont plus les dieux, c'est l'homme qui a soif — soif de lien — *religare* — dans son propre monde.

L'histoire des religions témoigne du caractère litigieux de la succession des dynasties divines, de la bataille sans trêve entre les dominations théocratiques qui s'emparent des temps et des espaces du monde et leur imposent un nouveau visage.

Qu'importe si l'histoire a sa naissance au sein des dieux, ou si ce sont les dieux qui ont leur naissance au sein de l'histoire !

Les Amériques ont vu l'une ou l'autre. Toutes choses leur sont possibles. Et ce possible est la matière de leurs romanciers.

ALAIN PONTAUT :

J'ai lu comme vous tous, ces jours derniers, dans la déclaration d'intention de cette rencontre, que les écrivains des Amériques avaient certainement quelque chose d'essentiel à dire sur le roman. Cela est sûr, et vous nous en fournissez la preuve depuis hier matin. Disons pourtant que, pour cerner cet essentiel, on ne nous a peut-être pas facilité la tâche en nous parlant aussi généralement de la

prise de conscience d'une forme et d'un destin spécifique aux littératures d'Amérique.

De quelle façon cette spécificité s'expose-t-elle ? Par quelle forme particulière ? En passant par quelles innombrables différences ?

On nous en a dit sans doute quelques mots, mais je crois qu'on pourrait affirmer, de la même façon, que les romanciers de tous les continents assument également, surtout à notre époque planétaire, des interrogations actuelles, qui reflètent pareillement cet intense mouvement de réflexion esthétique et critique, voire scientifique, qui fait apparaître le roman d'aujourd'hui dans ses rapports avec le mythe, les lois du récit, le langage, la société, particulière ou collective, la condition de l'homme.

Hier, sans doute, Gérard Bessette nous rappelait que notre espace américain, non encore découvrable, en voie d'aménagement, est différent de l'espace romanesque européen. Assurément, mais en quoi différent ? Ou, plutôt que de répondre à cette question, ne vaut-il pas mieux, comme nous le demandait Jacques Brault, nous poser cette autre question : « Comment y aura-t-il un langage et une poétique romanesque des Amériques ? »

Faudra-t-il, autrement dit, continuer à explorer inlassablement la différence Europe / Amérique ? Le sujet est trop vaste, surtout lorsqu'il s'agit des trois Amériques, et je vais, pour ma part, l'abandonner. Sans oublier toutefois la remarque que faisait hier Edouard Glissant, et selon laquelle l'Amérique, la pensée de l'Amérique, nous apparaît comme une logique discontinue de la pensée européenne.

Essentiellement, deux continents se sont échangé leurs images, celles d'Europe ayant contribué naguère à enseigner, à faire croître la pensée américaine, bientôt douée elle-même d'une telle force originale qu'elle a pu à son tour influencer et enrichir la pensée créatrice européenne.

Après ça, si on tient toujours à suivre à la piste le dynamisme des spécificités, on va sans doute s'apercevoir

que ces pistes sont passablement embrouillées. Ou, en tout cas, que le champ d'observation est trop vaste si on prétend l'étendre à l'immensité des trois Amériques.

Par contre, et si vous me permettez de restreindre au Québec ce champ d'observation, j'aimerais bien vous faire part de la brève réflexion de quelqu'un qui, né en France, vit au Québec depuis quelque douze ans, je pense. Et Dieu sait qu'il s'en est passé des choses au Québec pendant ces douze ans ! C'est que, pour un romancier québécois, pour un francophone qui est d'Amérique depuis des années ou depuis des siècles, cette spécificité se vérifie précisément chaque jour par l'ampleur de ces différences par rapport à la littérature, à la mentalité de cette France dont il tient pourtant une partie de sa culture, sa langue et ses origines. Au Québec, on est quelquefois plus loin de la France que ne le sont, et ce n'est pas peu dire, le Mexique de l'Espagne ou des Etats-Unis de l'Angleterre.

Le paradoxe du Québec n'est pas surtout d'être un pays ex-français en terre américaine. Sa singularité, son problème culturel spécifique, c'est d'avoir en même temps à faire face à une culture anglo-saxonne massivement présente et envahissante, logiquement dénaturante, dont en tout cas, il n'attend rien pour sa survie ; et à une certaine ignorance, une certaine cécité de la France dont il serait en droit d'attendre par contre, ou un appui, ou du moins une certaine compréhension.

Au lieu de ça, on est bien obligé de le constater, certains de nos amis français, éditeurs ou critiques — car je ne parle pas naturellement du général de Gaulle — ont souvent donné au Québec cette marque de sympathie un peu particulière de lui dénier tout droit à une existence littéraire spécifique.

Il faut le dire sans englober, naturellement, là-dedans tous les intellectuels français, mais c'est fréquemment l'attitude paternaliste du vieillard qui n'a pas encore compris que son grand fils vivait depuis longtemps de sa vie propre, s'étant construit très loin ailleurs une maison et une vie profondément originale et donc différente. On pourrait appeler ça le complexe de supériorité du cousinage ou la myopie

hypertrophiée de celui qui assigne encore à toute une portion du monde les dimensions de son propre nombril.

Je me permets de faire cette critique de la France, parce qu'étant d'origine française, je ne suis pas suspect de complexes ou de parti pris.

Alors même que le roman français n'est probablement pas dans une de ses époques les plus rayonnantes, eh bien, je me souviens de ces éditeurs, critiques et romanciers français qui affirmaient que la littérature québécoise n'est qu'un épiphénomène — le phénomène évidemment ne pouvant être qu'hexagonal —, et que des romanciers comme Réjean Ducharme ou Marie-Claire Blais — c'était les noms qu'ils citaient — auraient aussi bien pu, puisqu'on les appréciait en France, être nés à Marseille ou en Normandie, à Paris, en Auvergne ou sur les bords de la Loire.

Alors que les romans de ces écrivains, même s'ils se défendent bien d'être, comme on dit, engagés, témoignent infailliblement du milieu qui les a vus naître, c'est-à-dire des problèmes historiques, sociaux, politiques, linguistiques, psychologiques, moraux du Québec. Et c'est bien là ce qui les rend valables et tellement accessibles à d'autres que ces autres, parfois, entendent se les approprier. Et au-delà de toute querelle politique, ces écrivains me semblent constituer, par eux-mêmes et par leurs valeurs singulières, la preuve de l'existence spécifique et de l'autonomie du Québec.

On ne cherche plus si un pays existe à partir du moment où il a réussi à dessiner valablement son propre portrait, où les autres pourront se lire en le lisant.

Je pense sincèrement que le roman québécois a largement atteint ses objectifs et qu'il a désormais réussi à faire la preuve que, plus une oeuvre est située, enracinée quelque part, localement et précisément identifiée, plus elle a de chances, en transcendant ses propres données d'expérience, d'accéder à une compréhension et à une audience universelle. Plus le roman est le miroir d'une collectivité, le témoin d'une nation, plus il a de chances de rejoindre les préoccupations générales de l'homme. Il faut donc existence nationale pour qu'il y ait connaissance et reconnaissance internationales.

C'est donc là aussi un des problèmes aigus de la littérature québécoise, le fait qu'il est malaisé de trouver dans un climat d'incertitude quant à son propre avenir, la stabilité d'esprit nécessaire à la continuité et à l'établissement d'une oeuvre. Je veux dire que, pour qu'un roman puisse être le miroir d'une collectivité, encore faut-il que cette collectivité comporte un minimum de traits distinctifs communs, de particularités affirmées, assumées par le groupe ; encore faut-il, autrement dit, que la nation existe, que son identité, non menacée de dilution, mais dynamiquement condensée, permette aux créateurs nationaux d'en offrir, sur le plan romanesque, une projection reconnaissable. Si l'homme cessait d'être homme, quel humanisme pourrait encore prétendre témoigner de lui ?

Ceci est une chose.

D'autre part, nous nous demandions au cours de ce colloque quelles seraient les conditions d'un langage et d'une poétique romanesque des Amériques, par rapport aux options, aux conflits, à la lutte idéologique et sociale dans une communauté donnée. Je crois beaucoup, pour ma part, à l'efficacité de l'allégorie et du symbole, au roman fable si vous voulez, c'est-à-dire — et on a parlé de Kafka ici qui en serait l'exemple majeur, mais il y a beaucoup d'exemples aussi à prendre dans la littérature latino-américaine —, c'est-à-dire à un roman qui témoigne d'une société, voire d'un continent, beaucoup plus au moyen de la parabole qu'au niveau de l'anecdote et de la synthèse du vu et du vécu.

Si on prend l'oeuvre de Steinbeck, *MICE AND MEN*, *DES SOURIS ET DES HOMMES*, j'imagine qu'il n'est pas interdit de voir dans le personnage de Georges, brute naïve, affective, mais que sa terrifiante force physique conduit à étouffer, à écraser ceux qu'il veut caresser, une symbolique assez précise de cette nation américaine, certes souvent cordiale et généreuse, souvent aussi victime morale de son propre gigantisme, de sa sève mal canalisée, de sa puissance technique mal utilisée, victime morale qui multiplie, parfois avec de bonnes intentions, les victimes physiques, malgré des cris d'alarme et les efforts courageux d'un grand nombre d'intellectuels des Etats-Unis.

Alors, c'est un symbole probant que je vois moi-même dans l'oeuvre de Steinbeck. Symbole probant, synthèse d'un ensemble dont on pourrait trouver des exemples dans le roman québécois.

Je pense à *L'ELAN D'AMERIQUE* de Langevin. Je pense à la fable amoureuse et tragique d'un jeune Québécois et d'une jeune Canadienne anglaise dans *LE COUTEAU SUR LA TABLE* de Jacques Godbout. Le thème de la fuite dans l'oeuvre de Claude Jasmin, le thème de la paternité dans l'oeuvre de Gilles Archambault. La façon qu'a Jacques Ferron dans ses contes ou ses romans de prendre la mesure du paysage québécois, la manière symbolique dans la chronique familiale d'*UNE SAISON DANS LA VIE D'EMMANUEL* de Marie-Claire Blais, le côté épopée, enfantin et délirant dans l'oeuvre de Réjean Ducharme, le fait que le roman de Gérard Bessette, *LA BAGARRE* soit très précisément construit sur les différences de langage de trois personnages dont les particularités linguistiques manifestent des attitudes différentes à l'égard de la collectivité canadienne-française, etc.

Ici, l'hiver, l'espace, un certain sentiment d'exil et de nostalgie, un repli au sein de la cellule familiale et du pouvoir clérical, peut-être, omniprésent ; et la révolte ensuite contre ces structures trop longtemps maintenues, l'aspiration à l'identité proprement nationale, le fait que le Québec vit un peu d'une vie miraculeuse parce que constamment menacée, en fait comme un îlot linguistique cerné, ballotté, le mot exact serait : battu — par deux cent vingt millions d'anglophones, que tout ça peut constituer des thèmes, non seulement efficaces, mais qui ne sauraient évidemment être utilisés par un écrivain français par exemple.

Je crois que de tout cela, le roman québécois a tiré une symbolique romanesque valable, tant il est vrai que le roman allégorique s'avère plus probant que le roman anecdotique, que le réalisme photographique, pour exprimer un contenu social et national qui n'a rien à gagner à être trop directement tiré à la thèse.

Encore que toutes les théories, en ce domaine, soient régulièrement infirmées par les créateurs originaux et authentiques, il semble que ce roman-symbole permette à la fois d'éviter la lourdeur du message socio-politique, et permette au romancier l'appréhension, aussi bien sur le plan national qu'individuel, de son univers propre, d'une réalité autonome, c'est-à-dire irréductible à toute autre.

Car on admettra aisément que les réalités affectives et sensibles de l'Île-de-France ou de la Provence ne sont pas celles du Labrador et que les éléments de la vie quotidienne au Chili de nos jours ne sont pas exactement ceux de Bruxelles, de Monaco ou de Lausanne.

Quant à la forme de ce roman-là, je pense, quant à moi, qu'elle a d'autant plus de chance d'être durable qu'elle s'inscrit de la façon la plus moderne à la pointe de la recherche et de l'esthétique la plus avancée, la plus nouvelle.

C'est une façon d'être moderne, c'est aussi la meilleure façon de ne pas être trop vite démodé, et paradoxalement, c'est peut-être aussi la meilleure façon d'imiter les classiques, qui ne sont devenus classiques que parce qu'ils ont été en leur temps les écrivains les plus novateurs, les plus inventifs, les plus créateurs de formes nouvelles, bref les plus révolutionnaires.

Voici donc quelques idées éparses, sinon très décousues et qui n'ont pas la prétention d'apporter beaucoup d'éléments de réponses à la question première que nous nous posions :

Comment y aura-t-il un langage et une poétique romanesque des Amériques ?

Mais le débat reste ouvert, et ce dont je suis sûr à ce moment de la rencontre, c'est que l'ensemble des échanges qu'elle suscite aura fortement contribué à un approfondissement réel de cette question en nous remettant en même temps en mémoire la phrase de Montaigne selon laquelle :

Le véritable but de l'écrivain doit être de dévoiler le monde et de le proposer comme tâche à la générosité du lecteur.

- DÉBATS -

CLAUDE JASMIN :

Je voudrais demander à notre ami du Brésil si, dans les écoles secondaires — je ne sais pas comment on les appelle, lycées, collèges —, si on enseigne les auteurs du Brésil, ou si on enseigne surtout des auteurs d'Europe ?

GERARDO MELLO MOURAO :

Dans les écoles secondaires, durant les dernières années, on a enseigné la littérature mondiale, mais c'est très léger et même pour les auteurs brésiliens, c'est très très léger.

Cette semaine, enfin une semaine avant de venir ici, j'ai été invité par d'autres écrivains à signer un manifeste des écrivains, parce que, par exemple, pour entrer à l'université, il y a un concours, un examen « vestibulaire », pour les élèves à l'université. Ils devaient connaître trois auteurs brésiliens. Alors ils ont pris Guimaraes Rosa di Lazard et un autre — je ne me souviens pas —, qui a vendu dans un mois trois cent mille exemplaires de son roman. L'enseignement de la littérature est très mauvais au Brésil, le niveau universitaire brésilien est très bas. Nous n'avons pas une tradition universitaire comme dans l'Amérique espagnole. Le Portugais a été très cruel dans ce sens-là. Il était défendu d'avoir des études supérieures au Brésil pendant tout le temps de la colonie. On a eu la première école supérieure avec l'indépendance, une école de droit à Recife, et puis une école de droit à Sao Paulo. La première université brésilienne, qui était à Paranagua, a été fondée dans les années 30. A Santo Domingo, à Lima, à Cuba, au Chili, partout on avait des universités au

16e siècle. Au Brésil c'était impossible. Et c'est pour cela aussi que je disais que le Brésil est une colonie culturelle de la France. Tous les gens qui pouvaient étudier, tous les fils de famille qui pouvaient étudier, allaient étudier en France, à Paris, à Montpellier. La formation de toute la culture brésilienne est de formation française, et dans les écoles on apprend le français comme langue obligatoire, pas l'espagnol, — le français.

On dit même au Brésil que si une jeune fille veut se marier, pour être un bon parti, elle doit savoir jouer au piano et parler français. En général elle parle au piano et joue le français !

CLAUDE JASMIN :

A l'université de Rio de Janeiro il n'y a pas de département d'études de la littérature brésilienne ?

GERARDO MELLO MOURAO :

A l'université, oui, mais avec une fréquence très pauvre et avec un niveau très bas.

Il y aura des exceptions je crois. En ce moment, il y a l'université de Sao Paulo qui est peut-être un peu meilleure, mais ailleurs dans le pays c'est très mauvais.

JEAN-GUY PILON :

Ce n'est pas une question, c'est simplement une petite chose que je veux ajouter à ce que monsieur Mourao vient de dire. Votre compatriote romancier Jorge Amado s'est excusé de ne pas pouvoir assister à la rencontre, et dans sa lettre il dit justement que ça lui paraissait fort intéressant une rencontre comme celle-ci, parce que disait-il :

Nous, romanciers d'Amérique latine, nous avons l'habitude de nous rencontrer en Europe et non pas en Amérique.

CLAUDE JASMIN :

Je voudrais demander à Alain Pontaut s'il a lu ce numéro de *LIBERTE* que tout le monde a eu ici dans les dossiers. Je voudrais savoir ce qu'il en pense, s'il a lu l'article de Jacques Godbout qui est une sorte de cri en face de ce qu'il appelle le texte québécois.

Tu as dit, Alain, que le roman devait être le miroir d'une société. Ce sont des termes qu'on emploie par exemple en Allemagne ou en France. Est-ce que tu conçois que le roman doit être aussi un miroir d'une société dans un pays éventuel, virtuel, d'un Québec qui serait disons libéré ?

ALAIN PONTAUT :

Bien, le roman est pour moi à peu près toujours le témoin d'une nation. Il faut s'entendre sur le mot « témoin ». Ça peut être très indirectement le témoin, qu'il soit russe ou américain, c'est quelqu'un qui arrive. Il y a aussi différentes catégories de romans : il y a Stendhal, il y en a d'autres... Ces romanciers-là arrivent à faire une espèce de synthèse de tous les éléments, enfin à ressortir non pas les querelles socio-politiques, mais plutôt les tréfonds sociologiques, ce que je retrouve dans Ducharme qui, de par les questions politiques, me semble éminemment québécois, mais aussi par mille côtés de sa psychologie, par son approche du roman.

L'article de Jacques Godbout, je ne l'ai pas lu encore.

CLAUDE JASMIN :

Ce matin Jacques Ferron disait que finalement nous écrivions l'histoire de l'homme, la relation de l'homme avec le monde, qu'on ne faisait tous, nous, écrivains, que continuer à écrire la Bible. Nous sommes donc très loin de cette conception que le roman serait le miroir d'une société.

ALAIN PONTAUT :

Il me semble que dans un romancier français il y a un petit peu toute la France et même s'il ne parle pas du tout sur ce sujet-là et qu'il raconte une histoire psychologique sentimentale, il me semble qu'il traîne toute sa culture nationale et millénaire avec lui automatiquement. Il me semble que Mauriac n'est pas un latino-américain, mais ce sur quoi j'insiste, c'est que, quand on exprime vraiment une particularité, on arrive peut-être davantage à une audience internationale ; C'est-à-dire creuser une particularité, la creuser assez profond, vous fait comprendre un peu de l'ensemble du monde, je pense.

La façon dont Mauriac parle des Landes, ou de Bordeaux ou de la Gironde, est une façon qui peut être comprise en

Amérique latine, parce que ce n'est pas une façon limitée... c'est que la langue humaine est la même... Mais il a une approche qui fait qu'il est né dans une communauté bordelaise et de fait, comme j'y suis né moi-même, je trouve que c'est très sensible dans ses romans.

CLAUDE JASMIN :

Mais, ce qu'on disait ce matin c'est que c'était terminé pour le romancier ce rôle qui est maintenant afférent aux sciences humaines. Il y a des gens capables, des ethnologues capables de faire des documentaires sur la langue, sur Bordeaux, beaucoup plus informatifs. Je ne sais pas exactement ce que vous voulez dire quand vous dites que le romancier...

ALAIN PONTAUT :

Mais, ce que je veux dire tout simplement c'est que, quand on regarde la peinture de Picasso, on ressent puissamment qu'il est Espagnol.

ANDRÉ BELLEAU :

Je voudrais revenir à la communication de monsieur Mourao, que j'ai trouvée très riche, très suggestive, et je m'arrête à cette formule magnifique qui est celle du « culte sacré du possible ».

J'ai eu l'impression, en vous écoutant, que la grâce du romancier des Amériques, c'était presque de pouvoir décider de la réalité. Ça m'a rappelé un vers très beau de Jorge de Andrade : « Ce que les yeux regardent existe. »

GERARDO MELLO MOURAO :

J'ai vu quelquefois ce que l'on a cru voir.

ANDRÉ BELLEAU :

Mais voilà ce qui m'inquiète et me fascine dans ceci : est-ce que ce sentiment du possible — Paz disait :

« L'homme d'Amérique est un projectile du possible, de l'avenir. » —,

est-ce que pour vous en tant que romancier, c'est une disposition intérieure, une attitude psychologique qui procède de l'histoire, d'un ensemble de réalités socio-historiques et culturelles ou est-ce que c'est quelque chose de ressenti, de vécu au plan du rapport avec le langage ?

Est-ce que le « culte sacré du possible », ça veut dire que le langage peut tout ?

GERARDO MELLO MOURAO :

Peut-être.

ANDRÉ BELLEAU :

J'essaie de faire préciser.

GERARDO MELLO MOURAO :

Ce que je voudrais faire comprendre c'est que le possible est toujours plus fort que le réel. L'homme lui-même est un projet, un devenir continu et le langage et l'histoire et tout ça aussi.

CLAUDE JASMIN :

Avez-vous dit seulement pour les écrivains ?

GERARDO MELLO MOURAO :

Ce n'est pas pour l'écrivain, c'est pour l'homme en général.

CLAUDE JASMIN :

C'est pour n'importe quel écrivain.

GERARDO MELLO MOURAO :

Pour l'homme en général ou l'homme du roman en général.

GILLES MARCOTTE :

Est-ce que cette formule ne défierait pas la littérature même ? On trouve dans l'entreprise littéraire ce culte du possible. Il me semble que je le verrais aussi bien dans la littérature européenne par exemple que dans la littérature américaine. Est-ce que c'est quelque chose pour vous de spécifiquement américain ?

GERARDO MELLO MOURAO :

Plus fortement dans la littérature américaine que dans la littérature européenne, car la littérature européenne est une littérature jusqu'à un certain point accomplie. Ils ont une culture achevée, ils peuvent évidemment continuer, mais pour nous ça pousse plus fortement.

GÉRARD BESSETTE :

Je voudrais aussi poser une question à monsieur Mourao, afin peut-être de préciser les relations qui peuvent exister en-

tre le Brésil et le Portugal qui est la mère-patrie du Brésil. Nous, québécois, essayons de nous définir à partir de ce sentiment, je crois, ambivalent à l'égard de la France, de la mère-patrie. Il me semble que les Etats-Unis, jusqu'à peut-être 1920, à partir du début du vingtième siècle (où ils ont réussi à se définir eux-mêmes) se définissaient aussi à partir de ce sentiment ambivalent à l'égard de la mère-patrie.

Mais si j'ai bien interprété ce que monsieur Mourao a dit, la question ne se pose pas dans les mêmes termes pour le Brésilien à l'égard du Portugal. Le Brésilien s'est tourné carrément vers la France. Mais quelles ont été les luttes ambivalentes ou cette espèce de sentiment incestueux dont parlait monsieur Glissant, hier, à l'égard d'une mère-patrie ? Quelle a été la façon dont le sectionnement du cordon ombilical s'est déroulé ?

GERARDO MELLO MOURAO :

Je vais tenter de m'expliquer. Il y a vraiment une certaine ou même une grande tendresse pour le Portugal au Brésil. Mais, d'un autre côté, il y a un sentiment très pénible envers le Portugais, pas pour la dureté de sa colonisation, pas pour ça, même elle a été moins cruelle à l'égard des aborigènes que par exemple la colonisation, la conquête espagnole. Les Espagnols ont rencontré des civilisations déjà très avancées au Pérou, au Mexique, etc., et alors ils ont fait la guerre dure, la guerre de destruction contre ces peuples.

Au Brésil, le Portugal n'a pas fait une guerre de destruction contre les aborigènes — aussi cruelle du moins —, parce que l'aborigène au Brésil était dans un état de culture très inférieure, qu'il n'avait pas de valeur sociale, politique et commune à défendre. C'étaient des nomades pauvres, aussi ils ne se sont pas défendus, ils n'ont pas fait la guerre.

Le Portugal... Après avoir accompli cette magnifique épopée de la découverte dans le monde entier (en Asie, en Amérique du Nord et même ici au Canada, ils sont allés pas mal partout), après avoir écrit cette épopée, nous avons l'impression que ce petit pays s'est épuisé dans cet énorme effort.

Du point de vue culturel, il n'avait presque rien à nous donner. Pendant les dix-huitième et dix-neuvième siècles la culture portugaise est morte. Vous ne trouvez personne, aucun grand nom dans la littérature. Elle avait donc peu de choses à nous donner.

Alors, l'intelligence brésilienne allait vers la France, allait à la source française. Des pays de langue espagnole avaient le bonheur d'avoir l'Espagne, de qui ils avaient toujours beaucoup de choses à apprendre. Le Portugal n'avait rien... Alors, on s'est tourné vers la France, on a étudié dans des universités françaises.

Même dans ma génération, les bouquins, les livres d'école (d'algèbre, de géométrie) c'étaient des textes français.

La formation politique a été faite en France. L'empereur du Brésil — ça a été une monarchie pendant soixante-quatorze ans — était aussi un Bourbon. L'empereur était un intellectuel et un poète, son grand orgueil était de correspondre avec Victor Hugo et d'être appelé par Victor Hugo le petit-fils de Marc-Aurèle et tout ça. Alors, le pays était très lié à la France... Les gens allaient étudier en France... La République a été faite par des officiers de l'armée qui avaient étudié en France, qui étaient même davantage positivistes.

Le Brésil, même jusqu'à aujourd'hui, je crois qu'il n'y a pas à Paris un temple de l'humanité à Auguste Comte comme celui qu'il y a à Rio. Les vieux généraux, les vieux amiraux, tout le monde est positiviste. L'influence française a été très grande.

ROBERT MARTEAU :

Il y a à Paris un temple à Auguste Comte, près de la Place des Vosges.

GERARDO MELLO MOURAO :

Je crois que le nôtre est plus grand et surtout plus fréquenté.

Le Portugal avait peu de choses à nous offrir, et puis le pays est plus grand, même culturellement aujourd'hui il est plus important que le Portugal. Je regrette beaucoup, mais c'est comme ça.

JEAN-GUY PILON :

Quand vous dites « plus important que le Portugal », c'est juste à plusieurs points de vue... Comment le Brésil se comporte-t-il en face du Portugal, en somme comme nouvelle mère-patrie ?

GERARDO MELLO MOURAO :

En ce moment, je ne voudrais pas parler de politique, mais de toute façon ce n'est pas seulement la politique, toute politique a sa métaphysique aussi.

Maintenant, le Brésil — qui a aussi sa velléité d'empire et de grandeur, n'est-ce pas —, le Brésil traite d'un grand projet géo-politique avec le Portugal pour fonder une communauté de la langue portugaise, former un empire de la langue portugaise, en Europe avec le Portugal, en Afrique avec les pays, les colonies portugaises, qu'ils n'appellent pas colonies, mais les provinces d'outre-mer du Portugal, — et le Brésil. Comme ça ils ont leur grand rêve de faire un empire économique et pacifique dans le monde, d'avoir — enfin c'est une expression portugaise — notre lance en Afrique, d'avoir le pied-à-terre en Afrique, en Europe et en Amérique.

Ils rêvent de ça et ils ont fait des pas en ce sens. Il me semble que la chose n'est pas encore tout à fait accomplie parce que le Brésil attend que le Portugal entre dans le marché commun européen, pour qu'il soit lui-même un associé du Marché commun européen, comme s'ils formaient un seul pays.

Il y a, comme je vous l'ai dit, une tendresse personnelle envers les Portugais, mais il y a également un certain sentiment pénible de mépris pour le Portugais.

Par exemple, dans la langue du Brésil, quand on veut dire que quelqu'un que c'est une bête, on dit que c'est un Portugais. Quand on veut dire d'une personne qu'elle a perdu sa fortune, qu'elle a fait faillite : —

Ce pauvre homme-là, il est un Portugais.
— (c'est-à-dire qu'il vit de la gloire du passé.)

Toutes les anecdotes, tout l'humour national pour les bêtises sont toujours sur le dos des pauvres Portugais. Mais, il y a quand même une grande tendresse pour le Portugal...

GILLES MARCOTTE :

Une tendresse apitoyée...

JACQUES BRAULT :

Monsieur Mourao, vous avez posé le possible comme ce qui me semble un commun dénominateur, on va dire un dénominateur des Amériques, et vous avez toujours comment dire, posé ce dénominateur en opposition au réel.

Je ne sais pas si j'extrapole, mais il me semble que vous mettez le réel au compte de l'Europe. J'aimerais quand même, si c'est possible, que vous précisiez disons cette notion de *possible*. Est-ce que vous la voyez simplement dans la perspective disons d'un *devenir*, d'une fragmentation de l'espace, d'une fragmentation du temps ou si vous la voyez autrement, parce que cela me semble être quand même le sens de votre exposé ?

GERARDO MELLO MOURAO :

Je crois à la fois que le *possible* est toujours plus important et plus final que ce qu'on appelle la réalité, parce que le *possible* est l'oeuvre de l'homme. Ce qu'il fait et ce qu'il peut faire.

Ce matin José Bianco disait, par exemple, que la force qu'avaient pour lui les personnages de romans (il se souvient de leurs noms et de leurs figures), eh bien ! que la présence des personnes des romans était plus forte que celle des personnes réelles qui sont là.

Je me souviens, il y a peu de temps, on a fait une enquête curieuse au Brésil, parmi les écrivains. (Il faut dire que les brésiliens sont un peu impudiques). Alors, un grand journal a fait une enquête parmi les écrivains pour leur demander avec quelle femme ils désireraient coucher un jour, quelle était la femme de leur rêve ?

En premier lieu Sanseverina a été choisie. On est libre ou esclave de son imagination et de ses rêves. On pouvait choisir Marilyn Monroe ou Jacqueline Kennedy, etc. Mais en premier lieu venait Sanseverina et Mathilde de *LE ROUGE ET LE NOIR*. Il y a un écrivain qui avait choisi une certaine femme, nommée Marianne, ou je ne sais pas quoi, c'était la seule femme réelle parce qu'elle habitait

dans son quartier. Pour nous tous elle était plus irréaliste que les personnages de romans. Sanseverina ou Anna Karénine.

Alors, c'est le possible qui est le plus fort...

JACQUES BRAULT :

Qui a des airs d'impossibilité aussi, en pensant à Sanseverina...

NAÏM KATTAN :

Je voudrais poursuivre la question de Jacques Brault.

Cette question de *possible* est reliée à nos discussions d'hier, de ce matin et d'avant-hier sur l'espace et l'innocence.

Est-ce que selon vous on ne peut pas dire qu'on met l'accent sur le *possible* quand le lien est beaucoup plus avec l'espace, c'est-à-dire qu'on veut établir un temps nouveau dans un espace que l'on est en train de conquérir, et que le réel, de la manière que vous le décrivez, est fixé à une sorte de tradition qui est un monument déjà bâti, qui est un lien entre le temps et l'espace, qui est déjà fait, qui appartient donc à l'Europe, et que le *possible* est par conséquent une forme de recherche continue de l'innocence ?

On peut encore aller plus loin, presque sur un plan paradoxal, et avoir une attitude adolescente par rapport à l'histoire. Je veux dire que le *possible* est une sorte de négation de la sagesse qui est déjà là, qui est acceptée et dont on peut s'inspirer. Je ne sais pas si je pousse trop loin... Enfin je passe à un plan presque paradoxal pour qu'on puisse aller plus loin dans la discussion de cette idée de possible.

GERARDO MELLO MOURAO :

Je me souviens très bien d'un passage de Herbert Lee à sa mère, passage que j'aime beaucoup. Je crois même que c'est un petit discours sur l'essence de la poésie. Herbert Lee, dans cette lettre (que j'ai même traduite en portugais), écrit à sa mère, qui le blâmait parce qu'il se dédiait à la poésie :

La poésie est la chose la plus innocente du monde.

Alors, en allemand, c'est la même chose que la racine latine du mot innocence, « inocere », c'est-à-dire la chose qui ne nuit à personne ni à rien, c'est la chose qui ne nuit pas

à l'homme, à son destin, à sa réalité, à sa vie, alors le *possible* est l'oeuvre de l'homme, et c'est pour ça que je le trouve plus fort que le réel. Nous n'avons que le possible devant nous.

CLAUDE JASMIN :

Je me demande si la plupart de vos écrivains, malgré ce que vous avez dit de l'influence française, écrivent en langue portugaise.

GERARDO MELLO MOURAO :

Oui, nos écrivains écrivent en langue portugaise.

CLAUDE JASMIN :

Est-ce qu'il y a une langue portugaise spéciale au Brésil ?

GERARDO MELLO MOURAO :

Eh bien ! la langue parlée, par exemple, évidemment. On a tous un accent. Un Portugais est toujours ridicule... Quand un Portugais parle, on rit toujours de l'accent du Portugais.

Le vocabulaire, la syntaxe c'est à peu près la même chose. Ce n'est pas un dialecte évidemment. Le peuple qui a formé le Brésil a fait de petites modifications. Une chose curieuse... Les Portugais d'Afrique, les gens du Mozambique, parlent portugais avec un accent très proche de l'ancien brésilien et non comme les Portugais du Portugal.

CLAUDE JASMIN :

Mais le Portugais comprend l'homme de la rue du Brésil.

GERARDO MELLO MOURAO :

On se comprend très bien, on se comprend très bien. Le Portugais du Portugal n'a pas de misère à comprendre l'homme du Brésil. On se comprend très bien. Oui, ce n'est pas un dialecte. Au Brésil il y a vraiment des différences d'accent et de langage. Il y a au Brésil quantité d'accents. Les gens du nord du pays, on peut les identifier immédiatement par leur accent et par certaines paroles qu'ils utilisent. Il y a une quantité de mots portugais du Portugal qui sont utilisés au Brésil et qui sont des mots archaïques. Nous, au Brésil, bien souvent on considère que le portugais du Portugal est archaïque, mais enfin c'est la même langue.

CLAUDE JASMIN :

Quand vous êtes arrivé à Montréal, avez-vous eu du mal à comprendre le français en dehors du milieu de la revue « LIBERTE » ? A Montréal, quand vous êtes arrivé, avez-vous eu du mal à comprendre le français des Montréalais ?

GERARDO MELLO MOURAO :

Non, je n'ai pas eu de difficulté. Il y a Ouellette qui parle très vite pour ma capacité.

GILLES MARCOTTE :

C'est un drame particulier !

GERARDO MELLO MOURAO :

Il a beaucoup de choses à dire, il est pressé !

GILLES MARCOTTE :

Je crois qu'il se fait comprendre en France aussi.

ROBERT MARTEAU :

La proposition du projet d'Alain Pontaut m'a rappelé un étonnement. C'est qu'il a parlé du roman allégorique, du roman parabolique, du roman de cette parabole qui englobait une réalité et aussi le possible justement.

Donc, je réponds en même temps, ça me rappelait que j'étais étonné depuis le temps qu'on est ici qu'on n'ait jamais parlé de Melville. Il m'a semblé que le roman américain, le premier des romanciers américains a été Melville, et il reste peut-être l'unique romancier américain.

En tout cas, ce dont je suis sûr, en Europe il a été perçu de cette façon-là, et je pense qu'il est toujours perçu de cette façon-là aussi.

CLAUDE JASMIN :

Quand vous dites « américain » vous voulez dire « état-unien » ?

ROBERT MARTEAU :

Je ne sais pas de quelle Amérique... En tout cas, il a été perçu comme ça. Peut-être que c'est la vision européenne de ce qu'est l'Amérique, je ne peux pas savoir... Je crois qu'il écrit en langue anglaise... Alors, je pense que c'est un auteur des Etats-Unis.

En tout cas, tout ce qu'a défini Alain Pontaut m'a paru inclus totalement dans l'oeuvre de Melville ; pas seulement

dans *MOBY DICK*. Beaucoup d'allusions ont été faites à Kafka, et nulle à un livre comme *BILLY BUD* entièrement allégorique. J'ai été étonné que jamais personne ici, surtout les romanciers américains, n'aient cité le nom de Melville.

Je pense qu'il est le premier à donner la réponse aussi à ce que disait monsieur Mello Mourao, c'est-à-dire à ce *possible*, à cet « ouvert », à cet espace. Je crois que c'est peut-être une fascination européenne de voir ça comme ça, mais, je ne pense pas que ça soit tellement européen. Je me souviens d'avoir lu Olson, un livre qui s'appelle en français *APPELEZ-MOI ISMAEL* et qui définit en fait le roman d'aventure *melvillien* comme l'aventure de l'ouvert, l'aventure spatiale, donc l'aventure du *possible* toujours.

Je crois aussi qu'un homme, qu'un poète comme Ezra Pound, qui a été en Europe sur la trace des troubadours, est devenu le poète américain, pour moi le plus vrai (peut-être que c'est encore une illusion d'optique), mais en tout cas il est devenu le plus spécifiquement américain à nos yeux, aux yeux d'un Européen.

Dans le projet d'Ezra Pound, je vois la même chose que dans le projet melvillien, dans le sens qu'il ouvre constamment la conquête de l'espace, qui pour lui est l'espace littéraire. Son langage veut conquérir toutes les langues, en fait cet espace du possible : épuiser l'inépuisable. Je dirais d'autre part que ça me fait retourner bien loin en arrière, parce que je pense que c'était la même chose pour Cervantès.

Je crois que le projet melvillien américain, on peut le trouver exactement dans Cervantès, et plus loin encore dans l'épopée...

Je pense encore, pour répondre à Mello Mourao, que si son ami Godefredo Iommi avait été ici, il aurait dit : Puisque le champ du possible est justement l'inépuisable.

« Mais, ce que tu dis là, déjà Pindare l'avait proposé. »

ANDRÉ BELLEAU :

Je suis têtue et je reviens à des choses que j'ai voulu soulever tout à l'heure. C'est que tout ça, c'est très intéres-

sant, mais je trouve que nous éprouvons beaucoup de difficultés à décoller de la physique vers la poétique.

Je suis bien prêt à ressentir moi aussi l'ardeur juvénile devant le grand palmier géant ou les mousses humides dont parlait monsieur Mourao, ou l'épinette bleue du Canada qui est splendide, mais de façon générale, je trouve que nos discussions sont encore peut-être trop empêtrées dans la sociologie.

Je ne crois pas que les romanciers écrivent pour fournir des sujets de thèse à des sociologues. Les sociologues ont leurs problèmes et les romanciers ont leurs problèmes. Les significations sociologiques des textes, le décodage sociologique des textes, c'est l'affaire des sociologues, ce n'est pas notre métier.

GERARDO MELLO MOURAO :

Moi, je suis l'homme de la mythologie, pas de la sociologie.

ANDRÉ BELLEAU :

Mais, de façon générale, il y a une ombre lukacsienne qui plane sur nos travaux.

Si je ne me trompe, et en partant des propos d'Edouard Glissant qui parlait de poétique, de la nécessité d'une poétique, moi, tout naïvement ici et candidement, je croirai à cette notion du possible pour le roman d'Amérique, lorsqu'on me dira et lorsque je commencerai à voir que le sujet, au sens syntaxique et grammatical peut et pourra recevoir tous les prédicats possibles dans les textes des romans américains. Je commencerai à comprendre alors quelque chose. C'est ça qui relève de la poétique et c'est l'essentiel. Autrement, nous restons toujours au niveau de la littérature de reflet.

ROBERTO GONZALEZ ECHEVARRIA :

Ce qui m'a frappé dans la communication de l'ami Mourao, c'est l'air un peu pieux de ses expressions et de son vocabulaire, par exemple quand il parle du « culte sacré du possible ».

Je voudrais seulement remarquer que peut-être on pourrait établir une relation entre ça, et en fait ce que nous avons

trouvé chez les Américains des Etats-Unis, cette forme d'ironie et de modestie qu'ils ont manifestée hier, ce n'est pas une question seulement, tous les deux rêvent d'humanisme fondé sur la croyance de l'unité du sujet, fondé sur une foi, sur ce sujet.

GERARDO MELLO MOURAO :

Je ne comprends pas exactement la chose.

ROBERTO GONZALEZ ECHEVARRIA :

D'un côté nous avons cet air pieux que je trouve, en votre discours...

GERARDO MELLO MOURAO :

Peut-être que c'est une foi un peu sceptique... Je disais que je ne savais pas si les dieux naissent au sein de l'histoire ou si c'est l'histoire qui fait les dieux.

GILLES MARCOTTE :

Mais est-ce que vous considérez que vous étiez dans l'humanisme ?

GERARDO MELLO MOURAO :

Ah ! oui.

GILLES MARCOTTE :

Si je comprends bien, monsieur Echeverria parle de l'humanisme.

ROBERTO GONZALEZ ECHEVARRIA :

Je parle de l'humanisme, de cette croyance précisément à cette unité du sujet dans le roman, et aussi dans la personne du romancier.

Je m'adresse à ce que Severo Sarduy a dit ce matin et hier.

JESUS LOPEZ PACHECO :

Monsieur Mourao, vous avez dit que le Portugal n'avait pratiquement rien à offrir au Brésil, parce qu'après la découverte et la conquête, c'était un pays épuisé. Mais quand même vous avez dit aussi que le Portugal a tenu à imposer une certaine idée impériale, du moins au point de vue de la langue, est-ce que vous pouvez dire quelque chose sur les possibles problèmes qui résultent de l'imposition impériale de la langue portugaise, les problèmes que ça pose aux écrivains d'aujourd'hui. Ce que je veux dire : la langue, le lan-

gage, est-ce que c'est la même chose que la langue et le langage des romanciers portugais actuellement, par exemple Ribello.

GERARDO MELLO MOURAO :

Ah non ! c'est une chose très particulière, parce que ce n'est pas la même langue qu'au Brésil, et plus le même langage qu'au Brésil.

Il y a aujourd'hui un nom très fameux, Guimaraes Rosa. Il est mort depuis trois ou quatre ans. Il est très célèbre... On parle de Guimaraes Rosa au Brésil comme d'une vache sacrée...

Moi, j'ai des réserves sérieuses sur l'oeuvre de Guimaraes Rosa, c'est une espèce de langage complètement inventé par lui. C'est très beau, très intéressant, d'autres l'ont fait avant lui, mais le langage de Guimaraes Rosa n'est pas la langue du Portugal et n'est pas la langue du Brésil. Tout le monde ne peut même pas lire Guimaraes Rosa au Brésil. Mais les écrivains en général qui écrivent dans la langue du Brésil, on peut les lire très bien au Portugal. Et on lit très bien les auteurs portugais au Brésil...

CLAUDE JASMIN :

Pour relier à ce qu'Alain Pontaut disait, j'aimerais savoir ce que vous avez à dire sur l'aspect américain de la prose poétique, par exemple chez Bellow. Est-ce que d'après vous, Alain Pontaut — et c'est peut-être là une des planches de salut du roman —, est-ce que l'auteur devrait privilégier l'allégorie par rapport à la symbolique ou à d'autres formes de romans ? Par exemple on peut prendre une comparaison, *UNE SAISON DANS LA VIE D'EMMANUEL* de Marie-Claire Blais, ce n'est certainement ni allégorique ni symbolique (et je pense à Réjean Ducharme qui est plus symbolique), est-ce que tu privilégies la forme allégorique, la forme symbolique comme salut pour la prose, pour le roman ? Tu as semblé le faire dans ton allocution...

ALAIN PONTAUT :

C'est une indication personnelle. Moi, je préfère le roman tentative d'appropriation qui agit — enfin c'est aussi dans le sens d'une esthétique beaucoup plus moderne —, qui

agit sous la forme un peu allégorique, par rapport au roman à la Balzac, où on a quand même une réalité très photographique, au roman où l'on sent que l'auteur tirait les ficelles de ses personnages.

Il me semble qu'après Kafka, par exemple, on ne peut plus écrire des romans de la même façon. Il y a qu'un lecteur non prévenu pourrait entrer dans Kafka en disant :

« Qu'est-ce que c'est que ce château ? Qu'est-ce que c'est que ce procès ? »

Je pense que là-dedans c'est toute la condition humaine. En cet homme qui est venu sur terre et qui ne sait pas pourquoi, qui ne sait pas de quoi il est coupable, Kafka a trouvé un symbole concret. Au lieu d'expliquer ça en termes soit réalistes, soit philosophiques, il a placé dans une situation de symbole un type qui doit travailler dans un château et n'arrive jamais à se faire donner l'adresse de ce château.

C'est une forme, mais il n'y a pas de raison de privilégier celle-ci ou celle-là. Je veux dire que Blais ou Ducharme ou d'autres ont chacun leur univers. Je parlais un peu au nom de ma préférence personnelle.

CLAUDE JASMIN :

Est-ce que tu veux faire un rêve québécois ? Par exemple je pense à Lévy-Beaulieu.

ALAIN PONTAUT :

C'est très difficile de se prononcer là-dessus. Disons que le grand roman-fable du Québec, il est peut-être encore à écrire. Il sera peut-être écrit par un écrivain qui réunira les éléments de la vie au Québec dans une sorte d'allégorie qui résumera une situation, et, au lieu de la présenter sur le plan réaliste direct, il la placera sous l'angle d'une fable, mais ça c'est simplement une façon de le donner.

CLAUDE JASMIN :

Pareil comme *MARIA CHAPDELAINE* et *MENAUD MAITRE-DRAVEUR*. C'étaient des fables allégoriques en leur temps...