

Action Poétique

145

*L'imprévisible passé :
Avant-gardes,
"Utopie",
"Totalitarismes"...*

Maïakovski, poète stalinien ?

*Ossip Mandelstam, Anna Akhmatova,
Victor Erofeev, Mikhaïl Rykline,
Valery Podoroga, Élisabeth Roudinesco,
Henri Deluy, Tania Pocherstnik*

*T.S. Eliot, Tony Lopez, Jean-Pierre Balpe,
François Carrière, Rémi Froger,
Isabelle Garo, Gérard Nouret,
Véronique Vassiliou*

*Maurice Regnaut, Claude Esteban,
Jérôme Peignot*



Стихотворения
Велимира
Хлебникова
Сборник I
(1923г.)

“Poésie de Vélimir Khlébnikov, Volume 1, année 1923 :
Projet de couverture de Piotr Mitouritch.

145

SOMMAIRE

Rédaction :
3, rue Pierre Guignois
94200 Ivry-sur-Seine

Publié avec le concours
du Centre national du livre
et du
Conseil général du Val-de-Marne

Rédacteur en chef :
Henri Deluy

Comité de Rédaction :
Claude Adelen, Jean-Pierre Balpe,
Yves Boudier, Olivier Cadot,
Henri Deluy, Charles Dobzynski,
Marie Étienne, Emmanuel Hocquard,
Gil Jouanard, Alain Lance, Lionel Ray,
Maurice Regnaut, Jacques Roubaud,
Bernard Vargaftig, Jean-Jacques Viton

Secrétariat général :
Jean-Pierre Balpe

Administration :
Michel Ronchin

Diffusion :
Pour toute commande,
s'adresser à la revue

Abonnement :
France : 4 numéros 250 F
Étranger : 4 numéros 350 F
France : 8 numéros 450 F
Étranger : 8 numéros 650 F
C.C.P. Paris 4294 55E Action Poétique

Les manuscrits non retenus
ne sont pas retournés

Gérant responsable : Henri Deluy

Dépot légal : 4^e trimestre 1996
ISBN : 2-85463-096-Y
ISSN : 0395-0018
Commission paritaire n° 56995

Imprimerie
des Presses Universitaires de France,
73, avenue Ronsard
41100 Vendôme
N°43854

2 Chant d'amour de J. Alfred Prufrock : T.S. Eliot
De la littérature américaine classique : Tony Lopez
Pages américaines : Henri Deluy

16 Poètes : Jean-Pierre Balpe
Dires d'entracte : François Carrière
Trente, entre-temps : Rémi Froger
Sel et mesure : Isabelle Garo
Du centre et des frontières : Gérard Noiret
n.o. : Véronique Vassiliou

67 AVANT-GARDES,
"UTOPIE", "TOTALITARISMES"

L'imprévisible passé : Henri Deluy
Épigramme contre Staline : Ossip Mandelstam
Poèmes sur Staline : Ossip Mandelstam
Poèmes pour la paix et autres : Anna Akhmatova
Maïakovski, poète stalinien ?
Entretien avec Élisabeth Roudinesco
Aigle bicéphale portant le nom de Lénine :
Victor Erofeev
L'art et la révolution : Mikhaïl Rykline
Eisenstein : Valery Podoroga

122 ACTUALITÉS :

Libres associations : Michel Plon
Avec Anne-Marie Albiach : Henri Deluy
Le journal de Joseph Guglielmi
Stephan Hermlin : Henri Deluy
La lettre de Sarah Jane W.

135 CHRONIQUES, NOTES... :

La chronique de Claude Adelen - Antonin
Artaud : Maurice Regnaut - Khlebnikov,
un futurien archaïque : Liliane Giraudon
- Questions à Claude Esteban - Christian Prigent :
Charles Pennoquin - Typoésie : questions à
Jérôme Peignot - Une déclinaison ludique :
Véronique Pittolo - À propos de poésie
grecque et latine : Dominique Buisset

2 de couverture : Khlebnikov, projet de couverture
(Piotr Mitouritch)

4 de couverture : Le cassoulet du Pas-de-L'Échelle :
Catherine Delmas

T. S.Eliot

Chant d'amour de J. Alfred Prufrock

Eh bien, partons, toi et moi,
maintenant que le soir se couche contre le ciel
comme un patient endormi par l'éther sur une table,
marchons à travers des rues à demi désertes,
murmurantes retraites
pour des nuits agitées dans des chambres d'hôtel bon marché
et les gargotes avec la sciure et les écailles d'huîtres,
rues qui poursuivent on ne sait quelle fastidieuse querelle
avec l'intention
insidieuse de te conduire jusqu'à l'accablante question...
Oh ne demande pas : qu'est-ce donc ?
Marchons plutôt, faisons notre visite.

Au salon, des femmes échangent
de vagues mots sur Michel-Ange.

La brume jaune qui se frotte le dos contre les vitres,
la fumée jaune qui frotte son museau contre les vitres
a léché de sa langue chaque recoin du soir,
traîné parmi les flaques, au creux des caniveaux,
laissé la suie des cheminées lui tomber sur le dos,
rampé le long d'une terrasse, pris son élan
et puis s'apercevant
que c'était une douce nuit d'octobre,
s'est roulée contre la maison, et s'est endormie.

Le temps viendra, bien sûr,
pour la fumée jaune, celle qui rôde au long des rues,
celle qui frotte son dos contre les vitres,
le temps viendra, le temps viendra
de revêtir un visage et de croiser les visages que tu croisais,
le temps viendra du meurtre et du renouveau,
le temps des jours et des travaux,
des mains qui lèvent puis laissent choir une question
dans ton assiette,
le temps pour toi, le temps pour moi,
le temps toujours pour mille indécisions,
mille visions et révisions,
avant l'heure des toasts et du thé.

Au salon, des femmes échangent
de vagues mots sur Michel-Ange.

Bien sûr, le temps viendra
de s'interroger : j'oserai ? j'oserai ?
Le temps de rebrousser chemin et de descendre les marches
avec dans mes cheveux un rond chauve assez large,
(ils diront : il a le cheveu bien maigre !)
ma redingote, mon faux col haussé jusqu'au menton,
ma cravate superbe et sobre, mais affirmée par une épingle,
(ses bras, ses jambes sont bien maigres !, ils le diront.)
Et j'oserai, moi,
bouleverser l'univers ?
Une minute et le temps vient
des décisions, des révisions qu'une minute met à l'envers.

Car je les ai tous connus, oui tous,
les matins, les après-midi, les soirées,
j'ai mesuré ma vie avec des cuillers à café,
je connais les voix mourantes et leur façon de défaillir
sous la musique qui se meurt au loin.
Comment saurai-je donc m'aventurer ?

Et j'ai connu les yeux, oui tous les yeux,
ceux qui vous fixent en une phrase, une formule,
et dès lors formulé, percé par une aiguille,
écartelé, me tortillant sur le mur,
comment pourrai-je commencer
à cracher les mégots de mes jours et de mes détours ?
Comment saurai-je m'aventurer ?

Et j'ai connu les bras, oui tous
les bras avec leurs bracelets, et blancs et dénudés
(mais sous la lampe, châtain clair, leur duvet !).
Est-ce un parfum de robe
qui fait que ma raison se dérobe ?
Des bras posés sur une table ou s'enveloppant d'un châle.
Et je devrais m'aventurer ?
Et comment même commencer ?

Devrai-je dire : j'ai traversé les rues étroites au crépuscule,
observé comment monte la fumée des pipes
que fument des hommes seuls, en manches de chemise, à la fenêtre ?

J'aurais mieux fait, me semble-t-il, d'être
une paire de pinces ébréchées
raclant le fond des mers silencieuses.

Et l'après-midi, le soir qui sommeille si calmement !
Flatté par de longs doigts,
endormi, harassé, ou jouant au malade,
étendu sur le sol, juste entre toi et moi.

Aurai-je, après le thé, les gâteaux et les glaces,
la force de porter l'instant et qu'il trépassé ?
Même si j'ai pleuré, jeûné, et pleuré et prié,
et si j'ai vu ma tête (légèrement râpée) offerte sur un plat,
je n'ai rien d'un prophète et peu m'importe d'ailleurs.
J'ai vu, oui, vaciller l'instant de ma grandeur,
et j'ai vu l'éternel Valet prendre mon pardessus et s'esclaffer.
En somme, j'ai eu peur.

Aurait-il mieux valu, après tout,
après les tasses, la marmelade et le thé,
parmi la porcelaine, et toi et moi débitant quelques banalités,
en finir avec le sujet dans un sourire,
ramasser l'univers en une boule
et faire qu'elle roule vers l'accablante question,
puis déclarer : je suis Lazare, revenu de chez les morts,
revenu pour vous dire tout, et je vous le dirai encore –
si l'une ou l'autre, glissant sous sa tête un coussin,
ne disait : ce n'est pas du tout
ce que j'entendais par là, non, pas du tout.

Aurait-il mieux valu, après tout,
vraiment, aurait-il mieux valu,
après les soleils couchants, les potagers, les rues qu'on arrose,
les romans, les tasses de thé, les jupes qui balayent le plancher,
et cela, et bien d'autres choses ?
Pas moyen d'exprimer ce que je veux dire !
Mais comme si quelque lanterne magique projetait sur l'écran
les nerfs et leur dessin,
aurait-il mieux valu, vraiment,
si l'une ou l'autre, quittant son châle ou poussant un coussin,
et se tournant vers la fenêtre, disait :
ce n'est pas
ce que j'entendais par là, pas du tout.

Non, je ne suis pas le prince Hamlet, je n'avais rien pour l'être,
juste un seigneur de sa cour, quelqu'un qui peut
grossir un cortège, attaquer une scène ou deux,
avertir le prince, sans aucun doute un instrument facile,
empressé, ravi de se rendre utile,
politique, prudent, sourcilleux,
plein de hautes sentences, un brin obtus toutefois,
quasiment ridicule parfois,
parfois, quasiment, le Fou.

Je deviens vieux, je deviens vieux,
je roulerai le bas de mes pantalons un peu.

Partagerai-je mes cheveux en arrière ? Mangerai-je
une pêche, oserai-je ?
Je m'en irai sur la plage en pantalons de flanelle, blancs comme neige.
J'ai entendu, chantant l'une pour l'autre, les sirènes.

Je ne crois plus qu'elles chanteront pour moi.

Je les ai vues qui chevauchaient les vagues vers le large,
peignant les cheveux blancs des vagues remuées
quand le souffle du vent faisait l'eau blanche et noire.

Nous avons séjourné aux chambres de la mer
auprès des vierges de la mer couronnées de varechs bruns et rouges,
jusqu'à ce que les voix humaines nous réveillent et qu'on se noie.

Traduit de l'anglais par Claude Esteban

Tony Lopez

De la littérature américaine classique

Marcher sur la surface croustillante - revenir -
J'ai entendu une voix des profondeurs,
Calme, autoritaire. " Continue comme tu as commencé. "
Inerte comme l'employé payé à l'heure - attendre et voir venir ;
Voir pourquoi les casemates, ici, maintenant
Tant de fils, un réseau sur le territoire.
Me frappent immédiatement
La vibration de fenêtres mal ajustées,
Le sifflement étouffé du feuillage et des nuages.
Mais le décollage trahit l'avion et tourne
Les quatre hélices au-dessus des bunkers gris,
Maintenant frangés de givre, en ruines, aveugles et muets,
Dans des champs qui, sous les hautes crêtes, resplendent
Vert pomme / teintes d'automne / blanc neigeux.

Des signes se dressent parmi les grandes tâches frisonnes dégoulinantes :
Vendeurs d'électroménager en gros ; bail à céder.
Pitié, vite ! Mets ta robe des forêts,
Nous laissons les frontières et les jolis jardins du pays -
Virgile n'ignorait rien de la purification ethnique.
La capacité à gérer le changement est en prime -
ne bouteille de spray bouclant - le manager de cinq minutes -
Les mots étaient de la viande sur l'étal du boucher.
Reste, mets les mains sur tes yeux, revois,
Pense bien à ce que tu dis. Est-ce
Une pub pour des céréales, retravaillée digitalement ? Vois grand.
Le message-produit, formulé en affirmations,
Bourgeonne sur les haies dans le temps-qualité.
Pour en savoir plus, monter le volume - maintenant.

Caisse irlandaise, barques de peaux, moines voyageurs -
La forte houle soulève le navire et l'enfoncé ;
La peinture des coques fait changer les mollusques de sexe.
Rhum et petit noir, poussière dans l'œil, sacré Jack des cargos Ivrogne cosmique, coup de poignard dans le dos, vieux corbeau, Vieux poivrot, vieux chien galeux - tu traverses la surface,
Mais à peine - l'eau couvre à demi le masque.
Il fait froid, noir, tu vois les lumières du rivage.
Le navire trace son sillage dans l'eau et poursuit sa course :
Impossible d'expliquer le sens de l'art.
La brume tombe, comme si nous étions déjà en haute mer
Bien au-delà des zones contrôlées - les poissons ont tous été pêchés.
Alors, l'homme court le risque de sombrer dans l'incertitude D'éliminer de vastes pans de l'image de départ.

J'ai vu des câbles plonger dans l'Atlantique
Depuis une petite crique sablonneuse comme un souvenir.
Des guetteurs armés de jumelles aux fenêtres,
Un radar tourne peut-être sur le toit.
Image des origines de la modernité, menaçante
Et grosse de mythes : Rex Warner dans un vieux cuir.
L'équité d'une nation est son trésor.
Le grain des éclairs-instantanés agrandis sur les murs blancs.
Presque tout le monde fait de la poésie en Angleterre, imagine.
Le vent secoue les fenêtres, les embruns ruissellent sur le carreau ;
Peut-on éprouver cette mémoire recouverte ?
Quel intérêt à ce charabia sur les poissons ?
Le chapeau de Maurice Saatchi, bûcher des services publics.
Grappes rosées des bougainvillées.

C'est un mélange de psilocybine et de cocaïne appelé *Atlantic High* ;
Nous n'avons pas de souvenir présent de ces événements.
Ses jumelles étaient en fait pleines de sable -
Un monceau de paratonnerres sur le toit.
Un silence menaçant, pendant qu'ils réarment et se regroupent. La pièce de derrière est pleine de caoutchouc et de cuir spéciaux ;
Nous devrions nous rappeler Madame Thatcher : " la libération de l'équité. "
Imagine si tout le monde avait assez à manger.
Cette relation spéciale a fait de nous des grands véritables -
Le verre en éclats des immeubles de la City - effondrement du système -
J'avais une piste sur la Société de la Fausse Mémoire.
Bâtonnets de poissons dans des gants de laine.
Mieux vaut faire des conserves des services publics pas mûrs ;
Bougainvillée semble un endroit merveilleux à vivre.

Ils descendaient comme des ombres des Alleghanies -
Ils lisaient les *Mémoranda de Pittsburgh* (Santa Fe, 1935) ;
Les rues bombardées faisaient un terrain de jeux merveilleux pour les gosses.
Le bruit court que la Princesse de Galles est en train de lire *Moby Dick*.
À ce stade, le produit a besoin d'être développé,
Il faut des personnages : Berrigan, Peau-de-lapin, Vendeur-d'enfer -
Que penses-tu d'une école d'été Robinson Jeffers pour surfeurs ?
On ne pourrait donner que des cours particuliers, je suppose.
Aux dernières nouvelles, les leaders démocrates noirs veulent réquisitionner
Les terrains de golf pour y construire des logements. Y a-t-il des golfeurs
noirs ?
" Certaines preuves circonstanciées sont très fortes,
A dit Thoreau, comme quand on trouve une truite dans le lait. " Ronald et
Nancy, traînant leur chien en laisse,
Bougent, sourient, font des signes à la caméra.

Il suffit d'appliquer un bout de papier sur le bloc encré -
De Cap Cod au Golfe du Mexique, les sardinerias sont parties.
Il est venu en ce lieu pour poser des questions ou témoigner ;
Il a déjà trop de B2, sauf votre respect.
Une de ces chemises au col de couleur contrastante,
Vieille odeur de cendre et de sueur. Un nouveau plan de restructuration :
Des luges en bois, des rouleaux de feutre, des torches des surplus de l'armée,
Pour dégager une zone de combats en quelques semaines. Évacuation des
déchets -
Sa visite a produit une impression forte et durable -
Son style formel, mécanique et plat,
Car un baleinier avait été son Yale et son Harvard.
Il est arrivé et reparti en ambulance, a été enfermé
Dans un grenier avec un coyote, des journaux, une canne.
Elle a toujours été là - tu ne lèves les yeux que maintenant - la mer.

Si la peau est plus dure que prévu,
On doit presser plus fort ; si elle est plus épaisse,
Maintenir la pression plus longtemps.
Peau d'orange, peut-être, ou cicatrices laissées par les fers :
Je regarde les indicateurs de rendement (y a-t-il un rendement en art ?).
Écrire sur une bande de papier continue qui se déroule, Contrefaire les cantos
préraphaélites de Pound, inventer
Idéogrammes chinois - planches vides - fonte Helvética.
Comment donc la polenta est-elle devenue un plat alpin ?
Ils ont été tirés de leurs voitures et fusillés sur le bord de la route
Devant les caméras, sous une demi-lune dans un ciel d'après-midi.
Il était totalement blanc, comme couvert de poussière, la peau sur les os ;
Il regardait la guêpe s'enfoncer dans le sol, là, par terre, Éportant une graine
d'eucalyptus vers l'asile de Saint Elizabeth.

Une petite passagère en survêtement bleu foncé
Brodé de fruits, de fleurs et de noms latins,
Chaussettes blanches et mocassins décontractés ;
Nos *patriam fugimus* : un homme dans une cage
Renvoyé par avion d'Italie en Amérique.
Un de ces mammifères gravés dans la demeure de nuit :
Lassitude des routines, naissance sur scène en vidéo, des acteurs
Qui veulent, je crois, faire fuir un public
Trop terne ou trop poli pour quitter une place
Qui revient à mille francs aller/retour. Bribes de Wagner
Sur une étagère, en pleine transe anorexique
Voyager à nouveau dans une ère de déluges.
" Écrivez-vous vos mémoires ? " dit le douanier.
Prinnus aviam, si je me souviens bien, criminel fou à lier

Et curateur solitaire de l'épopée américaine.
La lumière horizontale du petit matin ricoche sur un daim
Qui regarde, depuis un champ, passer le train.
Des doigts noirs passent à travers les barreaux de HLM
De la maison d'arrêt, une sorte de scénario de série B,
Dépourvu de tout dépassement colérique des faits ou de la raison.
Des obus s'abattent sur le palais présidentiel, dévoré de flammes
Orange et noires. Un autre camion apporte des volontaires
Pour renforcer la ligne de front contre les tanks.
Trois prisonniers évadés sont repris sur l'île de Wight.
La production de la beauté n'a jamais été une
Nécessité plus urgente. Neige sur marbre (Apuane),
Quelques indices des hauteurs au loin :
Votre nom ne sera pas révélé sans votre autorisation.

D'après Tony Lopez, "Studies in Classic American Literature", in *Negative Equity*, (Equipage, Cambridge, 1995), pp. 28-37.

Traduction Hélène Aji.

Henri Deluy

Pages américaines

(Septembre 1996, extraits)

AGITATION : Aéroport. Achats. Petit guide. Californie. Lotion. Parfum-cadeau. Carte de l'État. Appareil photo jetable. Guide pour la conversation. Renseignements sur décalage horaire (deux fois) : "time-lag", "jetlag". Un jeune garçon bouscule une jeune fille. Un vieux monsieur, chapeau marron à la main me surveille. Avion. Précipitation. Installation. Vin, cognac. Plateau, nul. Change de jambes à plusieurs reprises. Bougeotte. Toilettes. Bougeotte. Toilettes. Va et viens. Couverture au creux du dos. Dix heures, au moins.

AUTO PORTRAIT : Excellent touriste. Porte les vêtements qu'il faut. Voit les gens prévus. Suit de près le programme. Pose les bonnes questions. Porte un léger foulard. Respecte les rendez-vous. S'installe à l'aise dans les chambres d'hôtel. Aime les femmes de service. Prend les photos qui conviennent. Peut rester longtemps sans boire ni manger. Transporte peu de bagages. Arrive toujours plusieurs heures en avance dans les aéroports. Ne rate jamais un train. Se déplace rapidement. Marche longuement. Sur les trottoirs. Possède l'argent nécessaire. Ne fume pas. Va son chemin. Goûte la nostalgie. Aime la solitude. Les chemises neuves et les tricots de corps usés jusqu'à la trame. La tendresse. Les cartes postales. Les vieux souvenirs. Se déshabille très vite. Fréquente les musées. Ne se soucie pas des mondanités. Ne les rejette pas. Se reconforte parfois d'une illusion. Toujours prêt à faire demi-tour.

ÉNUMÉRATION : Pour éviter la première personne du singulier, l'énumération se met en place.

HAIKAI : Douglas Messerli (voir "Los Angeles") me montre les épreuves d'un livre qu'il va publier : *May Sky, There's always tomorrow* – "An Anthology of Japanese American Concentration Camp Kaiko Haiku", poèmes rassemblés, traduits en anglais, annotés et préfacés par Violet (Kazue) de Cristoforo. Un fort volume bilingue où se trouvent réunis des haïkais écrits par des américaines et des américains d'origine japonaise internés durant la guerre. L'auteur de l'anthologie fut elle-même internée, puis expulsée des États-Unis à la fin du conflit (après avoir tout perdu) et revint, après avoir épousé, au Japon, un G. I. ! Nous évoquons la possibilité d'un fronton A.P., et peut-être un livre.

LOS ANGELES : Glendale, où se trouve mon hôtel, est une des agglomérations du grand Los Angeles. Loin de l'aéroport. Taxi. Silence. L'hôtel est un motel. Avant ça, à l'aéroport, le douanier américain, me regarde et me parle espagnol. Piscine devant ma chambre. Vaste lit. Pour trois ou quatre. A l'aéroport, dedans,

dehors, partout des drapeaux. Des drapeaux en masse. N'oubliez pas que vous êtes aux États-Unis. Mon ancienne et vieille haine anti-américaine reprend un instant le dessus (je suis pourtant venu, cette fois, aussi pour trouver un autre œil, dans ma tête, devant les États-Unis ; pour confronter ce qui a changé en moi avec ce pays de toutes les fixations !). Épuisé. Douche : je dois faire appel à la réception, je ne trouve pas le fonctionnement du robinet, il fallait tirer... J'aurai passé une bonne partie de ma vie dans les chambres d'hôtel (en voyage ou dans ma propre ville).

Le lundi matin (je suis arrivé un dimanche après-midi), je téléphone à Douglas Messerli, l'éditeur de "Sun & Moon", l'une des plus vives maisons d'édition américaines et sans doute celle qui publie le plus de traductions de la poésie française d'aujourd'hui, et beaucoup d'autres choses parmi les meilleures, et aussi le poète (je l'ai invité à ce double titre de poète et d'éditeur à la prochaine Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne). Un homme de qualité que j'ai rencontré il y a quelques mois à Paris. Pas de réponse. Je décide d'aller à l'adresse que je possède. Taxi. Le chauffeur me demande si nous avons "nous aussi" beaucoup de "blacks" ! Dans les rues, presque pas de flics à pied, mais de nombreuses voitures de patrouilles. Douglas est là. Parlotte. Il appelle Guy Bennett, l'un de ses collaborateurs, poète, et l'un des traducteurs de la littérature française. Il va venir nous rejoindre. Je vais faire une ballade. Grand magasin "Ralphs", invisible de la rue. Propreté envahissante. Plastiques. Plus tard, restaurant japonais "Matsuhisa", à Beverley-Hills, "Gourmet seafood restaurant". Nous prenons le "No mane special". Excellent, l'un des meilleurs repas que je ferai aux États-Unis. Guy Bennett est un homme jeune extrêmement sympathique, son français est brillant, sa connaissance de la poésie française exceptionnelle (nous partagerons notre goût pour les poèmes de Benjamin Péret). Il m'emmène au "Farmers Market's". Cartes postales en masse. Mon stylo bave. Plus tard encore (trois jours plus tard), j'irai lui rendre visite à Santa Monica. Marché. Présentation des produits mal foutue, presque en vrac. Curieux. Je rentre très vite à l'hôtel, sans raison autre que ma fébrilité (et peut-être aussi ma résistance à cet étalage de luxe qui va de pair avec l'accumulation des verres en plastique, des assiettes en plastique, des couteaux en plastique, des fourchettes en plastique, des cuillères en plastique, des fruits en plastique, de la viande sous plastique...) Et encore plus tard, j'irai au "Griffith Park", rendre visite aux ânes mélancoliques et au petit train du Far West.

A l'hôtel, je lis longuement le journal local : couvre-feu pour les jeunes de moins de 18 ans après 18 heures dans certains grands magasins, enquête sur les "same-sex marriages", pub d'une église réformée pour les rencontres "pré-amoureuses".

En anglais l'équivalent de "remuer le couteau dans la plaie", c'est "frotter la plaie avec du sel". C'est, d'une certaine façon, ce que je fais ici.

J'ai rencontré Howard Fox, nous avons diné ensemble, avec Douglas et Guy, dans un restaurant de toute beauté. Longue conversation poético-politique (les élections américaines ne sont pas loin).

MUSÉE : Avant mon deuxième rendez-vous avec Douglas et Guy, visite au "Los Angeles Museum of Art". Une avenue, sur la rue, large, étendue, silencieuse (les voitures américaines ne font presque pas de bruit, elles ne klaxonnent

pas). Espace pour les corps. Palmiers dont les jardiniers chicanos sont en train de gratter les troncs, près de la terre rouge. Tout en haut, les feuilles des palmiers sont attachées serrées comme des pieds de céleris ou de cardes, en France, avant les repas de fin d'année. Billet au guichet. Aucun contrôle. Exposition : "The Arts of Reform and Persuasion, 1885-1945". Beaux meubles, beaux objets, belles affiches. Dans une salle où le jeune gardien ne cache pas son ennui, une "Delage" superbe – voiture années 20, "bolide" pour des parcours de luxe, tout droit, sans virage ni arrêt, une voiture pour la beauté glissante et la mort fixe. Et aussi ce qui est censé représenter l'art du quotidien, qui devrait servir à quelque chose (s'asseoir, se coucher, manger...). L'art nouveau, les utilitaristes des années dix vingt trente, les constructivistes, les modernistes. Et aussi l'art de propagande : façon de montrer que l'art nazi et l'art soviétique, c'est du pareil au même...

POÉSIE : Préparation de la prochaine Biennale. L'existence de quelque chose qui s'appelle "poésie" ne semble pas faire problème ici. Traductions.

PUB : Grande affiche, bien placée, partout : "La razón por qui 8 millones de Hispános vinímos a California ES EL QUESO" – signée Real california cheese.

SAN FRANCISCO : Samedi 14 septembre, hier au soir, Michael Palmer m' a téléphoné à l'hôtel pour m'inviter à dîner, ce samedi, chez lui. Je suis à nouveau arrivé plusieurs heures en avance à l'aéroport. Le chauffeur se trompe, je dois marcher une demi-heure pour rejoindre le bon "terminal". Zone d'embarquement. Boutiques dont une magnifique librairie, très bien achalandée, y compris en poésie. Un "Mac'Donald" où les gens font la queue. Ça mange sur tous les fronts. Aussi un restaurant mexicain. Il y a vraiment beaucoup d'obèses. Et souriants. Je m'installe. Lis "La opinión", de langue espagnole. Articles assez différents des articles des journaux américains (très mal foutus, d'après nos critères), très orientés Amérique-latine. Près de moi, deux japonaises charmantes mangent Mac'Donald. Ma répulsion a évidemment quelque chose d'exagéré. Je devrais me forcer un jour à manger ça. Je vais me laver les mains. Je vais m'installer au bar. Match de foot. Seuls des latinos regardent, et moi. Tequillas. San Francisco. Hôtel en plein centre. Téléphone à Michael, Cathy répond. Taxi. Rapide ballade dans les rues-collines. Belle maison. Accueil chaleureux. Deux autres couples sont là, qui parlent français. Excellent repas (assiette de poissons, gigot à la provençale avec olives, fruits superbes !). Conversation : poésie, cuisine, Biennale, architecture – Cathy est architecte, l'un des invités aussi (émigré russe). J'aime les conversations de connivence, quand on est d'accord sur presque tout ! J'aime la gentillesse, la sympathie, la curiosité, l'intelligence quotidienne. Au départ, l'architecte russe glisse dans les escaliers avec le berceau du bébé dans les bras, pas de mal. Le lendemain et les jours suivants, je fais tout ce qu'il faut faire. Je prends le "cable", je descends en marche, je remarque le grand nombre de S.D.F., je vais sur le port – Hyde St Pier –, je remarque la farouche volonté des américains : il faut être heureux... Je remarque les mouettes, les remorqueurs, je fais un tour en mer, dans la baie, autour d'Alcatraz (deux fois). Sur le trottoir, un

homme, ni jeune ni vieux, avec une feuille sur laquelle : "Pourquoi mentir, je veux une bière, merci", et une assiette tendue. Je visite des voiliers et retrouve une odeur que je reconnais, celle de mes premiers ans, à Marseille : goudron, laque, renfermé, sueur. Sur son "T Shirt", un jeune homme : "Row or die" (Rame ou meurt). Saucisses généralisées.

Fisherman's Wharf : "Lou's blues festival". Je monte. Un jeune homme à barbe me tamponne le dessus de la main : "I have to do it", dit-il. Blue-Hawaï cocktail. Le lundi, Michael et Norma Cole viennent me prendre à l'hôtel. Ballade en voiture. Déjeuner italien, fresque de Diego Rivera au San Francisco Art Institute, fresque très sage – rien à voir avec la violence de celles qu'on peut voir au Mexique. Longue discussion poésie. Visite City Light Books. Achats. Envisageons un fronton Barbara Guest pour IF, et "Poètes de San Francisco" pour AP. Michael me parle des pélicans. Nous nous quittons comme nous ne nous sommes jamais quittés (c'est la première fois que je les rencontre aux États-Unis). J'ai parlé, avec un peu de pathétisme de mes rapports avec ce pays. Déambulations. Sur le chemin du retour, j'achète à un "homeless", le "Street Sheet", a publication of the coalition on homelessness San Francisco, "Special Poetry Issue", avec un poème de Lawrence Ferlinghetti et beaucoup d'autres ; rien à voir avec la nullité des poèmes publiés dans les journaux équivalents à Paris. Bibliothèque neuve, le lendemain, et musée d'art moderne. Beaucoup de monde. J'achète une carte reproduisant la toile de Frida Kahlo : Portrait avec Diego Rivera, 1931, pour L. Quartier chinois. Mêmes produits qu'à Pékin. J'aime la poésie qui s'écrit ici. Et j'aime les poètes qui l'écrivent.

VENISON : Le mot anglais "Venison" désigne à la fois la venaison et le chevreuil (en cuisine). Très satisfaisant.

WELLS FARGO : La diligence et les sacs de pépites, le caissier à moustaches et manchettes noires, sont devenus une banque, énorme, ventruë, moche de loin, moche de près. Le shérif pèse cent trente kilos.

Poèmes

Jean-Pierre Balpe

François Cariès

Rémi Froger

Isabelle Garo

Gérard Noiret

Véronique Vassiliou

Jean-Pierre Balpe

Poètes

I.

1.

Le poète aveugle chante

sept et demie sept et demie sept et
demie sept et demie il sept et demie
sept et demie sept et demie tend sept
et demie sept et demie sept et demie la
sept et demie main sept et demie sept
et demie sept et demie sept et demie tend
sept et demie sept et demie la sept et
demie sept et demie sept et demie main
c'est et demie sept et demie sept

2.

Le poète lyrique disserte

y a plein de problèmes qui se posent
s'pas plusieurs problèmes voyons
analysons plusieurs problèmes pleins
comment dire s'pas faut dire d'abord
c'est pas simple enfin pas si simple
que ça en a l'air s'pas bon forcément
enfin vaut mieux le dire s'pas je pense
que vous serez d'accord avec moi enfin
oui bon bon c'est ça au hasard par exemple

3.

Le poète poète regarde le poète officiel

coin à droite petit homme appuyé à
la porte pneumatique de verre pour
retarder le temps l'ouverture encore un
temps encore encore... à gauche plus loin un
peu autre petit aussi barbe aussi mais
droite raide l'autre blanche frisée grandes
lunettes énormes s'abandonne au
dossier d'un fauteuil-béquille pour
le boitement de la soirée du temps
assurance contre l'inconnu la foule

4.

Le poète officiel progresse

tête dressée-coq voit au-delà
mouvements saccades marche s'arrête
marche noue ses mains au creux des hanches
ergots marche s'oppose avance s'oppose
progresse s'oppose résiste au monde
va hume l'avenir perce le ciel résiste
défie crête invente proteste lutte projette
lutte pense et pense et pense en avant

5.

Le poète épique avance

égaré dans la jungle chasse la lune
le jour les moustiques du cœur qui
l'obsèdent parcourt les foules couteau
à la main hagard fixe hagard l'inconnu
des feuillages le jour se lève erre sauvage
c'est le poète échevelé chasse sans trêves
les mouches ou autres rêves-pigeons qui
le cernent craint la nuit le chaud l'hu
mide et le bruit et le vent qui rongent
ses mains rien à dire rien à cacher à
sa solitude même à la veille de sa mort

6.

Le poète dramatique adore le poète lyrique

"ah comme je t'adore, ta bouche est ronde
carnassière comme lune au vent glacial d'hiver
comme incarnat de l'âme je t'adore t'idolâtre... "
"ô ces sourcils épais noirs buissons lourdes
houles flux reflux d'herbes calcinées d'amour... "
"je t'aime adore la profondeur océane de ton
regard-merveille-pleur-soupir au temps si
précaire... " ne bouge pas regarde attends
écoute attends écoute "je suis à toi à toi... " écoute
dis autre chose qu'aimer adorer vouloir...
sans ça... la mort des mots l'usure " je je...
je te ventre te lèvres te sexe te ne-pas-t'oublier te
être-toujours-là te vouloir vouloir te toi-moi-toi... "
"ô main doigts épaules hanches cheveux peau
à peau je te liste te récapitule te recense t'absorbe
t'additionne te dénombre t'énumère t'être... "

1.2.

7.

Le poète dramatique s'affirme

faut faire quelque chose faut absolument
faire quelque chose n'est-ce pas plus encore
"y a qu'à... " oui aujourd'hui rien ne dure assez
ça flambe et craque et pète de partout tout
fout le camp on a beau espérer quelque
chose de doux dur loyal propre pur rien
à faire le temps revient rien ne dure assez
à chacun selon son imagination les événements
boivent l'ombre les choses n'ont plus que
leur envers les jours se dissolvent dans une
lumière honteuse crasse fétide glutineuse
demain s'achève avant hier faut faire quelque
chose ou se tirer de là faut le dire n'est-ce pas
faut absolument absolument faire quelque chose

8.

Le poète aveugle insiste

télé couleur télé couleur t'es laid
couleur t'es laid coud l'heure t'es
vingt cinq vingt six vingt sept vingt
huit tes laies couleurs télé coule heure
télé couleur télé couleur télé couleur
tend la main tend la main tend télé
couleur vingt neuf trente tend la main
t'hais laid cou leur couleur télé
couleur tend la main tend la télé là
couleur attend l'heure à toute heure las
té lé cou leur tait laid coule heurs

9.

Le poète épique lutte pour la postérité

il s'appelle X... c'est son nom X... il
est célèbre il parle on l'écoute on sait
qu'il parle et on l'écoute on le sait il le
sait aussi et c'est pour ça qu'il parle et parle
dans l'aube chaude des matins de combat juste
avant l'accouplement postérieur des feuilles ou
celui des heures et des temps à venir il

parle le fait bien c'est même ce qu'il fait
le mieux c'est pour ça qu'on l'écoute le
supplie même de parler pour dire la noirceur
des jours à venir leur épaisseur d'arbre
d'humus d'eau grasse boueuse leurs
promesses de " putain que faire ?"

10.

Le poète lyrique se trompe

c'est comme si le soleil coule ou quand
il y a un ciel un soleil une lune un nuage un
feu comme si ce qui existe existe en dehors et
file sous le souffle du temps ou un animal
familier sous la main avec l'étirement
voluptueux des muscles sous la fourrure comme
s'il voit un animal dans un parc à l'orée des
bosquets fragile craintif évanescent et proche et
si visible si plein d'attente de crainte d'espoir
d'effroi de demain de jour et d'heures et de
regards l'œil plein de petites choses colorées
comme si le soleil et si le soleil coule coule

11.

Le poète officiel nationalise

ni polonais ni hongrois ni russe ni
anglais ni espagnol ni belge ni suisse ni
italien ni mexicain ni ivoirien ni tunisien
ni algérien ni argentin ni bolivien ni suisse ni
suisse ni hollandais ni portugais ni allemand
ni suédois ni finlandais ni estonien ni
suisse ni danois ni sud-africain ni coréen
rien de tout ça rien je ne suis rien de tout
ça français je suis français suis français
demande à des français de la monnaie
française demande aux français de donner
aux français pas aux bulgares aux yougoslaves
aux turcs aux anglais aux indiens aux suisses
aux tanzaniens aux tamouls aux philippins aux

12.

Le poète poète aime

ne regarde pas comme ça la regarde pas elle
est là tu vois la regarde pas regarde elle est là

plantée au mur feraient mieux d'aller voir des musées
la regarde pas pas pas comme ça pas des
jardins au moins s'enrichiraient la tête ne regarde
pas pas sont laides trop fardées trop trop tourne la tête
passe elles nous regardent se foutent de notre gueule
passe feraient mieux de se faire reluire en famille
regarder la télé c'est plus instructif que les putes
regarde pas regarde pas pas passe

1.3.

13.

Le poète poète voyage

la nuit résiste à l'intérieur assis sur la
banquette il fixe fixement la fenêtre
tout est obscur parfois seulement de vagues
traînées de lumière venue d'on ne sait où
bataient son visage immobile du mouve
ment du train il regarde le train remue des
masses d'ombres ne supporte pas l'obscurité
le nulle part de l'air dans la nuit l'abandon
longtemps seules restent immobiles les étoiles

14.

Le poète dramatique parle au poète officiel

à quoi ça sert tout ça ? à quoi je vous le demande à
vous qui savez tout tout sur tout et sur tout et plus
encore à vous qui tenez le capital de l'humanité au
chaud dans votre bouche d'or à quoi ça sert dites
dites-le moi puisque je vous le demande à quoi ça
sert le vif argent qui monte descend s'enroule est-
ce que ça se partage comme ça sinon à quoi ça
sert chacun pour soi si ça ne se partage pas si
chacun est lové dans son trou comme une ammonite
oubliée quelque part dites-le moi y a rien de plus
important je veux savoir ce qui se cache là derrière

15.

Le poète officiel réfléchit

voyons si la poésie donne à voir ou
si ou si quoi si elle va sous la langue
zappe entre les mots hésite oscille entre
le rien et le quelque chose le souvenir la

mémoire le rien le presque rien la mémoire
du rien entre autres une lucarne sur le
pouvoir du dire le rien et son contraire je
ne sais pas je dis mais je ne dis pas que
je ne sais pas je laisse réduire la sauce je
laisse pourquoi ne pas laisser se faire

16.

Le poète aveugle attend

tête basse ne dit rien tend la
main canne blanche pointant le sol bouche
hermétique regard perdu tête basse ne
dit rien rien ne voit rien ne dit rien rien
l'eau boueuse de la foule l'enveloppe l'é
vite roc îlot souche tend la main canne
blanche pointant le sol ne dit rien s'en
ferme s'incruste se carapace s'enroche
dans l'eau boueuse du métro attend tend

17.

Le poète lyrique chante les pigeons

merdent partout ces bestioles jusque sur
les chrysanthèmes vivent dans pisse
fumées de diesel ordures se battent pour
des chiffons de vieilles crêpes et c'est con et sale
et plein de puces poux parasites teignes gales
de toutes sortes ces salauds ça roucoule à la
lune au soleil au printemps au bonheur
ça reconforte la connerie des âmes
tendres momifiées dans leurs douze
couches de rance vomis urine sueur
rancœur mauvaise haleine sanies mort
à venir pus glaires ichor fiente fèces ah
c'est beau les pigeons bien beau bien lyrique

18.

Le poète épique se baptise

l'aurait pu s'appeler Jude ou Jacques ou
Juan a choisi Barnaby Boot trouvait cela plus
transportable surtout pour monter sur la
lune Barnaby Boot comme il disait "dans
la vie ou la mort y a à boire à manger et à
dire et c'est ça qui fait toute la différence..." "

c'est pour cela Barnaby Boot pour les
différences et les chansons qu'il emporte
avec lui dans ses trop nombreux voyages pour
les chapelets de gros remords qui ceignent sa
ceinture qu'il égrène sans cesse en marchant
pour lui les autres l'humanité eux nous rien

1.4.

19.

Le poète épique se souvient

d'abord il est né quelque part un jour
ce jour où les arbres ont perdu leur écorce
dans la lourdeur du vent où les regards
de protection d'amitié d'amour se jetaient à
poignées monnaies dévaluées par la noirceur
du temps celle de la lune ou des ondes où les oiseaux
mouillaient la terre de leurs larmes entassant
leurs plumes comme meules pour jours à venir
comme si le temps avait convenu de ralentir
d'attendre des jours meilleurs ou autres ou...
le reste il ne s'en souvient presque pas

20.

Le poète poète restaure

on la trouve au vol elle court
aréole des seins cocardière
sur son pull entre les tables tout
droit venue de casque d'or appelle
chaque x... de son nom chignon troué
du stylo bille-de commandement
bijoutée d'odeurs denses de
gros sauté d'agneau citronné ou
sucrées de jeune pintade au chou
jongle sans arrêt sous les plats

21.

Le poète lyrique s'interroge

se demande ce qui a bien pu advenir
des accords de la musique de tout ce
qui suit un modèle qui a quelque chose
comme une intention comme la petite
maison blanche avec des volets verts ou

la chambre au papier peint trop jaune vif
se demande ça si derrière la tranquillité
grise des nuages il y a un ciel et
bleu ou si ce sont les arbres auxquels
le vert s'accroche comme eau à flanc de
cascade avec toute cette paisible absurdité
des montagnes à laquelle ne sait plus
s'il veut toujours croire et se demande ça...

22.

Le poète dramatique approuve le poète épique

maintenant il y a le regard un regard sur
sa fuite heureuse quelque chose comme un
système de questions à mâcher dans le menthol
de l'aurore l'inconnu cet inconnu qu'il palpe qu'il
déglutit à grandes gorgées qu'il enfièvre d'espoirs
parce que c'est ainsi et comme ça et qu'il n'y avait
rien d'autre à faire se laisser enliser jusqu'à la pointe
des cheveux en ignorant ce qui arrive ne veut pas
le savoir s'en fout claque des dents devant
l'horizon toujours lointain toujours horizon et
qui sans raison fume dans ses yeux qui pleurent

23.

Le poète aveugle danse

o ou a i o i è o ou a i o i è
tourne à tous petits pas tourne regards vides
tête haute gabardine comme robe flottante tourne
o oua quichose siplé o oua quichose
tourne lent sur lui-même dans la
luminosité noire où il se maintient
o moua quichose siouplé
onais moi quichose siouplai
onais moi quèquichose siouplait
le couloir du métro porte un air de java
donnez-moi quelque chose s'il vous plaît

24.

Le poète officiel officie

la poésie c'est quelque chose croyez-moi
pas un ovni ni un extraterrestre c'est sûr
c'est absolument sûr c'est ça pas autre chose mais

c'est ce quelque chose là le oui le non mais pas
le peut-être ni le sait-on-jamais c'est d'abord
ce que je dis que c'est et vous savez
que je ne mens jamais ergo la poésie
c'est ça du moins s'il y en a car s'il n'y
en a pas alors c'est différent et ça peut se
discuter la poésie c'est quand je parle du
moins quand je me souviens que je parle
du moins quand je dis que je me souviens
que je parle et que je parle pas quand je ne
le dis pas la poésie c'est quelque chose

1.5.

25.

Le poète officiel énonce

un mot c'est un mot ça dit le-coup-
de-poignard-du-soleil par exemple ou
le-thé-amer-de-la solitude ou autres choses
bien d'autres choses encore comme comme ou
peut-être et alors ou le-pied-nu-et-blanc-se-
frotte-contre-la verge un mot c'est ça pas
plus pas moins c'est la mémoire un mot la
vie de la mémoire et la vie et l'envie et l'avis et
l'envers et l'endroit et l'hypocras la consubstantiation
des choses parce que la mémoire aveuglée est la
proie du noir parce qu'elle se verrouille se lime
s'érode s'écule dans sa mordacité sans eux sans les
mots sans il-était-une-fois ou comme-ça comme-ça

26.

Le poète épique annonce la mort du poète lyrique

un jour il se sent très seul a peur il
appelle sa mère regarde les pigeons
d'un autre œil monte de son flanc
une espèce de houle longue il rêve
de jeunes femmes bourdonnant comme
mouches dans d'infinies roucoulares
entend la chanson de Carnaby Street ou
celle qu'il chantait à la lune dans les aubes
attédiées de lointains tropiques tout en
soignant les tourterelles prises dans
ses filets il ferme les yeux se cherche
en lui-même se demande pourquoi
il n'a plus aucun goût pour la nourriture

ni pour les matinées d'automne
plus aucun se demande pourquoi et
d'où cela peut bien venir sinon de la mort

27.

Le poète aveugle a faim

se tait menton tendu vers l'infini
face au mur au silence
pour le pain pour le pain
pour le pain pour le pain
maarci marci maarci marci
pour le pain pour le pain
pour le pain pour le pain
pour le pain pour le pain
pour le pain pour le pain
maarci marci maarci marci
dans sa paume tendue ouverte
le pouce égrène un chapelet de pièces
maarci marci maarci marci
pour le pain pour le pain
pour le pain pour le pain

28.

Le poète embrasse le poète

soudés par la bouche ne font qu'un qu'une
algue mouvements très lents de tête doux
très marins flottent au courant bourbeux de
foule inondant couloirs nauséux du métro
sans visage bouches soudées double-face
hermétiques aveuglés l'un dans l'autre comme
poissons-pilotes résistant aux flux forts
lents violents reflux faibles d'une foule de travailleurs

29.

Le poète dramatique raconte le poète poète

ma mère ça va elle a trente quatre ça va j'ai
dix sept et toi je viens d'avoir dix-huit ça
va et tu t'ennuies pas toute seule tu voudrais pas
des fois un petit frère un petit frère une sœur ça
va je voudrais bien mais je connais pas mon père l'est
parti l'est mort mais ça va c'est bien dommage c'est
comme ça ça va la famille elle se tient bien ensemble
du moment qu'on s'aime se serre les coudes ça va

ça va ma grand mère ma mère ça va on fait aller ça va

30.

Le poète lyrique sert à boire

plus d'eau désolé plus d'eau plus d'évian plus de
vittel plus de badoit plus d'eau du jus d'orange
du vin enfin du vin plus d'eau plus de contrex de vichy
plus d'eau du jus d'orange du schweppes désolé plus
rien de la bière du vin plus d'eau du vin de la bière
du thé du café du chocolat de tout enfin presque
plus d'eau c'est tout c'est tout plus d'eau c'est tout

1.6.

31.

Le poète lyrique annonce la mort du poète aveugle

la lumière se dissout dans la pâleur du noir
connaît le mal de la nuit la vie difficile les
jours suivant les jours regards maisons
couteaux vols sirupeux des pigeons sait
l'absence de paix des choses inanimées rien
ne va plus chacun sa vie "si j'avais vécu si
j'avais su aimé rêvé parlé vécu... " pas
d'espoir d'autre issue que ces lieux
noirs pourpres d'angoisse et d'ombre et de
deuil et de temps métamorphoses et lubies
attirance du sexe lointain des femmes "si
j'avais su si... " honte honte honte et honte

32.

Le poète officiel parle aux fleurs

les massifs bruissent de présences le vent se tisse
à mes cheveux ciel nuageux poids du vide je balbutie
vais cherche ne peux dire mon tourment de silence
j'aime aube nuage plénitude odeurs d'amour je veux
apprendre le bonheur l'ombre mauve des nuages file
l'éternité soupire "quel est ce bruit ?" je regarde les
mouches étouffe écoute le vent hennir touche le mur
des fleurs vois leur nudité mes regards laissent une traîne
l'amour fait son caprice j'attends garde le silence
marche aime appelle balbutie sous la morosité pâle
du vent la vie se pend au rire lent des choses le jour
étend son tapis de lumière comment faire pour être heureux

j'écoute le vent hennir l'heure violet sur vert clair se fondre
dans la lumière dans le silence attirance de la folie
je ne sais rien comprendre pourtant vois au-delà
découvre mille mystères dans les renoncules travaille comme jamais
la vie n'ai pas oublié l'air vert tendre le goût d'alcool du vent
mes mots se changent en étoiles les oiseaux chantent
opéra des lavandes silence eau nuages et ombre le vent
a un goût de miel la lumière se tisse aux feuilles le regard
des choses pèse sur moi le soleil se suffit je ne veux qu'un
seul monde où mes mots s'enferment dans leurs mensonges

33.

Le poète dramatique se dit qu'il existe

d'abord j'existe un c'est déjà ça une
certitude ensuite j'existe et de deux
reste que rien ne le prouve vraiment
sinon ce que je dis et comment le dire
comment dire que j'existe trois et quatre
et comment éviter cinq ou six reprenons
j'existe j'existe j'existe j'existe j'existe
onze et qu'est-ce que ça veut dire et
qu'est-ce que ça prouve ça cette chose là
ce que je dis que je dis douze et treize
tant que j'y suis qu'est-ce que ça dit autour
et en dedans en-dedans de l'autour dans le
quatorze et le quinze est-ce que ça marche
quand je lave la vaisselle prend le métro
traverse la rue paie des impôts me lave
les dents ou autres choses seize par
exemple qu'est-ce que ça veut dire là
comme les doigts sur le piano ou un
baiser dans une bouche ouverte est-ce que
un égale un et un plus un égale un plus
un tant que j'y suis et dix-sept alors et si
je dis mille ou milliard ou milliard de milliards

34.

Le poète épique pleure le petit poète

avoue se roule sur le lit roule se
sent très seul très seul très pluriel
anonyme multiple difficile de
savoir pourquoi on l'appelle ainsi
ça dépend s'en fout un nom est un
nom lui préfère l'immédiat du silence
cette merde ou la solitude carabinée
des bois ou le contraire une aube

flotteuse dans une ville quelconque
là-bas ronde tactile à perte de vue où
jamais rien ne lui demande rien jamais

35.

Le poète poète aime

je vais t'apprendre ce que c'est qu'aimer
trois fois... je vais t'apprendre ce que c'est
la regarde pas au fond des yeux
comme j'te dis la regarde pas au
fond des yeux la regarde pas au
fond des yeux la regarde pas elle
te détruit te détruit elle te dé
truit ce que c'est qu'aimer trois fois fais-moi
confiance confiance confiance je
sais moi ce que c'est qu'aimer aime-moi
trois fois aime-moi aime-moi aime

36.

Le poète aveugle pense

rigide rigide raide bouche ouverte
ouverte mâche mâche avec soin le
vide mâche le vide de l'air main gauche
main gauche tremble tremble regarde
l'infini yeux ouverts blancs blancs
ouverts pleins de vide rigide raide
rigide la foule passe passe passe l'air
s'épaissit raide rigide stable invisible
raide stable droit rigide debout il
mâche avec soin le vide épais de l'air

1.7.

37.

Le poète lyrique chante les pigeons

petites choses dedans et dehors ou
n'importe où flottantes opaques comme
reflets lueurs vagues de couleurs aléatoires ou
comme ou comme comme à côté plus loin au
delà un chien au corps mou un essaim putride
un miroir où le temps se reflète comme
l'œil enflammé du pigeon mort mots et maux

comme en-deçà comme quand chair et os
coïncident dans une même intention la faim
du jour choses sans importance autre qu'être vues
dites bricoles foutues foutaises d'être

38.

Le poète officiel énonce

il y a d'abord la pièce où elle n'a pas mangé depuis
deux jours la feuille de papier où elle n'a rien écrit
le fauteuil où elle n'est plus et la table aussi et la
télévision éteinte et la fenêtre qui n'a pas été ouverte
depuis si longtemps que personne n'a plus la mémoire
de sa lumière et la porte qui fermée depuis six jours
et ses odeurs qui manquent son parfum sa sueur les
aiguilles de ses cheveux qu'il faudrait compter un à
un les miroirs où elle ne se regardait plus le couloir
d'où rien ne chasse l'ombre le lit vide les magazines
froissés les lettres ouvertes refermées réouvertes
froissées refermées comme les placards où les
vêtements s'oublent avec toutes les chaussures dans
leurs boîtes en carton et leur papier de soie grège
il y a tout ça et ça fait beaucoup et ça fait si peu

39.

Le poète dramatique s'affirme

besoin de vérités fortes, j'ai... par exemple : "la vie
vaut la peine d'être vécue à condition d'en avoir
les moyens" ou encore : "je sais ce que je vaudrais
pourvu que vous ne me le disiez pas" ou encore :
"s'il souffle en sens contraire le vent redresse l'arbre
après l'avoir penché" encore : "Jésus n'ont pas
de sexe puisqu'ils n'existent pas" "la vérité existe
mais nul ne sait où" "elle a vécu Myrto la jeune
Tarentine" "je cherche l'or du temps" "mon père
ce héros au sourire si doux" "c'est très bien de savoir
où on veut aller si on veut y aller"... ..solides
des vérités solides solides où le langage se comprend
lui-même s'ancre dans l'humus gras et riche de siècles
de cultures du moins comme on dit comme on dit

François Carliès

Dires d'entracte

Passée l'Iconostase

L'enjoué qui entête les siècles, insidieux
Dans les jambes comme des flocs d'Italie,
Est revenu. La parole espère le rêve.

Il est beau, d'elle, le collier (sautoir la nuit)
De perles de bois et de larmes le corsage baigné.
– Je ne suis blonde, je ne suis brune – Non. – Noire suis.

– Oui. – Je ne suis et pas blonde et pas brune.
(Et, d'ailleurs, de vent dématiné
Est coiffée la case, sèche et peignée.)

L'âge, le marcheur, le quadrilatère, l'âtre au soleil
Font dix millions de pas à moudre à pied. En jument, six.
L'azur noir, ses troupeaux de suffrages. Et, fakirique, l'X.

Des bêtes sans ailes et des cerisiers s'envolent,
S'envolent. Des orgues impolies, frangées disent le droit.
Les champs lunés campent sous Paris.

L'icône fond en cri de cochon,
Les femmes parlent noir comme des apprentis. Mille jours,
Étang de sel et de salade, que je pense en bleu clair.

Vu d'œil clair contre ta joue lotie : autant dire pastel.
Médire d'hôpital : autant avare la hauteesse,
Autant grivoise l'herbe et fondateur le bœuf.

Qu'est des orgues l'esprit ?Bouche, clé ?Pour les Huns,
C'est battre beurre en encre. Ou du pis de l'Ardenne
Tirer le thé à l'amant d'une fugue fade...

Élégie, vertèbre axis des fontaines, gamelle d'eau routière,
Eau des faneurs, eau d'argument, coule et gèle.
Je te goûterai dans un quart de laiton.

Que les harmonicas de Ptah, miaulent devant.
Toi, descends et redescends
Les rapides, sourd roman:

"Le métier d'immanence aigrit le cap.
L'insomnie scalpe les phénix. L'adulte banlieue
Boit le vin merisé d'un cor solo.

En robe aisée, ta gorge ouvre à l'hiver
Sa grâce dévolue : la plus grande beauté, la plus bête,
La steppique, la romancée."

*

Chers et chéris, faites-vous beaux, accostez à la cour
De l'obèse allégorie. Couronne à son genou, réglisse aux dents,
A beau bêler le monde, il aime d'amour d'ours.

Perte, sang, mine. L'égout prophète
Ristourne en vomissant les malheurs du soleil.
L'Asie grondeuse, percale impropre, s'habille d'eau de mer.

Les sourcils festoient de larmes libres.
Astre d'azyme, rachète ma figure
Seule et sourde. Sang, perte, mine.

- "Pense, pense. Passe l'Iconostase. Tu dîneras
Avecque la pauvresse
Qui n'écoute qu'au cinéma."

- "Mère en veste jolie, apologie fleurie de plumes incunables,
Je lèverai le drap d'onyx
Sur l'œil enfariné des rites."

- "Le mur, l'arc-en-ciel, la fenêtre insondable,
Fils d'Ino endimanchés d'images, poèmes déchirés, glace rouge,
Oh, du sommeil imberbe le fragile... oh, c'est beaucoup..."

L'accolade punie

Un doigt de vin cuit, vingt doigts d'homme.
Et d'un chat la langue au sucre, à la santé.
Le mépris désabuse les bergers. Allez, rigolez d'eux,
Vrais tailleurs et vrais vachers, là où sont les lumières.

Sur les toits, entre les rues, entre antennes, criez
A la rouerie rose des hauts lieux : "Assez !
Que l'ode rende à l'égout, façon passeport ennemi,
Sa strophe embrochée, en axiomes de déplaisir !"

*

Elle entend (son cou ployé, soyeux;son air de scribe enfant;
Sa lèvre en ligne de mensonge;ses lèvres servantes;puis,
Rose au fond du noir, son odeur d'encrier), elle entend sa cour:
"Tête enfantine, cravate de bateau, apprends-moi
Comment et comment m'écrier, mettre pied, montrer mes dents."
Sous le dissentiment, le cœur (mieux : l'angoisse de cœur
Aux couleurs d'huître) joue la franquette.

Un dieu pense, la prudence le saigne : "Tête naïve,
Écharpe d'avion, évente le secret maternel. Le nez cantonne
Un sourire vineux, puis déchire, par lèchement de ce sourire,
Le sauf-conduit de sa fossette.

En quel été me paieront-ils une fête d'escargot et d'accolade?
La bouche dira le jour, et le bassin noir des étoiles obéira.
La bouche est l'arc, la nuit en tire : "Tête, appose ta joue.

Écoute, sujet, crier le déplaisir (ton cri, mon déplaisir).
Dis-nous comment s'accole aux amantes fériées l'amoureux gris ;
A leurs mensonges, la dame et le sujet.
Et comment s'accolait la grise expérience
Aux idiomes fériés, menteurs, vacants."

*

Beaucoup de ciel. A la taille de l'horizon, verte,
Flottait sa zone de pharaon.
Sans brunir, la montagne perçait le théâtre,
Le frappait de verdure. Qu'ai-je aimé?
Les collines poulinières ne se vautrent jamais.

Il se plaint, il pleure sèchement. Il maudit la ramille
De sa voix de colombe cartonée. De la famine d'amour,
Ce goinfre gauche se plaint à l'Autre. Et l'Autre,
Tandis que tintent sur les mâts les agrès bon marché:

“O lois, geint-il, jamais lavées au savon d’Eleusis...”
Puis s’endorment leurs chagrins, leurs dents jalouses de l’os,
Leur sourire, sous la correcte gronderie des viaducs :

“Corps, contour, figuration. Renom, compoix de soi
(Le poids, le nom), manteaux, mensonges.”

Des ailes, de la toile collée de sciure, des membrures d’alise,
Des roues, des coques, de la corde, l’amour, c’est lui,
Ses beuveries de jus clair, ses jambes de crime bottées d’amande
Les plis puants de son drap d’obiit, c’est lui, l’amour,
Le beau vêtu qui s’ennuie, et brise du verre sur du bois,
Et contrefait le *plus ultra*.

“Le fond de mes yeux coule sur ton dédain, trompeuse.
Je ne souffre corail ni porcelaine. Ma régence rit d’horreur.”

Les seins naïfs, carrelés de laurier, cheminent sur les eaux.
L’amour envoie l’écho pépié de la clameur absolue:
“Je vais mourir!” Les mains rêvent de gants dévoués à la sève.
Hier vendredi, le corps coquet, le bleu, venait çà
Comme voulait la véranda : à dimanche suffira l’épaulé
De baisers chasés. En fuite, doucement, les enfants d’un lido
Moulinent la mer. L’amourette rougit leur paume roulée d’eau.

“Dans l’arrondi musculeux des balustres,
Le malheur déshabille l’étang : rose-plâtre, sourire peu chéri.”

*

L’amour enlève l’amant, il le visse à l’ensellement,
Il amarre l’effusion à l’arçon rouge-nerf
Où pend la ceinture des autres. Le ciel allonge les sables.
La nuit se rit au mieux, le cavalier boit le vin des chevaux.

Du talon de la paume rebouchez l’eau-de-vie.
La terre est chinée de chagrin par les courses du Christ,
Les mânes mortes embrassent les grandes cuisses du Temple,
Et l’angle des donjons, l’aile des ponts. Jour de punir l’amour
sous le soleil aux yeux de temple, en souffrance d’hiver chaud.

Mé

Grand jeune, de ma huche en mai, j'habitais la beauté nouvelle.
Vert et rouge, elle teignait le tas du monde.
L'âme et le corps me serinaient l'union.

J'avais les sourcils indiens. Dans leur angle
La mer navrait la mer, taçait la mer,
La mer prouvait l'obéissance des rocailles.

Les femmes de naissance étendaient mes cheveux ancien-blond.
L'œuvre dite, ayant fumé, buvant menu, j'offrais mes traces
A la caisse, à la corde : timbres, pain.

Art d'espoir! Espoir de ta surabondance,
Eau du cœur ? Si oui, avec minuit,
Je veillerai les yeux d'un autre.

*

Les grands venaient de vaincre : de l'un poussait
L'arbre de fer; autour du blanc-manger de la seconde
J'ai fait fleur du jardin de la meilleure foi.
A toi, lendemain, de me tutoyer pour un siècle!

Moi, l'autre, duc des choses, j'intime à tes songes
De lotir toutes leurs friches : rose, lions, singes, merlan.
Ici, plein Nord, les champs longs du nuage se rient.
Alpes, marées, je les veux basses. Celui qui n'est je suis.

- La nuit le veut : d'un pouce, un peu, me soulève l'ivresse.
- Qui m'envisage me louange la main,
Et les dents greffées à ma lèvres, et la voussure.
- Qui m'enrobe endosse les cieux : je vis, je vois.

- En Paris, tout dieu est berger d'une louve.
- Chez toi, le vent déracine les petits chiens. Adieu.
- Adieu ? - Adieu. Tu as clavé le haut des bras,
Les miens le ferrent.

*

La Belle est belle, juin n'en peut mais.

La prochaine beauté

Suivez le pied moderne et les photos,
L'épaule ronde anthropologue,
Le nez serf, la méthode pointue
Des païens. Quand votre amble, qu'on lance à l'Est,
Passera le jardin, il faudra dire :
"Lâchez, coulez votre âge! ça sent l'enfant !"

Elle est jeune, la fille, pleurant chats et poissons,
Rivant le château des poupées, épanouissant la rosace de sa vue
Aux nuages, à la marche de Marne. La braise hérite
Le boqueteau des robes charmées.

Nouveaux, vert-de-rouge, pieds pleins, galloromanophones,
On va la réveiller. Hautes laideurs, vous autres,
Vous n'avez qu'à répondre : "Amen! roulez à bout,
Que l'on perce et qu'on dépote : c'est du vin!"

Remi Froger

Trente, entre temps

0

c'est parce que j'avance sans savoir,
derrière le monde se cache le monde, je
vais dresser des blocs soudés de mots,
je vous adresse des blocs entiers, je pose
le pied sur le kick pour que les blocs
prennent un peu l'air le premier temps

les premiers temps il faisait beau d'un
bleu à l'autre l'amertume et la douceur
parfois dans notre dos, et des soleils.
Je vous envoie des blocs de temps, des
bulles de monde bloquent le mouvement

le deuxième temps j'oubliais une façon
de détourner les conversions il y a
des histoires que je ne peux pas terminer,
calmement le soir met une glissière
où je n'arrête pas de voir le temps

c'est parce que j'avance sans savoir,
un deux trois quatre j'avance sans

1

morceaux de fer sur la chaussée
c'est mausolée dans les thuyas
les soirs d'été nous résidions
dans les choses répétées, des regards
à nouveau vers la haie,
sempiternels abus d'été.
Le fer n'est pas nouveau,
il glisse de nerfs en nerfs :
c'est maintenant un épisode véridique.

Sempiternels abus d'été un moment
c'est une chevelure demeurée dans l'ordre;
c'est une table douce où poser les corps;
ce sont des stèles pour arranger nos morts,
des outils sans importance

2

après la forêt de pins
il n'y a plus que des vallées
noires de pluie et de venin.
Après ces vallées reviennent
les forêts de sapins.

Vive était la lumière au sortir-
il ne suffisait pas de commencer

3

un autre étage au mitan des causes,
des valises descendent l'héritage. C'est
au bord de l'eau des herbes dont
je me souviens, des mots qui
chutent dans la mémoire

un autre mot étale des routes,
un mot glissant comme dans la sueur,
je noue des habitudes au corps,
demain c'était encore possible

4

il chante comme si on voyait
un violon au milieu du temps.
Caché de feuillages, annoncé sans
annonce, il est le dernier bruit
qui dévisse le mouvement de l'air

5

ne pas céder, recommencer
à échouer sur des fractions de terre.
Un simple coup d'oeil fait la destruction.
Ce sont des terres, les mêmes couleurs
aux noms de terre. La ferraille
retient le temps.
Nos avances sont infimes, nous pouvons
juste atteindre la minute

6

kicker rapidement -- (finalement il fait
jour) -- (merci aux oiseaux du matin,
à l'huile onctueuse, bonjour à nos frères
les oiseaux du matin, à la fraîcheur de l'air) --

bientôt le soleil sera d'aplomb,
nous serons au début de spéculations chauffées

7

il nous faut des routes, il nous faut
les rendre redoutables
comme quand le monde devient flou,
ses bermes plus friables.

Ce que je vois descend lentement
dans des imitations d'imitation, tout
redevient le carré fermé,
le carré absolument possible à voir

pas de paroles par-delà cette fermeture.
Nous avons la tête pleine de routes –
ce qu'il faut dire est submergé

8

L'instabilité

l'abus de l'instabilité, on y prend vite
le titre à mettre au-dessus.
Un corps penche, d'habitude
ça suffit pour passer ;
Le temps passe plus vite quand on se penche,
on ne voit que les reflets du soleil.
Sur les visages à l'ombre il y a un temps

9

maintenant les moteurs s'attellent
pour tirer le monde hors de ses cartes.
Les sittelles essaient le temps.
C'est du sang, cela circule autant.
J'essaie le coeur, le monde gèle encore.
C'est comme quand

10

je suis dans l'accélération sans autre justification,
les pneus inversent les incendies, j'essaie juste
d'habituer la conscience à ce qui est derrière le vide

grands mouvements simulant des univers sans faute,
là nous sommes accrochés aux poignées qui vibrent

un peu, 200 km/h, sel des guerres disent les yeux,
gaz brûlés, les cylindres instituent ce qui m'entraîne

Dis maintenant de quelle matière est la vie

11

des éclats très justes surgis du bord
de la route, le soleil les défigurant,
une immense oscillation très juste,

irisés sont les bords de la route.
On pensait aux croyances d'orage
dans ces couloirs connus. On était près
de la mémoire au large sur les champs,

des éclats très justes. Le ciel balance
sur nos têtes, le ciel n'a jamais paru
si près de notre peau incisée

12

à travers le pare-brise en montant
vers le monde, appuyé sur des bandes
rouges ou jaunes, j'ai le temps
de voir l'horizontale venir.
Agir sera-t-il suffisant ? Le vent
devient brûlant ou encore liquide.
Quelque chose se décide sur la bande
qu'il me semble apercevoir
quand l'horizontale arrive striée

13

je vais refaire le chemin inverse,
il n'y a plus de raisons.
Derrière c'est comme quelque chose
qui manque, c'est l'étendue des choses
avec tout ce qui frôle dans les parterres.
L'été c'est le point où l'on s'appuie,
l'utilisation d'hier qui flanche.
Un jour encore, juste à déterminer,
un jour pour être lent à échouer

14

j'ai le temps d'agir avant
que la chaleur n'arrive,
le froid a bloqué les transmissions.

C'est une scène qu'on rejoue,
un texte qu'on avait appris.
J'ai le temps de dévier
les mots qui arrivent
parce que le monde grandit
dans une parcelle silencieuse

15

je me suis cassé, j'ai oublié la gravité,
j'ai oublié de me déplacer avec ce qui m'a cassé.
Se faire violon dans le milieu de l'air et aller,
un peu moins maintenant de fatigues, de couleurs,
je rentre dans le soir avec tous ces réflexes

16

doucement dans la chaleur collée
le monde glisse encore. C'est
une perforation quand le poignet
admet un peu plus de noir
dans la vie des moteurs

17

liquide métal poli, rapide comme
la chaleur, le jour
atteint des vitesses droites.
Flaques d'huile dans nos yeux,
huile brûlée d'avoir rêvé
dépasser notre mortelle histoire

18

j'accentue la prise à partie de la route
jusqu'à confondre toutes les formes.
J'entends le moteur et la vie
qu'on lui donne, je reconnais
les morsures de la pesanteur.

Des morceaux du naufrage métalliques
accomplissent le trop-plein des paroles.
C'est un carter pour être là,
un accessoire pour rester là

19

juste
comme peut l'être

le freinage, nous qui croyons
à la précision mécanique,
un peu d'air comprimé
dans le courage d'être là,
le visage estompé et la chair
fébrile juste à la flexion
des mots qui suintent des durites

20

nous mettons les masques
avec une longue envie,
nous chassons des choses
parsemées de misère

des choses dressées à longueur
de rue, nous chassons
à l'air vif, nous ramenons
des mots fiers.
Je n'ai pu toucher le sol,
un temps faible

21

peu d'éléments sont posés, ce n'est pas
une table, peu d'éléments sont posés,
la vitesse n'est pas mobile

le verre et la boîte fermée, l'acacia
et le fossé à sec, le foin pas
encore retourné, journée laissée
dans la peau

la vitesse n'est pas entre deux choses,
la vitesse est laissée sur la peau,
un état de la peau et de l'air

22

casus belli qui t'irrite les yeux
et l'arrière des yeux.
J'attire à moi ce qui reste des lumières,
le cran dans les yeux
se soulève légèrement.
J'aspire les remugles de cuir,
les mains prennent le cuir,
les fatigues en cuir,
peaux de bêtes usées par la vie qui repasse

23

tombés dans la nuit avec leurs roues...
C'est maintenant l'usure
de la répétition. Un métal saille de la nuit,
accepte de paraître la nuit ; un métal
s'enclenche dans un autre métal

j'ai des mots pour chaque part de métal
qui s'enclenche, j'ai des mots

24

une façon d'ignorer les soupçons d'acier
pour que glissent les surfaces
avec leur sévérité.
C'est le matin,
il y va sans douleur,
il ignore d'autres mots
que métal, la main pleine
d'indulgences.
La nuit limer la pièce, la ferraille,
pour qu'elle parle exactement
avec

25

quelques outils, j'ai la nuque
appuyée sur le ciment ;
je fabrique des ombres
qui gesticulent ; un tas
de bâtiments bloque la nuit.
Des vitres éclatées deviennent gelées,
misère de la mémoire, éclats très justes
qui incisent le point le plus sensible.
C'est une mouture amère ou une victoire,
tous les mots recourbés au marteau

26

la répétition des choses annonce
la répétition des choses.
Un objet calme se pose
parmi les couleurs en mouvement.
Nous l'accaparons pour voir.
Le mouvement des couleurs s'entasse
garantie du temps. Nous n'avons pas
l'habitude de réparer les choses

27

doucement sur une grande laque de chaleur
à travers le pare-brise quand le monde est glissant,
j'écris des mots maintenant c'est le soir
où des rails sont debout. Je garde les attributs

28

enfin j'ai descendu les abricots
dans la fraîcheur. Tu demandais
descends dans la fraîcheur de la cave.
Les abricots un peu salis je les voyais
depuis longtemps. Tu demandais.
Enfin je suis descendu avec
les abricots vers la cave
dans la fraîcheur

29

le chemin quitte le tracé sans
toi, il
te laisse seul sur le tracé.
C'est là
que tu veilleras, débusqueras
ce qui
est attraction, feuilles, lacs, toutes
ces choses
tu les lacéreras, c'est
fatal

30

je reconstruis le chemin comme
un moteur, l'ignorance mécanique
je l'ai déduite du chemin fait,
je me suis approché du talus,
bielles de silence suffisant,
l'ignorance suffisante j'ai contemplé
les outils lentement, le printemps
aux feuillages lentement,
j'ai laissé passer tous les temps
du ciel, l'admission l'explosion
la répulsion, ciel clair sur nos mains
dont nous ne savons plus que faire,
je repars maintenant,
carénage noir yeux noirs ciel ouvert

Isabelle Garo

Sel et mesure

J'ai cherché quelque temps les mots d'une lettre difficile à écrire. Puis, j'ai abandonné le projet, avec l'idée que jamais mes phrases ne seraient suffisamment longues et retorses pour être fidèles.

Équipée de ce renoncement et de laine polaire, je pris, un peu par hasard la route bordée de marronniers émondés qui mène à la Saline royale d'Arc-et-Senans. Là, quelqu'un avait construit pour moi l'ordre qui me manquait pour supprimer les phrases et garder tous les mots.

L'exercice devenait plus facile : il suffisait de se jucher sur la rhétorique circulaire d'un monde d'idées, arrêté au beau milieu de son édification.

*

Claude-Nicolas Ledoux pense qu'il faut rêver
construire puis redessiner pour réparer
ce qui n'a pas eu lieu ou si peu la
ville parfaite sera une sphère
le monde gemme du pouvoir et de l'œil dissous
et redéfini comme un bocal où nagerait
l'esprit parmi ses œuvres dans le vacarme
philosophique des forges gris rouge et or
l'étendard de deux siècles
tout près des forêts-temples
les sueurs raffinées
qui sont de l'or et de la graisse
du feutre des marteaux de la peinture de l'or et de la sueur
qu'on représente aux fronts avec une touche
de blanc de cobalt
car ne sont pas fermiers
ou gabiers qui veulent mais hommes de regards
et de muscles dissemblables n'est pas
voyant qui veut mais visible oui
sur les pelouses rayonnantes
il convient qu'un seul alors lentement
vienne se placer au centre
lève soudain le bras et dise :
ne regrettez pas
mes amis votre vie de chênes et de ruisseaux
vos strapontins d'écorce vous avez toujours
les mains dures le cœur doux l'ombre
sera l'envie de cacher ou de taire mais quoi donc ?

mangez la pierre elle vous rendra
vigoureux et honnêtes concassée
avec crêpes ou gibier qu'importe
puisque l'on se brûle doucement
par les mains c'est par les mains que doucement
l'on se brûle (tu sais ?)

*

C'est donc par un froid midi de février
qu'il me vint la plainte
mieux construite que jamais c'est
rare souvent je ponce ma douleur
sur un livre qui garde pour moi l'odeur
acide de souffrir
je te nomme mon oubli mon usure
(c'est toi mon usure)
en forme soudain de ville parfaite poussée là
avec des lavabos impeccables et des distributeurs
très dévoués de chocolat des Indes et de café au lait
pas ou peu ou très sucré une librairie
qui vend l'histoire alphabétique de la Raison
Campanella Ledoux Marx Rousseau qui vous voudrez
d'un peu rêveur systématique
ces aimables ou moins ou pas du tout aimables
réformateurs des mœurs des paysages des âmes et des logis
des eaux et des forêts je pense
à toi qui ris des propylées
quand ils sont voués aux taxes et à l'ordre
dorique voudrais-tu
de ma ville si moi aussi je sèche ma feuille
au vent des sapins noirs je
t'attendrai tu entends t'attendrai t'attendrai les busards
le savent bien qui tournent plein d'espoir
et voient le diamètre de toute chose le cerceau
de ma colère autour de toi l'ouvrage inutile
des mots qui détachent autour de rien le copeau
de mon usure il faudrait quand même penser
qu'autre chose se construit avec ou sans
toi les busards en doutent
et tournent plein d'espoir

*

Passé l'envoi du poème
dans la figure (tu diras :
décidément ça la reprend) reste
le goût froid de l'ordre comme un melon
givré classer ce qu'on extrait ranger

mon amour sec et froid comme
les graviers les armoires les circonstances
tu n'étais pas là ce midi de février
toi qui d'habitude arrête mes envois je m'envoiais
vers le casernement des rêves
et des vœux jouant de la musique idiote d'orphéon
que fait la cervelle utopique quand elle construit
ses ponts et son bonheur d'un seul tenant
des villes sans alarmes cuvette heureuse du commerce
raisonnable je songe
aux deux étapes de la dessiccation
le vent et puis le feu
pour mieux être plus purement cette sottise
que l'on est (aussi parfois je te résume
à ton numéro de téléphone
petite noix arithmétique où niche encore
un portrait de toi)
et si seulement je sais que je me perds
je fuis tu vois si je ne m'évapore
accrochée au vent
qui me dépose pierre sur la terre
cette peau sèche et dure
sur quoi les déroutes font des rigoles
décoratives par-dessus l'invisible câblage sentimental
de sapins creux abouchés
par où transitent les petites eaux
(du cœur
qui n'est pas ce qu'on croit)

*

Il n'est pas un gramme de ce lait
de rage ou de peur qu'on ne puisse recuire
en cristaux mangeables longtemps après
l'effort de se plaindre et de s'efforcer
pourtant toujours
telle est la leçon du labeur
de toute une vie bien réglée
car la géométrie soulage le cœur
de ses poutrelles idéales
ses motifs sincères son empilement élégant
de figures parfaites qui se confirment
l'une à l'autre leur perfection
moi aussi je déduirai du compas
quelque chose qui m'ouvre les bras une
ville dialogue amoureux de la pierre
taillée et de la pierre pensée
sous le vent qui sans doute s'en inquiète
voudrait démonter repousser désaxer et toi

tu serais toujours là sous la voûte ?
oui mais une ombre alors
que le vent contourne exactement
une buée tenace l'haleine de ce qui rend fou
il y a sur le mur ton regard
ici exactement ici au centre du genévrier
mais un autre jour des années plus tôt je
n'étais pas là tu n'y es plus ni cette baie noire
comme un œil qui regarde l'oiseau
et le calme qui s'achète en enjambées nerveuses
se revend en brassées de paille givrée
et de faisceaux d'épines liées (je désespère
de perdre la mémoire) tu es
où convergent les lignes cet élan de construire
comme on se jette c'était pour
t'embrasser en fait que j'
accourais tant pis

*

Quand on marche c'est pour
se retourner comme un gant vers des soleils
et du ciel frais
faciles à vérifier et qu'on garde soigneusement
dans l'estomac (la vésicule
des paysages bien vus) je fus
ici en quel état dites-moi
foule à moi seule penchée sur l'eau
qui goutte des grands poêles chauds
recuisant la saumure au dessous du lent manège
de travailler et disparaître (avant
d'avoir pu quoi ?) manège que tout cela
et l'impôt depuis aboli le sel égalitaire
heureusement tout fut libéré disent-ils
le marché et les marchands les favorites
les hommes équivalents un à un déliés
les manants mieux instruits
de leurs devoirs imprescriptibles
et droits sonores
ils parlent encore de votre colère idiote
qui n'aurait jamais su bâtir votre amour
vain quoi qu'il en soit ajoutent-ils
vos idées éméchées ah oui on fait
des palais de neige et de cendres soutenus
par la terreur de n'y pas croire tout à fait
mais des villes pour le sel c'est autre chose
la belle forêt de Chauv
vouée à l'énergie et au
calorifère (l'aurole industrielle

des forêts les plus sombres) non au décor
 de vos idylles bergères et policières de vos plans
 quinquennaux vous êtes
 maçons des âmes doctrinaires des murailles
 de terre glaise elles ont depuis peu retrouvé
 la boue des morts que vous causèrent vos
 murailles nous dirent-ils qui ne valent pas
 la jolie ronde de travailler pour du sel je sais
 répondis-je que cette ville cerclée de fer
 comme un tonneau fut votre rêve
 et fut le nôtre
 si violemment contraire pourtant
 comme un tonneau retourné au dehors
 est un tonneau démolì
 l'idée pourtant n'est pas la même
 (à Berlin il fut inscrit
 à la peinture bleue sur le socle
 de statues épuisées inquiètes ou indifférentes
 (on ne sait pas trop)
beim nächsten Mal wird alles
besser, la prochaine fois tout ira mieux (tu sais ?))
 pas plus que nos morts
 ne gisent dans cette forêt combustible
 cependant que votre paix de néons rouges périphériques
 coûte toujours le prix du sel exact et du sel juste
 qu'on lave et qu'on façonne en pains corrosifs
 où les doigts effacent leurs traces
 laborieusement et fondent et
 brûlent il est entre nous une discorde
 pure qui ne fond ni ne brûle (je t'attends)
 dont l'époque est d'attendre qu'elle s'allume ils
 rirent disant que la voilà ma poésie
 (d'amour en plus) idée confite dans les siècles
 des siècles et couvercle cloué (on
 ne sait jamais)

*

Moi pendant ce temps je pèle des orages
 joufflus comme des pommes
 j'ânonne le serment du tonnerre et regarde d'ici une ville
 comme un fruit détaché de ses banlieues
 aux faubourgs-douanes proprement éclairés
 hors de sa nacelle de cris d'ennui violent
 cognant contre des vitres de simples
 vitres qui explosent vers rien car
 l'architecte sait la forme exacte
 des peurs sociales et de la fatigue comme un tour qui meule
 le corps public œil et suées bras et intestins

pourquoi vouloir briser et quoi
qui n'est pas vous un peu quand même
apprenez la Raison et ses fleurs
démocratiques enivrantes rouges
qui parfument les cages d'escalier
le Panarétéon le Pacifère les beaux noms
sacrés laïques qui doivent nous éduquer
au goût de balayer gentiment les cendres
du fourneau les cendres
qui ne rappellent rien
à personne

*

Les heures tourment comme l'œil
du maître et comme les dos le monde est bien fait
nous copions ses lois dans le sable
d'un râteau savant
nous défrichons nous mangeons
beaucoup trop de sel pour notre cœur
lointain et timide qui jamais ne proteste
qu'importe s'il faut mourir la langue sèche
je voudrais savoir dire avant votre soleil luisant
face d'employé lasse et réjouie
dans les instamatics des citoyens
ou flan d'aurores
ou tonsure d'ivrogne repentant
Ledoux (qui s'y connaît en images) promet
plus joliment que le cercle de la saline copie
le soleil dans sa course
(feinte pour nous convaincre
de courir aussi)
et pourquoi pas dirais-tu
la trajectoire du fouet la gigue du satellite la marche
des contagions et du profit car les métaphores
s'achètent et se vendent
et nous restons debout dos à nos colonnes
de sel et d'archives (voyant filer nos ombres
vers des étoiles fossiles) nous
ne sommes rien qui ait forme ou durée
de moineau simplement
ou du fruit qu'il avale
pour sa rondeur seule cette baie noire
sur le genévrier
c'est pourquoi comme une enfant je marche
poings serrés dans les poches sur des idées rondes
l'envie de démolir mais comment
un ministère ou deux et d'y crier ton
numéro de téléphone (pour entendre au moins

l'écho) temples beaux
quand leurs pilastres tombent en cercles de poussière
autour de nous (qui ne sommes presque plus)
à l'âge des forges propres et de l'enseignement
à grande distance que voyez-vous ? des busards encore
qui proclament la vraie raison du cercle
tu ne fuis pas ou si peu nous mangeons
à notre faim les rillettes de l'âme le sel presque gratuit
et des fenêtres non imposables vous avez
des murs des tours des miradors des usines
de fenêtres (que voyez-vous ?)
et de grands champs semés de sel

*

*Depuis que je l'ai vu bien regardé
mourir
je cherche le nom exact de ma bêtise le cou passé
dans le nœud de la peine et du temps vif
comment meurt-on soudain je n'y crois pas
(mange ton pain mange et vois
la taille à présent de ton empire en pièces) enfant
on me délia et je m'empêtré dans quoi comment
meurt-on soudain de n'y plus songer
je mange mon pain mais j'ai vu
une poitrine qui ravale
ses perles d'asphyxie j'ai compté celles
qui montent au plafond et celles
qui tombent dans la pupille y punaient la lumière
j'ai vu la terreur de devoir soi-même désormais
l'inventer la lumière
la persuader tendrement de demeurer
j'ai compté mes propres larmes absentes
en des pays anciens et puérils (la forêt te souviens-tu ?)
c'est une âme (mais je n'y
crois pas)
qui devant moi fond sur un drap et se resserre
sur ma main j'ai retenu
(mange mange ton pain)
la vraie pâleur de celui qui
se retourne sur le sable très doux et pâle
du siècle des morts des
encéphalogrammes du pain laissé là en catastrophe je ne
me plains plus va je ne me plains
plus j'ai vu
ce que j'ai pu*

*

Tu es loin ou bien moi
et l'ordre avance classant au passage
par incurie croissante par bêtise irrémédiable
comme un soleil vieilli cerné de ses principes
son trajet dans l'ornière il creuse et meurt
offre pourtant des scintillements
et des tiédeurs qui nous ravissent
toujours je n'y crois plus soleil moi-même
et aussi vieux je m'assoie pardon
mon âme et ma chair de vous refuser
un monde mais plutôt rien
que ça dans l'œil cette jonchée
c'est toi
que je voulais tu entends ? pas ce petit miracle
un salaire et des livres les gestes que l'on fait
d'aimer au cas où
cette vie serait la seule et
sans toi j'en pleurerais dévorerais
une saline pour continuer à me plaindre
de l'esclavage et du temps maigre et de ce fromage
lumineux (mon cœur) n'ayons
pas peur des mots faisons un collier plutôt
de tous ces rêves
dont l'agonie fut courte (et la résurrection
à peu près obligatoire)

*

Et voilà que je m'étouffe sans savoir
salpêtre dans la gorge le cœur (ainsi éclairé)
est creux il faut croire immense jamais rempli
de l'idée de te perdre depuis le temps
que je te perds tu sais je ne savais pas
moi contenir autant qui s'enfuit doucement
et qu'on peut mettre en forme un instant de ville
la seule façon de t'écrire
est de m'adresser à moi-même cette lettre
que je ne lirai pas et j'y peux quoi
de cette envie de saccager (pour rebâtir en mieux)
quand tu n'entends plus les parenthèses
(que je n'écris pas)
l'époque est à la libre disposition
de nos petits temples d'allumettes possibles
mettons ensemble nos ruines
veux-tu ? je dessine le beau parc
de la Pensée mourante devancée par ses sœurs
Passion et Gyrophare

Ledoux savait du moins ce qu'est un échec
qu'on prépare à l'encre brune
sur du vélin épais et qui s'enroule
en claquant une ville qu'on bâtit comme une phrase
au beau milieu de rien à quoi
ressembleraient mes aveux dont je tourne
le petit brouet mélancolique pas encore
assez pur pour dessiner très lentement
les plans d'une escapade définitive
dans des forêts et des chemins
débarrassés de ces gares mortes du souvenir
que par avance j'en ai

*

*Le soleil chantait sur la marelle
de ce travail dix ans plus dix ans
j'attendrai que sèchent nos prénoms
sur la feuille séculaire
de ma main veinée de miracles et de rires
de peur d'insignifiance heureuse et verdoyante
comment te dire mieux qu'en forme
blanche nette de ville vidée mais belle comme une idée
sans le criquet d'une poulie
faite en bois de mes mains tandis
qu'elles n'étaient pas sur toi il faut bien
s'user le ciel n'est rien et c'est pourquoi je
polis longuement du papier
en miroir d'un jour et d'une fois
puis j'y taille les seules lettres demeurées là encore
ligneuses et sèches et blanches qui composeront
pour moi pour toi
cette seule phrase enfin vérifiable*

Gérard Noiret

Du centre et des frontières (extraits)

SCHISTES

Grandes batailles du passé, on exhume aujourd'
hui vos travaux

Et les musées gardent jusqu'au son de la gorge
étranglée

Suite au triomphe. Mais des inutiles que l'Arven
poussa

Hors des remparts, mais de nous, engagés par
simple diversion

Quoi ? Rien ! D'autant que César, épargnant le
vieil oppidum

Trois lunes plus tard, la pierre même copiait les
vainqueurs

INVOCATIONS

I

Que le crotale dont la terrible impatience frappe
à la vitesse de l'éclair

Habite nos gestes

Que son poison imprègne nos flèches, nos
piques et même nos invectives

Alors viendra

Mercure mental insaisissable, la Gloire ! La
Gloire, quelles qu'en soient l'incarnation

Ou les péripéties

2

Parce que tu convoques les hyènes aux vices
d'embaumeur

Parce que tu libères le sang pour sa turbulence, et
brises l'intolérable échine de la tension

Parce que leur destin, c'est la capture par le Jeune
Roi issu des entrailles

L'oiseleur à la chasse distante qui sourit dans le
miroir ovale du sexe

AU DÉTOUR

Nous avons pris et perdu et repris, maison par
maison, les hameaux

Nettoyé les caves, les casemates ; jugé et passé
par les armes

Et c'est alors que le doute a grandi :

*Et si, dans les combats, nous
en sueur au corps à corps
n'avions été que les doigts
entrelacés d'une créature
s'initiant comme
aux ombres chinoises ?*

CIEL BAS

Quand ils seront dans notre dos à répéter : "C'est mieux ainsi"...

Comme aux soirs de bataille, souvent, nous avons hoché la tête...

Quand ils seront en cercles concentriques, autour de notre lit

Et que nous verrons éclore les bulles d'une vase oublieuse...

Quand...

L'OFFENSIVE

L'œil du lapin, dont la gueule est sur la table, encore chaude, encore douce

L'œil du lapin avec sa paupière mal fermée, l'iris tourné vers le rien

Voilà ce qui habite quand la mort vous brandit au-dessus des tranchées

Laissant griffer la lumière, une ultime fois, aux pattes postérieures

LA TOMBE

Ce n'est pas un trou, le résultat du hasard, de pelles et d'efforts, mais un moule

De quoi ? D'une objet échappé du futur, d'une forme courante dans l'avenir

Ce n'est pas un trou. Même la poussière tombée y acquiert de l'essentiel

LES ÉCLAIREURS

- Vois, il replie sa main
devant une flamme, comme s'il voulait
la protéger du vent
- De l'air quand il avance
- Sauf que ce n'est pas une flamme
- Qu'il n'avance pas
- Que la nuit seule est véritable
- Vois, ils sont
dans la douceur du soir
Ils ont un verre de vin entre eux
Ils parlent à mi-voix
tandis qu'alentour leurs enfants brûlent
un surcroît d'énergie
- Maintenant, le verre est vide
Il se produit comme un déclic
La fille allongée dans les herbes
fait en sorte que les mots la caressent
- Une à une s'éteignent
les voix enfantines. Il ne reste
que des rires
blancs comme du linge sur un fil
 - Pendant que l'armée,
derrière nous, se prépare

LES GEAIS

Avant que le soleil fasse de l'ombre un enjeu
les geais, de branche en branche
les geais poussent leurs cris de mauvais augure

Hier, ils m'auraient effrayé dans les fougères et les pins
quand je craignais, toi devant, moi
attentif aux broussailles, que nous suivions
une piste voulue par un peuple désireux
d'amener à ses fins

Lorsque je refusais de ramasser le moindre bâton
par peur que le diable m'envoûte, m'oblige
à le soulever, à l'abattre sur ton crâne

Les geais, hier, auraient fait basculer mon esprit
mais aujourd'hui, ils ne sont que des geais
abandonnant au silence le terrain
Le silence qui donne naissance à des formes

LES CONSÉQUENCES

Quand ça touche à ton corps, que partout et toujours
tu es devant le miroir, examinant ta chair, inquiet
même en tenant compte du contre-jour...

Quand tu restes en-deça des conversations, des verres
qui portent un toast, des rires, et même des his-
toires de filles...

Quand l'insouciance pivote en toi sur ses gonds, que
les espoirs de victoire, de médailles, d'emplois
réservés ne sont plus que tricherie...

*Quand ça touche
À ton corps
Et que tout vérifie*

AU SOIR

– De l'or, de l'or !

Dans nos chairs, sous les armures, un cri, un chant, un rire

– De l'or, de l'or !

Il ne reste que l'ironie pour (désespérément) s'opposer à l'effroi à venir

LES MIRACULÉS

Ils vont. Ils lancent un défi aux oiseaux. Ils habitent plus que le présent

Ils ont quitté le règne des conséquences. Ils récidivent pour se griser

Et s'ils ont réponse à tout, s'ils ne craignent ni l'oracle ni le souvenir

Ils modifient le terme, ils illuminent l'opaque, ils improvisent dans le certain

LES PAS

L'enfant derrière toi qui s'approche, qui voudrait te dépasser

Tu relèves, mais pourquoi ? son défi. Un temps, vos allures s'équilibrent

Puis tu ralentis, par pure sauvagerie, à mille lieues d'imaginer

Le crâne qui sort de la vareuse, les ruines en place des boutiques

DÉSERTION

Et si tout cela n'était qu'un rêve, qu'existait la
chaumière

Avec son jardin et ses marronniers, et qu'il suf-
firait de jeter

Son arme, de franchir les roseaux, la plaine, les
montagnes

Pour trouver la porte dont la serrure fonctionne à
l'envers

Pour sortir les bouts de ficelle, les fèves, la mon-
naie désuète

Les preuves matérielles d'une complicité à tant
de bonheur ?

ENFANTS DE DIONYSOS

— le château —

Nous qui avons parlé et plus qu'avoué ! hurlé,
vomi sous la torture

Et qui sommes restés dans nos liens, hagards, de
l'autre bord

Une honte pour les vainqueurs et les vaincus,
nous que des mains

Ont amenés à moins qu'un chat écrasé, qu'un
poisson sur la berge

GRAFFITI DES OSSUAIRES

La résurrection des corps
Je te dis pas le bordel

Véronique Vassiliou

n.o.

le détournement

Seulement deux lettres. Deux lettres majuscules, deux initiales : N.O. Deux lettres inscrites sur un lambeau de papier journal. Deux lettres difficilement tracées qui ont bavé, qui ont entamé le papier. TROIS ENDROITS différents (pourquoi trois ? Est-ce un hasard ?). L'encre est noire, très noire, de type Shaeffer (une encre fluide qui manque d'épaisseur, une de ces encres qui vous encrasse, qui vous marque les doigts lorsque vous écrivez).

« La terre est humide et sent l'humus. À présent, elle est noire, bonne à pétrir, juste assez meuble, pas encore boueuse. Une terre dans laquelle incruste un corps. La trace en serait comblée par du sable sec, roux, humide et il y aurait plongé ses mains pour brasser, brasser encore. »

UN INDICE

*une plante tordue
un corps plié au sol
la honte sur un visage
un mur de béton troué de lumière, divisé par une croix
l'attente
l'abrupt*

PAS D'INDICE

Chercher :

*Ce qui est sale, ce qui blesse, ce qui bouleverse, ce qui fait
basculer, ce qui étouffe, ce qui entrave, ce qui suscite
l'inquiétude, ce qui affaiblit.*

On pourra l'atteindre par la faiblesse.

**« J'ai graissé la poêle. J'ai pris un morceau de coton que
j'ai imbibé d'huile et j'ai frotté le fond du récipient. Mes
doigts se sont graissés aussi et le coton a noirci. La poêle
était ainsi prête pour une nouvelle cuisson. Mes doigts
sont restés gras et le manche m'a glissé des mains. La
poêle est tombée. »**

DEUXIÈME INDICE

« J'enferme la couleur. Je la brise, je la pétris. Je la prends. De mon corps je produirai du corps. Je plonge les mains dans la terre. Elle me résiste. Je gratte avec mes ongles, avec mes doigts, avec ma force, avec mes coudes. Je l'atteins, je l'atteins en sa matière. Je peux la pétrir. Je prends la terre à pleines mains. Je la tasse, je la presse, je la mouille. Je prends un bâton que je plante au centre du tas. Le tas se fragmente. La terre se disperse, s'étale. De mes mains, de mes doigts je la rassemble une nouvelle fois. D'un coup de pied je défais le tas. Mes pieds sont nus. Je sens la terre entre les doigts de mes pieds. J'imprime mes orteils dans la terre. Et je saute. Je saute à pieds joints dans la terre. J'en entends le bruit mat. Je tasse la terre avec force, avec hargne. Je la sens. Je sens son odeur. Je suis terre. Les pieds plantés, mon corps en terre. Je me sens lourde, je me fais lourde. J'incruste mon corps. Je suis relief. Je suis les limites de Mon corps. Je sens le vent et je lui résiste. »

INDICES (3, 4, 5)

Le troublant marmonnement. À noter :

*Je suis terre... Je suis terre... Je suis terre... Je suis terre... Je suis terre...
terre... Je suis terre... Je suis terre... Je suis terre... Je suis terre...
terre... Je suis terre... Je suis terre... Je suis terre... Je suis terre...
terre...*

« Je creuse et travaille la toile, grise. Épaisseur ocre sur épaisseur ocre. Mon pinceau s'écrase et trace. Je mâchonne et j'étale en cercle. J'arrondis le mouvement, je rectifie par du blanc, j'éclaire de rouge, je dilue puis je blanchis encore. J'épaissis mon cercle blanc, il devient soleil couchant, soleil levant. Le blanc dégouline jusqu'à devenir pluie, je le verdis, je l'assombri, je tache de notes chaudes et je descends à l'extrême du bord, hors marge. Je falaise les bords, je découpe en noir taché de blanc, à peine. Je relève de mauve (j'attriste un peu), j'entasse épaisseur sur épaisseur, *comme une pluie de feu...* Je suis dans une impasse. »

INDICE

Toujours sur ses traces. J'apprends en tâtonnant. Je découvre indice après indice. Et, peu à peu, j'entre dans le secret.

Avant-gardes

“Utopie”

“Totalitarismes”

Henri Deluy

Ossip Mandelstam

Anna Akhmatova

Élisabeth Roudinesco

Tania Pocherstnik

Victor Erofeev

Mikhaïl Rykline

Valery Podoroga

Henri Deluy

“L'imprévisible passé”

En 1975, il y a plus de vingt ans, *Action Poétique* publie un numéro consacré à Khlebnikov, Mandelstam, le Futurisme, l'Akhméisme, Tynianov, Maïakovski, Marina Tsvétaïeva, Anna Akhmatova et bien d'autres. Les années précédentes, et dès les années soixante, nous publions des poètes hongrois, des allemands de la RDA, des tchèques et des slovaques, Vladimir Holan et Laco Novomesky, et les premiers poèmes traduits en français de Wolf Biermann et un numéro sur le “réalisme socialiste”, un spécial Bertolt Brecht, Maïakovski et les futurismes, la Commune de Budapest, l'Agit-prop et la littérature ouvrière en Allemagne, le Front Gauche de l'art, le Proletkult, les avant-gardes polonaises, etc.

*

Se donnent à lire ici des textes écrits par des écrivains, des philosophes de la Russie actuelle. Sans controverses immédiates, mais dans ces pages, ici, et nous voulons trouver un sens à cette liberté, et pour eux et pour nous.

*

Les temps ont changé. Les temps changent. Nous changeons (du moins pouvons-nous l'espérer). Les références changent. Le sens des références n'est plus le même. Une véritable mutation s'opère devant nous, avec nous. Les méfaits et les aveuglements, les dénégations, ne nous ont pas manqué, ils ne nous manquent pas (ils ne nous ratent pas).

*

En réaction, sans doute, contre l'hagiographie stalinienne, la grande terreur et la terreur quotidienne, un large mouvement, dans les anciens pays socialistes, rassemble sur quelques analyses simplifiées, sur quelques thèmes commodes, sur quelques combats plutôt sommaires, nombre d'esprits de qualité et de réflexion.

*

La “Grande Révolution d'octobre” devient ainsi le “Coup d'État bolchevique” (formule largement utilisée, à l'ouest, dans les années vingt et trente, notamment par Benjamin Goriely) ; l'art des avant-gardes de la période devient “*l'art de l'utopie*” (Utopie mot-valise, clef des courtes explications mises en place dans la Russie d'aujourd'hui, et ailleurs, l'utopie, responsable de tous les méfaits et qui vient combler le manque d'analyses, satisfaire le geste rageur, repousser la mauvaise conscience, écarter le danger...) Les avant-gardes deviennent les complices de tous les crimes et sous le terme ambigu de “totalitarisme” (que nous n'aurions pas dû oublier d'orner de ses indispensables guillemets, dans notre précédent numéro !) l'amalgame est fait, de manière péremptoire et sans la moindre démonstration entre les arts, et leur destin, en Allemagne nazi, dans l'URSS stalinienne, dans l'Italie fasciste, et la Chine de Mao (curieusement le Japon du Mikado est le plus souvent oublié).

*

“L'imprévisible passé” : la formule est née à Moscou, dans les brèves années de la pérestroïka ; elle voulait souligner ce que les révélations qui s'accumulaient – mais surtout la façon nouvelle de concevoir ces révélations – avaient d'énormes, d'inimaginables, d'incontournables aussi, et d'envahissantes, y compris pour les gens les mieux avertis et pour lesquels les chiffres ne furent pas une surprise. La formule peut rebondir. “Imprévisible”, le passé de ces avant-gardes aujourd'hui accusées de tous les méfaits (de ce point de vue l'exposition Berlin-Moscou, que j'ai vue cette année à Moscou, est d'une grande clarté) : la Révolution, c'est le stalinisme, le stalinisme c'est le nazisme, les avant-gardes ont soutenu la Révolution, donc le stalinisme. A la trappe. Cette rapidité de pensée, on le voit, va de pair avec une réduction, toute “totalitaire”, de l'art à son geste social et à la grandiloquence provocatrice de ses affirmations. Elle rejoint les positions les plus obtuses du réalisme socialiste. Maïakovski devient un poète stalinien. Toutes les avant-gardes sont mises en cause : elles auraient en elles une logique qui les porterait à soutenir les violences politiques, à produire des œuvres de violence, donc mauvaises, y compris esthétiquement. Au passage, le surréalisme est dédaigneusement repoussé.

*

Les mépris agressifs contre les “progressistes”, dans le monde, contre ce qui a pu se penser, et être, contre ce qui se pense aujourd'hui, ce qui est, les affirmations mortifiantes peuvent se comprendre, sinon s'accepter : la mort était là-bas, et la souffrance, et la terreur ; les millions de morts, c'est là-bas et tant de douleur ; dans leur égarement les thuriféraires du nouveau pouvoir ultra libéral peuvent penser qu'ils ont quelque droit à se croire permis de donner des leçons de morale.

*

D'accord ou pas, dérangés ou non, rien, cependant, n'est plus pressant, sur ce terrain, que de lire ce qui s'écrit là-bas, entendre ce qu'ils disent, et les entendre eux. Intégrer ce qu'ils pensent d'insupportable à ce qui se pense, ici, au loin. Pour penser au plus près.

*

Dans ce domaine, victoire et défaite des idées sont insupportables.

*

Et que dire de plus sur le bourreau en chacun de nous, l'horreur en chacun de nous, la plaie commune ?

*

“Imprévisible passé” : quel regard porter aujourd'hui sur les poèmes “staliniens” de Mandelstam et d'Akhmatova. Faut-il les oublier ? Les confier à l'ombre des notes en bas de pages et en corps 6 ? Ces poèmes font-ils partie de l'œuvre ? Une

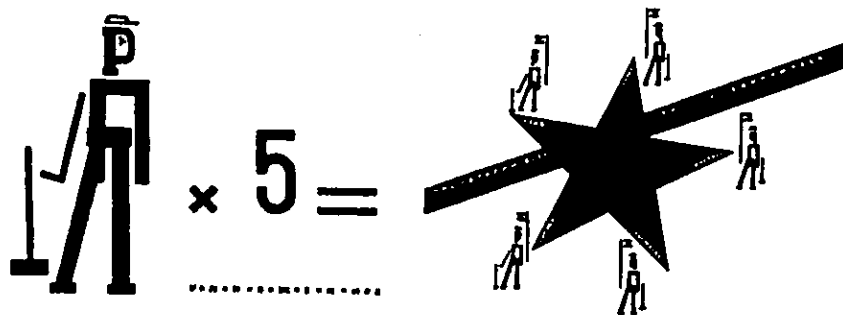
lecture attentive au non-dit comme à l'explicite trop clair n'est-elle pas préférable à une attitude de rejet ? Mandelstam et Akhmatova ont-ils "trahi" ? Ont-ils "manqué de courage". Quelle honte à poser même la question.

Tout relire. Le poème de Mandelstam contre Staline, les poèmes de Mandelstam pour Staline, les poèmes d'Akhmatova à la gloire du Généralissime et le "Requiem", et les autres poèmes. Tout relire. Car l'indicible n'existe pas et tenter de réfléchir, comme nous le faisons avec Élisabeth Roudinesco dans cet entretien récent.

Pour que "l'imprévisible passé" s'éclaire et pour la résistance.

*

Parce que le diable a d'autres têtes.



Aquarelle de E. Lissitzki

Ossip Mandelstam

*À propos de Staline ou Épigramme contre Staline*¹

Nous vivons. Le pays sous nos pieds se dérobe.
Nos paroles, à deux pas, deviennent inaudibles,

Et si quelques mots sont assez pour un bref bavardage,
On se souvient aussitôt du montagnard du Kremlin.

Les doigts sont des vers, gras et bouffis ;
Les mots sont précis comme des blocs de métal ;

Ses bacchantes de cafard grossier rient
Et les tiges de ses bottes reluisent.

Tout autour, les nuques fragiles des petits chefs ;
Lui, il se joue de leurs misérables courbettes ;

L'un siffle, l'autre miaule, un autre encore pleurniche ;
Seul, il exige et, seul, il décrète ;

Comme des fers, il forge oukase sur oukase,
Il vise les parties, la tête, les sourcils,

Les yeux. Tout supplice est un régal, une framboise,
Pour sa lourde poitrine d'Ossète.²

Novembre 1933..

Traduit du russe, texte français par Henri Deluy..

1. Titres apocryphes.

2. Les Géorgiens sont des Ossètes.

Poèmes sur Staline¹

I

Si je prenais le fusain pour un hommage suprême – et le plaisir absolu du dessin – je tracerais dans l'air des angles ingénieux, avec prudence et anxiété. Pour que le présent s'inscrive dans les traits, frôlant dans l'art l'impertinence, je parlerais de celui qui a fait bouger l'axe du monde, en respectant les coutumes de cent quarante peuples². J'hésiterais, je lèverais le coin du sourcil, puis je déciderais autrement : c'est Prométhée qui aurait soufflé sur la braise, – regarde, Eschyle, comme je pleure en dessinant !

II

Je prendrais quelques contours explosifs – tout son millénaire, qui semble jeune –, je lierais le courage avec le sourire, je le délierais dans une souple lumière, et, dans l'amitié des yeux sages, je trouverais pour le jumeau³ – je n'en dirais rien – cette expression dans laquelle, lorsque tu t'en approches, tu reconnais le père, et tu étouffes, en sentant la proximité du monde. Je veux remercier les monts qui ont élaboré cet os et cette main : il est né dans les montagnes et il a connu l'amertume de la prison. Je veux le nommer – non pas Staline – Djougachvili !

III

Artiste, garde et protège le combattant : sur toute sa hauteur, entoure-le d'une attention moite comme de forêts humides et bleues. Ne pas attrister le père par une image mauvaise ou par de méchantes pensées ; artiste, aide celui qui est entièrement avec toi, qui réfléchit, qui sent et qui construit. Ce n'est pas moi, ni un autre, – c'est son peuple –, le peuple-Homère qui triple-ra les éloges. Artiste, garde et protège le combattant : la forêt des hommes chante et grandit derrière lui, l'avenir lui-même est l'armée du sage, il l'écoute de plus en plus, avec plus de courage.

IV

Il s'est penché de la tribune comme du haut d'une montagne vers le monticule des têtes. L'accusé est plus fort que la justice. Les yeux, puissants, sont bienveillants ; le sourcil épais brille tout près pour l'un ou pour l'autre ; je voudrais montrer d'une flèche la fermeté de la bouche – du père aux propos insistants ; sa paupière modelée, complexe, rude, qui jaillit de millions de cadres. Il est toute franchise, tout éclat de reconnaissance. Son ouïe perçante ne supporte pas la parole trop basse, les rides anxieuses s'inquiètent pour tous ceux qui sont prêts à vivre ou à mourir.

V

En serrant le morceau de fusain sur lequel tout se concentre, en quête de la seule ressemblance, d'une main avide, d'une main rapace – ne saisir que l'axe de la res-

semblance –, je réduirai le fusain en poussière, à la recherche de ses traits.
J'apprends de lui sans apprendre pour moi-même ; j'apprends de lui – à ne pas savoir me faire grâce –, et si des malheurs empêchent une partie du grand plan, je le retrouverai même dans les hasards de leurs épaisses fumées.
Tant pis si je ne suis pas encore digne d'avoir des amis, tant pis si je n'ai pas encore assez de bile et de larmes, il m'apparaît toujours en capote, en casquette, sur une place merveilleuse, les yeux heureux.

VI

De ses yeux Staline écarte la montagne, et la plaine clignote vers les lointains.
Comme une mer sans rides, comme le lendemain de la veille – jusqu'au soleil, les sillons de la charrue gigantesque.
Il sourit du sourire de celui qui moissonne des poignées de mains durant une conversation qui a commencé et qui dure sans fin sur la distance des six serments⁴.
Chaque grange, chaque meule est forte, serrée, intelligente – le bien vivant –, le miracle du peuple !
Que la vie soit grande.
Le plus grand bonheur s'avance.

VII

Six fois je garde dans la conscience, témoin lent du travail, de la lutte et de la moisson, son immense cheminement – à travers la taïga et l'octobre léniniste – jusqu'à l'accomplissement du serment.
Le monticule des têtes s'étend au loin : parmi elles, je m'efface, on ne me remarquera plus mais dans les livres tendres et dans les jeux des enfants, je ressusciterai pour dire que le soleil brille.
Il n'est pas de vérité plus vraie que la sincérité du combattant : pour l'honneur et l'amour, pour la vaillance et l'acier.
Il est un nom glorieux sur les lèvres serrées du lecteur – nous l'avons entendu de son vivant.

*Janvier 1937. Commencés le 12 janvier.
Traduction informative par Henri Deluy*

1. Le titre n'est pas de Mandelstam. Dans ses mémoires, Nadejda Mandelstam parle de "L'ode à Staline", titre repris aux États-Unis ; les éditions russes d'aujourd'hui donnent "Poèmes sur Staline".

Longtemps inconnu, ce poème a été publié pour la première fois, presque complet, à Copenhague, en 1976.

2. Les "cent quarante peuples" de l'URSS, suivant la terminologie de l'époque.

3. Le "jumeau" : sens indécis

4. Les "six serments" ; l'URSS se donnait pour la sixième partie de la terre.

Anna Akhmatova

21 décembre 1949

Que le monde retienne pour des siècles
Ce jour-là, et que l'heure en soit léguée
A l'éternité ; la légende parle de l'homme sage
Qui nous a tous sauvés d'une mort terrible.

Le pays entier jubile dans les rayons d'une aurore
D'ambre ; rien ne fait obstacle à la plus pure des joies ;
A Samarkande la vieille et à Mourmansk sous le pôle,
Et à Léninegrad sauvée par la vaillance du chef. —

Le jour d'un nouvel âge pour le maître et l'ami,
On chante le chant de la gratitude joyeuse,
Qu'importe que la tempête de neige se déchaîne,
Ou que fleurissent les violettes des montagnes,

Les pensées de tous volent vers la capitale de gloire,
Vers le haut kremlin — au combat pour l'éternelle lumière,
D'où, à minuit, se diffuse l'hymne majestueux qui sonne
Partout dans le monde comme une aide et une salutation.

*

Et lui, de ses yeux d'aigle,
Il a vu, du haut du kremlin,
La terre somptueusement
Recouverte de prés, tranfigurée.

De ses travaux, de ses actes, les fruits
Innombrables sont devant nous —
La masse énorme des bâtiments majestueux,
Des ponts, des usines, et des jardins.

Il a donné son esprit à cette ville,
Il a écarté de nous les dangers,
Voilà pourquoi l'invincible moral de Moscou
Demeure si alerte et si jeune.

Et il entend la voix du peuple
Reconnaissant : "Nous sommes venus
Dire : là où se trouve Staline se trouvent
La liberté, la paix et la grandeur de la terre."

1. Jour anniversaire (70^e) de Staline. Ce poème et le suivant sont extraits d'une petite suite qui porte en titre "Gloire à la paix", et qui parut dans le n° 14 du périodique "Ogoniok", en 1950.

*

Le miel sauvage sent la liberté,
La poussière – le rayon de soleil,
La bouche des filles – la violette,
L'or – rien.
Le réséda a l'odeur de l'eau,
La pomme celle de l'amour,
Mais nous savons à jamais que le sang
N'a qu'une odeur de sang.

Le gouverneur romain lavait
En vain ses mains devant le peuple
Sous les clameurs de la foule
Et la reine d'Écosse en vain
Frottait de ses paumes étroites
Les gouttes de sang, dans les ténèbres
Étouffantes de la maison royale.

1933.

*

Aux défenseurs de Staline

Ceux qui criaient : "A l'occasion des fêtes,
Laissez-nous plutôt Barabbas...", ceux qui
Ont ordonné à Socrate de boire la cigile,
Dans l'étroitesse muette de sa prison...

Si on pouvait verser ce même poison
Dans leurs propres bouches, innocemment
Calomnieuses, à ces gentils amateurs
De tortures,
A ces connaisseurs en production
D'orphelins...

(1962 ?)

Traduit de l'arménien

Brebis noire, je vais rêver de toi ;
Sur mes pattes tremblantes et desséchées,
J'arrive, je bêle, je hurle :
"— Suave souper, padischah ?"
Sous la protection des volontés d'Allah,
Tu tiens le monde entre tes mains,
Comme une verroterie...
Et mon fils, vous l'avez trouvé à votre goût,
Toi et les tiens ?"

1939 (?)

1. Pacha, référence évidente à Staline et à l'arrestation du fils de A.A.

*

Tous sont partis, aucun n'est revenu.
Fidèle aux vœux de l'amour, toi, seul, qui fus
Le dernier, tu t'es retourné et tu as vu
Le ciel tout entier pris dans le sang.
La maison a été maudite, et la cause, maudite.
Le chant en vain a sonné plus tendrement,
Je n'ai pas osé lever les yeux
Devant mon effroyable destin.
Ils ont profané la parole immaculée,
Ils ont foulé aux pieds le verbe sacré
Pour que je lave le sol couvert de sang
Avec les gardes-malades de 1937.
Ils m'ont séparée de mon fils unique,
Ils ont torturé mes amis dans des fortins,
Ils m'ont enserrée dans les fils invisibles
De leur surveillance bien organisée.
Le mutisme a été ma récompense.
Partout dans le monde, ils m'ont
Couverte de malédictions et des mots
De la damnation, ils m'ont gavée
De calomnies, ils m'ont fait boire
Trop de leurs poisons, ils m'ont
Enfin conduit jusqu'à l'ultime port,
Et là, je ne sais pourquoi, ils m'ont laissée.
Et moi, la folle de la ville, j'aime
Errer ainsi sur les places de l'agonie.

1956.

Voronège

O.M.¹

La ville tout entière est gelée. Les arbres,
Les murs, la neige sont comme sous verre.
J'avance prudemment sur du cristal. –
La course de la luge décorée est incertaine.
Au-dessus du Pierre de Voronège² –, des corneilles,
Des peupliers, et le ciel vert-clair, détrempe,
Tout en poussière de soleil, demeure trouble ;
Les pentes de cette puissante terre victorieuse
Nous rappellent la bataille de Koulikovo³
Et les peupliers, comme des coupes heurtées,
Vont tinter plus fort au-dessus de nous,
Comme si des milliers d'invités trinquaient
A notre joie durant le repas nuptial.

Mais dans la chambre du poète disgracié
Veillent tour à tour la Muse et la peur.
La nuit passe
Qui ne connaît pas d'aurore.

4 mars 1936

1. Ossip Mandelstam
2. Évocation d'une statue de Pierre-le-Grand. Voronège : ville russe, sur le fleuve Voronège, non loin de son confluent avec le Don. Ossip Mandelstam y fut exilé, avant d'être à nouveau arrêté et de mourir dans un camp de transit, en Sibérie, en 1938.
3. Koulikovo : célèbre lieu où se déroula une décisive bataille contre les Tatars, première grande victoire russe, en 1380.

*

Un peu de géographie

à Ossip Mandelstam

Non pas une capitale européenne
Avec un premier prix pour sa beauté –

...Un exil étouffant sur l'Iénisséï,
Une plaque tournante pour Tchita, (1)
Pour Ichine, pour Irghiz privé d'eau
Et pour le fameux Atbasar, pour
Le départ vers le camp "Liberté",
Dans l'odeur cadavérique
Des grabats de planches pourries,...

Telle
M'est apparue cette ville, par cette nuit bleue,
Elle, qui fut chantée par le premier poète,²
Et par nous tous, coupables pécheurs,
— Et par toi.

(1937 ?)

1. Tous les noms cités ici sont ceux de lieux de déportation ou de transit, tristement célèbres.
2. Pouchkine. La ville dont il est question est évidemment Saint -Petersbourg.

Maïakovski 1913

Je ne t'ai pas connu dans ta gloire,
Je me souviens seulement de tes fougueux débuts,
J'ai peut-être, maintenant, le droit
De me souvenir d'un jour des temps anciens.
Combien tes poèmes devenaient plus sonores ;
Les voix nouvelles, alors, fourmillaient.
Les jeunes bras n'étaient pas paresseux ;
Tu édifiais des échafaudages redoutables.
Tout ce que tu touchais se transformait.
Ce que tu détruisais, se détruisait.
Chaque mot claquait comme un verdict.
Seul, et souvent mécontent, impatient,
Tu pressais ton destin, tu savais
Que, libre et joyeux, tu allais commencer
Le grand combat. On entendait déjà
Le bourdonnement de la marée haute,
Comme en écho, et quand tu lisais pour nous,
La pluie louchait de ses yeux en colère,
Tu te disputais violemment avec la ville.
Et le nom qu'on ne connaissait pas encore
A jailli comme un éclair dans la salle étouffante,
Pour, aujourd'hui, appartenir à tout le pays
Et sonner comme un signal de bataille.

3/10 mars 1940

Traduits du russe, textes français par Henri Deluy



J. B. Mogilewski : V. Maïakovski

Maïakovski, poète stalinien ?

Positions

L'attitude envers Maïakovski a subi les mêmes métamorphoses que celle envers tout ce qui avait rapport à la Révolution qu'on a maintenant tendance à appeler plutôt « coup d'État d'octobre » plutôt que la Grande Révolution Socialiste d'Octobre. Tout ce qui était au super-superlatif, presque sacré, a reçu une connotation très négative, voire péjorative. Le + s'est transformé en un -, on emploie les mêmes caractéristiques mais avec un signe différent, opposé ! Sous le pouvoir soviétique Maïakovski était le Poète du siècle, « tribun de la Révolution », dont les œuvres – post révolutionnaires surtout – étaient étudiées à fond dans toutes les écoles de l'immense Union Soviétique, (par contre, on passait sous silence les noms de beaucoup de grands poètes et écrivains du XX^e siècle tels que Akhmatova, Tsvétaïéva, Mandelstam, Pasternak, Goumilev, Platonov, Soljénitsine, etc. qui ne faisaient pas partie des programmes) ; de nos jours Maïakovski est représenté dans les programmes scolaires assez modestement et par ses œuvres d'avant la Révolution surtout, tandis que les écrivains et poètes susmentionnés y ont enfin obtenu une place considérable méritée. Si avant la perestroïka c'était le poète le plus vénéré, officiellement au moins, maintenant il ne l'est plus du tout. (L'opinion publique tel un balancier, ou tout ou rien, jamais de juste milieu !), Plus encore, il est devenu « chantre de la violence, du sang, de la cruauté, qui se régale à décrire des détails anatomiques ».

Un très grand nombre d'études sur Maïakovski date de l'époque soviétique, c'était le domaine le plus étudié de la critique littéraire de l'époque. Cet « amiral de notre littérature » était en dehors de toute discussion. La perestroïka a mis Maïakovski au centre des discussions politiques et idéologiques.

De nos jours dans les milieux littéraires on ne parle presque plus de Maïakovski, c'est considéré comme de mauvais goût. Tous les mass média n'ont pas prêté attention à la date-anniversaire de Maïakovski, ne serait-ce même par pure politesse ; certains ont fait comme si ce poète n'avait jamais existé.

“Le plus mort des poètes russes...”

« Probablement, Maïakovski est aujourd'hui le plus mort des poètes russes du XX^e siècle. En Russie, par pure politesse et poussé par une faible curiosité pour l'histoire, on vient de célébrer son centenaire, mais personne n'a besoin de lui : ni les lecteurs, ni les autorités. La nouvelle génération des poètes n'a pas besoin de lui, elle non plus. » (Victor Eroféev, *Maïakovski en tant qu'otage du suicide*, Les Nouvelles de Moscou, n° 39, 1993)

« Maïakovski se rend bien compte qu'un nouveau lecteur est venu au monde. Ce lecteur-ci et l'intelligentsia artistique parlaient des langues tout à fait différentes. Le poète fait son choix et parle une langue compréhensible au lecteur-prolétaire, un lecteur nouveau n'ayant pas le poids de la culture. Il crée une langue qui “sert” la Révolution et la glorifie. Servir la cause de la Révolution signifiait se ranger du côté de la violence puisque la propagande et l'idéologie bolcheviques étaient celles de la violence. » (L. Fouraéva, *La parole au service de V.V. Maïakovski*, recueil collectif, Saint-Petersbourg, 1995.)

Maïakovski a-t-il un avenir ? – discussion dans la « Littératournaïa gazeta », été 1993 :

G. Aïgui : « Il est incomparablement plus grand que son temps. Et il est à considérer non pas du point de vue du passé, mais du point de vue de l'avenir. »

V. Sosnora : « S'il a un avenir ? Un immense. Le même que Byron, Whitman, Poe, Baudelaire, Khlebnikov. Maïakovski va disparaître aux temps de la vile mentalité petite-bourgeoise, et flamber sur tous les drapeaux des futures révolutions artistiques. »

V. Tourbine : « L'époque lui tournera le dos. Maintenant un nouveau cycle d'idées s'installe. Mais c'est un poète "du futur siècle cosmique". »

« On ne comprendra jamais comment ce grand rebelle et iconoclaste est devenu légiste professant la foi, a défié son temps et en s'humiliant s'y est soumis. Aujourd'hui nous l'aimons autrement, ceux qui l'aiment. En doutant, en discutant, en haïssant même on peut aussi aimer. Comme l'a dit un critique, de ses 13 volumes on n'en lira que trois, mais on se souviendra de tout, on se souviendra de cet homme beau, tragique, en dehors des standards, talentueux, original, conflictuel. » (V. Alfonsov, revue *Zvezda*, n° 7, 1993.)

"La plume-baïonnette"

« Maïakovski souhaite que "la plume soit assimilée à la baïonnette". Staline accepta cette proposition avec plaisir et se mit à extirper le non-conformisme poétique chez les gens qui en étaient contaminés. », (Moskovski Khoudojnik, octobre 1988.)

« Aujourd'hui nos griefs envers Maïakovski sont les mêmes que ceux adressés au régime, puisque Maïakovski chantait la Révolution et le pouvoir soviétique. ... Au moment de la Révolution, Maïakovski, le seul de ses contemporains était son poète déjà tout fait. ... Maïakovski a donné au pouvoir soviétique le don de la parole » (Y. Karabtchievski, *La Résurrection de Maïakovski*, Moscou, 1990.)

« Dans la littérature contemporaine personne ne fut aussi infiniment dévoué au nouvel État et à la politique du parti que Maïakovski. Personne ne mit dans une pareille mesure son talent au service du moment... »

Rien n'est plus simple que de juger et de condamner l'histoire du point de vue de l'actualité » (V. Kovski, *Voprosi literaturi* n°3, 1990.)

« La perestroïka dans le domaine de la critique littéraire s'est traduite par la volonté de défigurer la personne du pouvoir et le sens même de ses poèmes pour faire de lui un idéologue du stalinisme. » (Chentséva)

« Maïakovski fut le poète qui se mit au service de l'idéologie d'un pouvoir tant que celui-ci demeura en dehors de toute critique, la poésie de Maïakovski le fut aussi. »

« La figure grandiose de Maïakovski qui accumula les contradictions les plus aiguës de notre siècle fut à l'origine de processus déterminant pour beaucoup l'aspect de la littérature. »

Au XX^e siècle, le problème de l'utopie acquiert une acuité extraordinaire due au fait que l'utopie – un des archétypes de la conscience humaine – prend une place qui ne lui est pas propre. Elle devient une instruction pour l'action. L'idée de transformer le monde au moyen de l'impact esthétique est une des plus anciennes utopies. Le système esthétique du futurisme était franchement utopique » (I. Ivanouchina)

L'écrivain Bouinine disait de Maïakovski qu'il était « Polyphème à un œil, et bouffon. »

Le philosophe A. Zinoviev disait de lui qu'il était un des plus grands de toute l'histoire de la littérature.

Extraits de presse choisis, traduits et mis en place par Tania Pocherstnack



A. D. Gontcharow :
catalogue de l'armée soviétique, 1932.

Élisabeth Roudinesco

répond aux questions d'Henri Deluy
et de Dominique Buisset
(juin 1996).

HENRI DELUY : Élisabeth Roudinesco, vous êtes intervenue dans le débat après la suppression puis le « report » de l'exposition que la bibliothèque du Congrès, à Washington, devait consacrer à la personne et à l'œuvre de Sigmund Freud.

On assiste, un peu partout, à une offensive contre les formes de pensée théorique de ce siècle et de la fin du précédent. Cela touche Freud et son œuvre, et Marx, bien sûr, mais aussi les avant-gardes ; les artistes qui au cours des années 1910-1930 ont été à la pointe de la création en peinture, en sculpture, en littérature, au cinéma — spécialement en poésie —, se voient reprocher des excès de formalisme qui n'auraient débouché sur rien de bon pour l'homme et son histoire.

En particulier, les écrivains et les poètes qui, au moment de la révolution russe, ont soutenu le courant bolchevique, sont aujourd'hui non seulement déclarés mauvais écrivains ou mauvais poètes, mais aussi accusés d'avoir prêté la main à la mise en place de l'idéologie stalinienne.

Plus largement, l'accusation est portée contre tous les artistes d'avant-garde qui se sont frottés à des mouvements à caractère politique ou social. En poésie, cela touche surtout l'extrême-gauche, mais il y a eu aussi le cas d'Ezra Pound, ainsi que de quelques Allemands, Gottfried Benn et autres, qui ont coqueté avec le nazisme.

ÉLISABETH ROUDINESCO : — En philosophie, c'est le « cas Heidegger »...

H. D. : — En littérature, l'attaque peut se résumer en trois mots : « Maïakovski, poète stalinien ». Est-ce qu'il ne vous semble pas qu'il existe quelque chose de commun entre les divers types d'attaques que je viens d'évoquer ?

E. R. : — Nous sommes dans une période où c'est un peu inévitable : une période d'historicisme, qui risque d'avoir les mêmes défauts qu'avait notre théoricisme.

Il y a, dans l'histoire des idées, de grandes périodes où se manifestent des pensées théoriques fortes — la dernière a été celle des années soixante-dix, en France —, et où il y a un renouveau ou, du moins, un mouvement d'avant-garde. Ces mouvements touchent toujours aux extrêmes, car dans tout acte de nouveauté créatrice il y a une part d'excès, voir même de délire.

Ensuite, on fait le bilan ; on revient aux académies... Bien entendu, au milieu des périodes créatrices, il se trouve des gens qui se réclament de l'avant-garde et dont les productions, sur le plan théorique ou artistique, n'ont aucune valeur. Cela ne veut pas dire que les préoccupations de l'avant-garde elle-même n'ont pas été fructueuses, mais il est vrai aussi que, dans l'après-coup des avant-gardes, on retrouve quelque chose de bienfaisant dans les vieilles institutions.

Le mouvement de mai 68, ne visait pas à faire cesser l'étude du grec et du latin à la Sorbonne, mais à changer l'enseignement des médiocres qui y régnaient en maîtres... On a abouti à une université méconnaissable, dominée par des technocrates, et qui a abandonné les humanités... Ce n'est pas la conséquence de

mai 68 : il n'y a pas forcément de relation de cause à effet entre une contestation radicale et ce qui l'a suivi. Établir un lien serait manquer de sérieux du point de vue historique.

Mais il n'est pas étonnant que des essayistes conservateurs s'en prennent aux grands créateurs et aux grands courants de pensée pour mettre en relief ce qu'il y avait de pire en eux. Cela s'est fait en France ; François Furet le fait sur le communisme¹. Ce qu'on peut reprocher le plus à toutes ces façons de faire, c'est la réduction de l'autonomie de la pensée ou de la création à un phénomène idéologique non contradictoire.

Le débat est le même, sur Heidegger, sur Sartre, ou sur l'art. Ce type d'amalgame revient à ne plus voir que l'adhésion de Heidegger au nazisme, et non plus son œuvre, c'est-à-dire à supprimer ce qui permettrait de penser la relation entre les deux : *Oui, Heidegger a été nazi, membre du parti national-socialiste, et il a produit une des plus grandes pensées philosophiques du siècle.*

H. D. : — L'homme n'est pas un bloc...

E. R. : — Ce n'est pas un bloc... De l'autre côté, certains veulent empêcher que l'histoire se fasse : le réductionnisme naît aussi du fait qu'avec les grandes pensées il y a toujours les gardiens du temple, capables de nier toute contradiction dans la vie et dans l'œuvre de l'auteur transformé en idole. On nous a parfois donné l'image ridicule d'un Heidegger n'ayant jamais été nazi. Or il a été les deux, à la fois un grand penseur et un nazi. C'est à cette complexité qu'il faut réfléchir.

Mais une grande pensée a des lectures successives. L'exégèse étant déjà une lecture, une grande œuvre devient l'histoire des différentes lectures qu'on en fait. Quand elle n'est plus commentée, c'est fini. Toute grande œuvre subit à chaque époque, à l'occasion de crises, des interprétations nouvelles.

H. D. : — C'est probablement vrai aussi pour le grand écrivain...

E. R. : — Oui ! On continue à faire l'exégèse de Baudelaire. Il y a des crises équivalentes dans la lecture de Proust. Dès qu'une œuvre a une existence dans une culture, elle suppose ce genre de lectures, réductionnistes, non réductionnistes, savantes...

L'adhésion de Heidegger au parti nazi, commentée en 1945-47 par Alexandre Koyré, dans *Les Temps Modernes*, a ensuite été occultée en France par la lecture que Jean Beaufret donnait de l'œuvre. Mais, il y a cinq ans, le problème a été posé de nouveau. C'est toujours comme ça : un mauvais livre ressort² une question, et ça refait penser tout le monde... Pourquoi pas ?... Aujourd'hui, sur Heidegger, on dispose à peu près de tout pour se faire une idée. Les travaux allemands ont été traduits... Mais cela n'empêchera pas les présentations réductrices. Les fanatiques heideggeriens diront : *Il n'a jamais été ce qu'on dit.* Et les fanatiques de l'autre côté réduiront sa pensée au nazisme...

C'est le même problème pour la crise actuelle des Archives Freud. À partir des années soixante, on a commencé à tirer Freud de l'histoire officielle. Ernest Jones avait écrit une biographie monumentale qui a dominé l'historiographie freudienne pendant vingt ans. Freud y était le héros d'une invention magistrale, que rien ne laissait présager ; il dominait le mouvement comme un fabuleux personnage qui avait raison sur tout.

Ensuite est venue, pendant vingt ans, une critique du modèle de Jones — en particulier avec le travail d'Henri Ellenberger¹. Aujourd'hui, — c'est un mouvement de l'histoire elle-même —, à force de mettre en cause le modèle orthodoxe qui continue à être véhiculé par les psychanalystes, on en vient à un fanatisme inverse. Après avoir dit : *Mais bien entendu, il n'a pas tout inventé, il y avait une longue histoire derrière lui*, on en vient à dire : *Il n'a rien inventé, ce n'est qu'un gangster qui a pillé les autres*.

L'historiographie *révisionniste* (cela n'a rien à voir avec le *négationnisme* ; *révisionniste* est pris dans le sens courant du mot, tandis qu'on tend maintenant, pour la négation de l'existence des chambres à gaz, à employer le mot de *négationnisme*), cette historiographie révisionniste — qui a donc, à mon avis, triomphé aux États-Unis⁴ pendant à peu près dix ans — a donné un coup de fouet à l'historiographie savante : pour lui répondre, il a fallu travailler... Moi, je me suis nourrie du courant américain révisionniste. Ils étaient très érudits, ils ont posé de vraies questions, ils ont fait resurgir les origines du freudisme, et brossé de Freud un portrait qui n'avait rien de simpliste — dans sa relation avec Fliess, par exemple. Fliess était un théoricien de la bisexualité et des périodicités sexuelles ; Jones le présente comme un faux savant. Or, il était, jusqu'en 1904, le grand ami de Freud. Ils ont échangé une immense correspondance, qui a été expurgée par l'orthodoxie, mais dont Freud s'est nourri pendant dix ans. Les origines de la psychanalyse sont là.

Par la suite, Freud a rompu avec Fliess, et il a fait autre chose : il a mis en évidence la bisexualité psychique. Or Jones a présenté la rupture comme si Freud avait rompu d'un coup avec les « fausses sciences ». Mais ce n'est pas si simple : Freud a d'abord cru au modèle proposé par Fliess. Il n'en est sorti que progressivement. Il n'a pas triomphé d'un coup, comme dit Jones, des mauvais génies de la science. Il n'y a d'ailleurs pas de fausse science et de vraie science. Il y a un processus long, dialectique, pour chaque penseur...

La science est elle-même toujours dans un obscurantisme. Il n'y a pas de séparation entre le rationnel lumineux d'un côté, et l'obscurantisme religieux de l'autre, c'est complètement mêlé. Comme l'ont montré Alexandre Koyré et Georges Canguilhem.

L'étude historique permet donc de sortir des dogmes. C'est une bonne chose à condition de ne pas tomber dans le réductionnisme. Or c'est précisément le cas, aujourd'hui, à propos de la révolution : on est passé, avec l'échec du communisme et ce qui s'est produit à l'est, à la désillusion radicale : ce qui est mis en cause c'est l'idée même de la rupture dans l'histoire des idées.

H. D. : — La fameuse rupture épistémologique d'Althusser.

E. R. : — Il faut maintenir l'idée des ruptures dans la continuité. La tendance aujourd'hui, est de dire : *Il n'y a pas de rupture ; tout est histoire, et tout est continuité. Freud ou les autres n'ont fait que se réapproprier le passé, il n'y a pas de rupture révolutionnaire*.

Mais la négation de la rupture permet les pires choses. Dire, par exemple, avec Adolf Grunbaum⁵ et autres cognitivistes : *La psychanalyse doit aller voir du côté des sciences naturelles et Au fond, Freud n'a pas apporté la preuve matérielle et neurophysiologique de l'existence de l'inconscient*, c'est liquider, au nom d'une prétendue scientificité naturaliste, ce que nous appelons, nous, l'efficacité symbolique du modèle herméneutique. Dans cette perspective, tout ce qu'on appelle

science humaine ou philosophie n'existe plus et se trouve liquidé au nom d'une référence à une scientificité parfaitement illusoire, une scientificité réduite au dogme ridicule de la « preuve matérielle ».

S'il est impossible d'inclure dans la science des procédures d'interprétation, l'anthropologie, l'histoire, et l'ensemble des sciences dites humaines n'existent plus. Si l'on doit apporter la preuve matérielle de l'existence de l'inconscient, on n'en sortira pas.

À mon avis, c'est un faux débat ; il est seulement posé de cette manière parce que, dans les périodes de trouble et de crise où l'on ne croit plus aux ruptures révolutionnaires, on ne croit plus qu'à la trace matérielle.

H. D. : — Mais, en ce qui concerne les avant-gardes et, par exemple, l'œuvre de Maïakovski, les traces matérielles existent ! Les choix de Maïakovski, son inventivité, ses qualités d'écriture, le lyrisme nouveau, les angles d'attaque nouveaux existent et ils n'empêchent pas cette campagne.

E. R. : — Rien ne l'empêche jamais. Mais ces campagnes, en général, suscitent des travaux beaucoup plus raisonnables. Traiter Maïakovski de stalinien n'a strictement aucun intérêt. Mais, par là, certains historiens de la poésie russe seront amenés à y regarder de près.

Ce sera la même chose pour l'histoire du communisme. Aujourd'hui, avec l'ouverture des archives, on aura, pour vingt ans, l'image d'un Lénine purement sanguinaire Et pathologique. C'est inévitable. Après soixante-dix ans de dogme, ce phénomène se produit automatiquement. Même de vrais historiens, qui font bien leur travail d'archives, auront une compréhension extrêmement péjorative de tout ce domaine. Et puis viendra une autre génération, qui critiquera celle-là.

H. D. : — Est-ce qu'il n'y a pas, dans tout cela, quelque chose de commun ? Et quoi ?

E. R. : — Sans vouloir faire une dialectique simpliste, disons que l'on passe de l'héroïsation d'une période ou d'un personnage à la désillusion totale qui va les réduire à moins que rien ; ensuite s'établit une espèce d'équilibre, avec des réinterprétations multiples.

DOMINIQUE BUISSET : — Est-ce que ce jeu de bascule, historiquement inévitable, délégitime toute mise en question ? J'entends bien qu'il peut y avoir derrière elles des processus idéologiques, cachés ou non, et même des intérêts. Est-ce qu'il est illégitime pour autant de se demander si l'œuvre de Freud ou certaines attitudes des avant-gardes littéraires n'ont pas favorisé l'instauration de tel ou tel totalitarisme ?

E. R. : — Non ! C'est parfaitement légitime. D'ailleurs, il faut remercier les révisionnistes de nous avoir fait accoucher d'un nouveau Freud. Car le Freud des psychanalystes, et sans doute aussi le Maïakovski des staliniens, ne sont guère présentables : ils sont les idoles d'une historiographie officielle et à ce titre détestables.

H. D. : — Dans les théories de l'avant-garde, c'est clair aussi.

E. R. : — Chez Freud aussi, mais aujourd'hui, on a de quoi tout à la fois critiquer le dogmatisme de Freud et faire la part des choses en montrant qu'il n'y avait pas que cela. Bien sûr, il est parfaitement légitime aussi de montrer les dogmatismes des avant-gardes...

H. D. : — En ce qui concerne la littérature et la poésie, les situations sont diverses. Maïakovski fait incontestablement partie d'un mouvement : futurisme russe, *LEF*, nouveau *LEF*, etc., il y a une avant-garde constituée, avec des revues, un groupe. Pound, lui, est un peu à l'écart, en tant qu'Américain vivant en Europe... Il y a aussi le cas des quelques Allemands, dont le plus souvent cité est Godfried Benn, qui, lui, ne fait pas vraiment partie d'une avant-garde, bien qu'il ait eu quelques liens avec l'expressionnisme, et qui collabore avec les nazis — pas de trop près non plus, puisqu'il n'a pas de graves ennuis à la libération... Or, il est sorti ce gros volume sur *les arts du totalitarisme*, où tout le monde est mis dans le même sac. Est-ce qu'il n'y a pas là quelque chose de discutable, dans l'expression même ?

E. R. : — Bien sûr ! C'est un nouveau fanatisme. Et l'histoire d'Hannah Arendt ? Il est grotesque de présenter Hannah Arendt, qui est un des grands penseurs de notre époque, comme une pauvre midinette amoureuse d'un nazi, sous prétexte qu'elle aimait Heidegger et qu'elle l'a défendu. C'est encore du réductionnisme. A un moment donné — mais il faut du temps — il y a toujours quelqu'un pour invalider ce genre de sottise. Le problème, c'est qu'on est en permanence dans ce mouvement dialectique.

D. B. : — Vous citez Hannah Arendt. Quelle est votre réaction quand elle dit qu'en Allemagne les idées artistiques du Bauhaus et celles de Brecht ont favorisé l'instauration du totalitarisme ?

E. R. : — Je ne me souviens pas de ce passage dans *Les Origines du totalitarisme*⁶. En revanche, je me souviens du magnifique portrait qu'elle donne de Bertolt Brecht dans ses *Vies politiques*⁷ où elle montre comment il a fini par devenir un écrivain officiel alors même qu'il avait dénoncé ce statut. Elle conclut son étude où d'ailleurs elle compare le destin de Brecht à celui de Pound en montrant combien il est difficile et contradictoire d'être à la fois « engagé » et « poète ». Il me semble que Arendt ne « liquide » jamais l'autonomie de la pensée et de ses contradictions au profit du réductionnisme.

H. D. : — Mais est-ce qu'il n'y a pas, dans ce type de pensée, une logique qui se met en mouvement et qui amène à des confusions de ce genre ?

E. R. : — Oui, mais elle est la première à mettre en place la dissymétrie entre nazisme et stalinisme, on l'oublie toujours, alors que c'est fondamental ! Elle est très claire là-dessus : deux totalitarismes, mais il faut les différencier. Il se trouve que l'introduit en France de la pensée d'Hannah Arendt fut Raymond Aron, un penseur de droite. De ce fait, et du fait qu'elle est elle-même une conservatrice, elle a été lue d'une certaine façon. Il y a lieu de la relire, et de prendre ce qui est important dans sa pensée. Il importe surtout de ne pas faire comme nous avons fait à une époque — notre époque althussérienne, qui a été dramatique sur ce plan — parce que nous étions nous-mêmes théoriciens : juger, sans avoir lu

une œuvre, qu'elle est inintéressante.

D. B. : — Mais quelle est votre réaction au propos en question ?

E. R. : — Moi, je pense que ni le Bauhaus ni Brecht n'ont favorisé le totalitarisme. Mais attention si l'on commente une phrase d'Arendt, il faut le faire sérieusement.

D. B. : — Dans *Le Système totalitaire*³ elle dit qu'une partie des élites peut rejoindre le totalitarisme par le biais de la critique de la notion de génie. *Les théories artistiques des années 20*, écrit-elle, tendaient à prouver que l'excellence est le produit de l'habileté technique, de la logique, qu'elle réalise les possibilités du matériau (cf. la note 58, qui renvoie au Bauhaus et à Brecht). Cela rejoindrait la critique de la notion d'auteur...

E. R. : — Attention ! Soyons justes avec Hannah Arendt. Ce qu'elle dit très exactement dans ce passage et je suis parfaitement d'accord, c'est que ce sont les avant-gardes littéraires et artistiques des années 1920, et non pas le peuple, qui refusaient la notion de génie et défendaient l'idée que l'art relevait d'une « technique » sans sujet et sans auteur (voir les Surréalistes notamment). C'est d'ailleurs au nom de cette négation du génie et du grand homme que ces avant-gardes ont produit des œuvres novatrices. Arendt remarque que la « populace » cultive la notion de génie comme d'ailleurs la bourgeoisie qui, dit-elle, a ouvert les portes à la comparaison du génie à l'anormalité, au « mal », au « Juif » à l'« homosexuel ». Elle fait ici référence, comme d'ailleurs Michel Foucault plus tard, à la théorie de l'hérédité-dégénérescence qui assimilait le crime au génie et le génie à la race. Or cette thèse était partagée à la fois par les hygiénistes socialistes et progressistes comme Cesare Lombroso, le fondateur de la criminologie, par la droite eugéniste et par la « gauche » eugéniste (n'oublions pas Vacher de Lapouge).

C'est dans cette perspective qu'Arendt établit un lien entre l'élite et la populace. En niant l'auteur et le génie, l'élite artistique cherchait une soif d'anonymat et valorisait donc les masses, au risque de ne pas voir que les masses étaient dangereuses car elles cultivaient un sens du génie qui allait en sens contraire de celui de l'élite. D'où l'illusion des avant-gardes : elles croyaient « aller aux masses » et les masses n'iront pas vers elles mais vers le totalitarisme : stalinien d'un côté, nazi de l'autre. Il me semble que cette thèse n'est pas fautive, bien que pas assez développée sous la plume d'Arendt. En tout cas, le problème mérite d'être posé sous cet angle.

D. B. : — Elle fait aussi une analyse de l'*Opéra de quat'sous* (ibidem, p. 61) : *Le refrain de la pièce « D'abord la bouffe, ensuite la morale » souleva des applaudissements frénétiques d'absolument tout le monde, quoique pour des raisons différentes. La populace applaudissait parce qu'elle prenait l'argument à la lettre ; la bourgeoisie, parce que, trompée depuis si longtemps par sa propre hypocrisie, elle était lasse de cette tension et trouvait une sagesse profonde dans l'expression de la banalité qui était sa règle de vie ; l'élite parce que la mise à nu de l'hypocrisie était un merveilleux spectacle.*

Est-ce que l'espèce de mise en cause du sujet, opérée par le freudisme et par un certain nombre de doctrines littéraires au fil du siècle, ne peut pas, en effet,

contribuer à faciliter l'instauration d'un fonctionnement de masse ?

E. R. : — Je ne crois pas car il y a dans le freudisme une théorie du sujet. Pas chez Freud qui emprunte le modèle Darwinien pour penser l'appareil psychique, mais chez Lacan qui le rétablit. Chez Freud, qui est comme Arendt, un conservateur « éclairé », il n'y a pas de négation du sujet, de l'auteur et de l'élite mais l'instauration d'une division de la conscience subjective. C'est bien parce qu'il était conservateur que Freud ne comprenait rien à l'art moderne, à ses excès, à sa fascination pour les extrêmes et pour les masses. Ce que j'ai lu de plus intéressant dans Hannah Arendt, c'est la critique des sociétés modernes de masses. Je crois qu'elle a compris ça admirablement. Après avoir vécu dans l'idée de la révolution, nous vivons maintenant avec son échec (et en même temps avec sa réussite, car je pense qu'il y a les deux). Nous sommes confrontés aux sociétés de masse, c'est à dire à la catastrophe de la démocratie qui risque de se transformer en démagogie. C'était déjà dans Montesquieu, c'était déjà dans Aristote, mais aujourd'hui, on est en plein dedans. Qu'est-ce qui ne va pas, avec cette démocratie qui peut, en effet, élire Le Pen ?

D. B. : — Mais certains courants artistiques et littéraires jouent-ils un rôle, justement, en favorisant la massification ? Est-ce que le Surréalisme, en pratiquant l'écriture automatique, ne lamine pas le sujet au point de contribuer à légitimer une organisation sociale entièrement fondée sur les masses ?

E. R. : — Moi je pense que non : il ne faut pas simplifier. Si le Surréalisme a eu ce rêve-là, il faut bien faire la part du rêve. L'écriture automatique, c'est le rêve absolu de la négation du sujet. Mais Breton et Soupault ont été obligés d'admettre que ce n'est pas n'importe qui écrit pas *Les Champs magnétiques*. D'ailleurs, ils se sont très vite arrêtés, et ils se sont posés tout simplement comme une élite face aux masses, tout en continuant à « rêver » d'aller aux masses.

Il faut distinguer le moment, dans les avant-gardes, où elles rêvent l'utopie de la révolution — dans une avant-garde, l'utopie est toujours là. En mai 68, on rêvait de donner l'université à tout le monde, mais, en même temps, on savait très bien que ça ne se passerait pas comme ça, et qu'à partir du moment où la démocratie devient la démagogie, où l'on assiste à la fin des élites, c'est le contraire de la révolution. Mais vous ne verrez jamais une véritable avant-garde, digne de ce nom, avec des gens de talent, qui finisse dans la démagogie. Cela se termine dans l'élitisme.

H. D. : — Dans le travail et la réussite.

E. R. : — Dans le travail. Comme avec André Breton, qui est la plus grande figure d'élite qu'on puisse imaginer. Ce qui nous menace aujourd'hui, ce ne sont pas les avant-gardes, c'est la télévision de masse, les spots publicitaires, la communication technologique simplifiée. C'est le contraire des avant-gardes, le contraire de l'élite, même si les avant-gardes ont pu autrefois être fascinées par cette technologie au point de rêver de s'y noyer.

H. D. : — La mise en condition...

E. R. : — La mise en condition, le contraire de l'art. Que, par ailleurs, les avant-

gardes produisent aussi des nullités, peu importe... Il ne faut pas se lancer sur ce terrain-là. Il y a toujours un danger de taxer *toute* avant-garde de nullité. Il faut laisser le dogmatisme d'avant-garde mourir tout seul. Ce n'est pas parce que Boulez est devenu ce qu'il est devenu, qu'il faut se mettre à vanter les mérites des musiques minoritaires des petits groupes de province, contre la grande figure dominante du héros paranoïaque, qui a tous les crédits du ministère. Qu'une figure d'avant-garde se transforme en figure d'académie, ça fait partie de l'histoire de l'art. Il faut le savoir. Reste l'œuvre et en général, elle résiste à ce qu'est devenu l'auteur quand il revendique l'académisme.

H. D. : — Pas toujours, pas toujours... Mais assez souvent...

E. R. : — Presque toujours. Mais, pour moi, je serais d'une prudence extrême. C'est toujours le même problème du révisionnisme : on finit par s'attaquer à la musique de Boulez elle-même, parce que l'homme est devenu un dogme vivant. Mais le résultat de ce type de démarche, c'est qu'on vantera les mérites du non-art, de la sottise.

H. D. : — Les œuvres individuelles peuvent aboutir soit à des académismes, soit à des grandes figures d'élite, comme Breton, Maïakovski et bien d'autres... Mais les avant-gardes représentent aussi des courants qui ont des idéologies...

E. R. : — Et dans ces courants, il y a à boire et à manger, bien sûr ! Mais on ne va pas faire la police ! Jamais je ne prendrai ma plume pour dire : *Ce monsieur est un mauvais écrivain ou un bon écrivain*. De quel droit ?

D. B. : — C'est un travail de critique, ça.

E. R. : — Mais ce n'est pas intéressant de le poser comme ça... On dégage d'autant mieux la grandeur d'un penseur qu'on met en évidence le substrat d'une époque. Mais j'ai constaté que si les petits maîtres sont oubliés, c'est tragique, mais, souvent, c'est parce que les grands étaient bien mieux. Simplement, il ne faut pas établir de dogme. Car, c'est vrai, quand on a affaire à une grande pensée — et vous aviez raison de parler de la légitimité de la critique dans ce domaine — on a en même temps affaire à la construction d'un dogme, toujours...

H. D. : — Oui, mais... le Surréalisme, par exemple, pour nous tous, c'est vrai, c'est Breton, mais c'est aussi bien d'autres... les futuristes russes, c'est une pléiade de gens, ce n'est pas que Maïakovski.

E. R. : — Il y a des périodes où l'avant-garde est très productive en créations individuelles, et d'autres où elle se vide des individus créateurs, au profit de courants idéologiques. C'est ce qui est arrivé à nos avant-gardes, à nous, des années soixante.

H. D. : — J'aimerais que nous nous arrêtions à la personnalité de deux poètes que l'on ne peut pas qualifier de staliniens, ni même de bolcheviques : Ossip Mandelstam et Anna Akhmatova. Tous deux sont victimes du stalinisme. Or, tous deux, à un moment donné, écrivent des poèmes *pour* Staline ; Akhmatova, en 1949, écrit toute une série de poèmes qui s'appellent *Poèmes pour la paix*, où elle

glorifie Staline.

E. R. : — Elle est obligée...

H. D. : — Mandelstam va mourir dans un camp de transit fin 37 ou début 38. Or, début 37, alors qu'il est aux prises avec mille problèmes, il écrit toute une série de poèmes à la gloire de Staline. En général les amateurs de poésie, même les amateurs de problèmes politiques dans la poésie, laissent la chose de côté. On en parle très rapidement : Nadejda Mandelstam dit en deux phrases qu'il perd la tête et se met à écrire ça... Pour Anna Akhmatova, je crois que personne n'en parle, si ce n'est elle-même : une petite phrase dans des entretiens, publiés en France. En tout cas, elle a enlevé ces textes — sauf deux — quand elle a eu la liberté de publier ce qu'elle voulait. Les Américains, avec leur merveilleux « naïvisme » — *Le réel c'est le réel* — il y a ça, chez eux : *Puisque c'est comme ça, c'est comme ça*. Les Américains ont donc ressorti l'histoire, des articles ont été publiés.

Dans le premier numéro de la *nrf* de cette année, on a pu en lire un sur la question, d'un professeur américain : *Effectivement, Mandelstam a écrit des poèmes pour Staline !* Vient ensuite une interprétation du fait, avec introduction de notions plus ou moins analytiques...

En France, on en demande toujours plus. On souhaiterait, au fond, que tous les gens soient des héros, qu'Ossip Mandelstam ne cède pas à la pression, qu'il se fasse torturer, mais qu'il n'écrive pas les poèmes pour Staline ; même chose pour Akhmatova... Il y a donc une sorte de chape. On ne peut pas dire qu'on n'en a pas parlé, on les a traduits, en Suisse, dans une édition qui a disparu.

E. R. : — C'est en effet la caractéristique des Américains de ne pas cacher la réalité. Mais, en contrepartie, une hyper-interprétation psychanalytique a pénétré la quasi totalité du domaine des études historiques et de la critique littéraire. On le voit dans le dernier livre de James Miller^e sur Foucault : ce n'est pas autre chose qu'une hyper-interprétation psychanalytique de l'intériorité du sujet. C'est très frappant : ils sont en train de faire ce qui était dénoncé dans les pires effets de la psychobiographie. Avec, comme toujours dans ce genre de travaux, recherche de l'intentionnalité, placage et interprétation...

H. D. : — L'auteur de l'article de la *nrf*, pose comme question centrale : *Mandelstam était-il sincère ou pas ?*

E. R. : — Ce sont des questions de puritain : *Est-il sincère ? Est-ce qu'il ment ? Est-ce qu'il a... ?* Le sexe, la politique, la race envahissent le domaine de ce type d'études : on se demande toujours si quelqu'un est pur, s'il n'y a pas des intentions inavouables derrière tout ce qu'il écrit. Nous, nous avons davantage tendance à chercher des héros. Sans doute parce qu'il y a eu Vichy et la Résistance.

H. D. : — Et même Agrippa d'Aubigné !

E. R. : — Pour les poèmes « staliniens » de Mandelstam, je partirais de l'idée qu'il les a écrits parce qu'il ne pouvait pas faire autrement. C'est le propre même des sociétés totalitaires : les sujets ne sont pas libres. Mais il faudrait tirer au clair la totalité du contexte. Est-il vrai que c'est un coup de folie ? C'est possible... C'est à étudier en fonction de son histoire personnelle...

H. D. : — Autant que nous sachions, rien de ce qu'il a écrit dans la même période ne permet de dire ça.

E. R. : — Ce qui veut dire que la veuve a essayé d'excuser l'auteur par un moment de folie. C'est une thèse qu'il faut analyser de près. Mais, il faut comprendre que la folie fait partie intrinsèque de l'histoire du sujet ; on ne peut pas dire que quelqu'un qui a un coup de folie n'est pas responsable ou pas sincère dans ce qu'il écrit — parce qu'il y en a d'autres qui n'ont pas de coups de folie. Et puis il faut étudier l'œuvre !... parce que ce qui est intéressant, c'est de voir en quoi une ode à Staline de Mandelstam se différencie des odes à Staline classiques.

H. D. : — Les poèmes ne sont pas bons, mais, l'éclairage, l'angle d'attaque qu'il adopte est unique parmi les millions de poèmes écrits à la gloire de Staline. Visiblement, il y a là un auteur en possession de sa technique, et il met en mouvement quelque chose de son expérience d'excellent poète.

E. R. : — C'est évident, il ne peut pas faire autrement... C'est pulsionnel.

H. D. : — Il y a des choses très curieuses. Quand l'ensemble va être publié...

E. R. : — On va pouvoir comparer. Il faut d'abord voir ces poèmes dans l'œuvre de Mandelstam en général. Et puis, il faut comparer ce poèmes avec les codes du réalisme socialiste.

H. D. : — Et les codes de l'ode à Staline, aussi.

E. R. : — Oui, aujourd'hui, on est mûrs pour ce genre de travail ; on l'a fait sur le cinéma hollywoodien. On sait qu'il y avait un code de censure épouvantable : c'est le cinéma qui a été le plus censuré. Comment les grands cinéastes ont-ils fait pour réaliser les œuvres les plus pertinentes à l'intérieur d'un pareil code ? Comment des artistes pris dans un mode de production de ce type ont-ils réussi des œuvres qui différencient un Hitchcock d'une série B, avec le même scénario, à la même époque.

H. D. : — On peut dire que le cinéma a été plus apte à faire ça. Il y a aussi, dans le cinéma soviétique...

E. R. : — J'ai lu récemment des horreurs sur Eisenstein ! Alexandre Etkind¹⁰ vient d'écrire une histoire de la psychanalyse en Russie. Il déclare qu'Eisenstein aurait fait avec *Le Cuirassé Potemkine* une mauvaise illustration de *Psychologie des foules et analyse du moi* de Freud et qu'il aurait « inversé » les thèses freudiennes pour promouvoir l'adoration hypnotique des dictateurs par les foules. Si Goebbels a tant admiré Potemkine, selon Etkind, c'est qu'Eisenstein était stalinien et pire encore « nietzschéen » (pauvre Nietzsche !) et donc proche du nazisme. Voilà le genre de sottise qu'on peut lire !

D. B. : — Mais il y a peut-être aussi dans l'œuvre d'Eisenstein, aussi admirable soit-elle, quelque chose qui a fait tourner la roue du totalitarisme...

E. R. : — Oui, on a toujours vu Staline derrière Ivan le Terrible, et, par certains côtés, c'est cela aussi... Bien entendu, il y a Staline derrière ! Et alors ? Qu'on ne vienne pas nous dire pour autant que c'est un film stalinien ! *Ivan le Terrible* ne ressemble pas à une ode à Staline, mais à une tragédie du pouvoir. Peut-être qu'un jour, quand on aura décapé toutes les archives, on pourra faire quelque chose sur ce qu'a été Staline au pouvoir, comme Shakespeare a fait pour les rois d'Angleterre. Mais comment ? On ne pourra pas éliminer le goulag. On ne voit pas le peuple dans les grandes tragédies shakespeariennes : ni peuple, ni goulag. Et pourtant sans rien « montrer » des dramaturges comme Shakespeare ou Eisenstein montrent l'itinéraire des tyrans et la tyrannie sanguinaire du pouvoir dictatorial. Pour représenter Staline, Eisenstein a choisi Ivan le terrible. Un jour viendra où un cinéaste représentera Staline « réellement » avec sa paranoïa et le goulag, mais pour cela il faudra le talent d'Eisenstein.

H. D. : — Et comment penser les soutiens massifs dont Staline a bénéficié ?

E. R. : — Ce sera ça la nouveauté !

D. B. : — On en revient à la question des masses : *Comment produit-on des individus capables d'apporter ce soutien massif ?*

E. R. : — C'est le vingtième siècle ; Freud l'a pensé : il a écrit un texte absolument incontournable sur la psychologie des masses, d'un pessimisme noir ! C'est pour ça qu'il n'était pas démocrate mais conservateur « éclairé ».

D. B. : — Mais quand un poète comme Aragon publie en 1925, dans *Le Mouvement perpétuel*, son poème *Suicide* — qui n'est fait que de la suite des lettres de l'alphabet — quand il fait cette démarche destructrice, qu'il avoue et qu'il affiche comme destructrice, est-ce qu'il ne contribue pas à produire l'homme de masse, qui va être le soutien d'Hitler et de Staline ?

E. R. : — Moi, je m'intéresserais, dans Aragon, à la perte de son talent littéraire quand il écrit des œuvres de propagande...

H. D. : — C'est un phénomène général, pas toujours et pas à toutes les époques.

E. R. : — C'est un problème qui m'intéresse beaucoup : à quel moment un écrivain qui a ces liens particuliers avec un type de pouvoir perd-il quelque chose dans son écriture ?

H. D. : — Quelque chose s'effondre...

E. R. : — La propagande suppose la négation de l'art, et la clôture des œuvres. Quand, à la place des héros et de la complexité d'une écriture, il n'y a plus que des personnages à l'eau de rose, c'est cela qui fait la perte. À quel moment ? Quand l'écrivain va se caricaturer lui-même... Franchement, les pamphlets de Céline, contrairement à ce que disent beaucoup de gens, moi, je les trouve nuls. Il faut être clair : il perd son écriture.

D. B. : — Est-ce que ça veut dire qu'il faut les rééditer pour qu'on puisse en juger ?

E. R. : — C'est un autre problème... un problème très grave. Je ne sais que répondre. D'un côté, je serais assez favorable à la publication des pamphlets anti-sémites qui se vendent à des prix astronomiques dans les réseaux négationnistes... D'un autre côté, je comprends l'éditeur qui n'a pas du tout envie de les publier car ces textes sont une vraie propagande pour l'antisémitisme.

H. D. : — Mais... c'est une bonne réponse : *Je ne sais pas...*

1. François Furet, *Le Passé d'une illusion*, Paris, Calman-Lévy, 1995.
2. Victor Farias, *Heidegger et le nazisme*, Paris, Verdier, 1987. Hugo Hott, *Heidegger. Éléments pour une biographie*, (1988), Paris, Payot, 1990.
3. Henri Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient* (1970), Paris, Fayard, 1994.
4. Voir en particulier Franck J. Sulloway, *Freud biologiste de l'esprit* (1971), Paris, Fayard, 1981.
5. Adolf Grunbaum, *The foundations of Psychoanalysis : a Philosophical Critique*, Berkeley, University of California Press, 1984.
6. Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, trad. française de la 3e partie des *Origines*, Paris, Seuil, 1972, coll. « Points ».
7. *Vies politiques* (1955), Paris, Gallimard, 1974.
8. Éd. du Seuil, 1972, & coll. Points essais, n° 307, 1972, p. 57-62.
9. James Miller, *La Passion Foucault* (1993), Paris, Plon, 1995.
10. Alexandre Etkind, *Histoire de la psychanalyse en Russie*, Paris, PUF, 1995.

Victor Erofeev

Aigle bicéphale portant le nom de Lénine

Tout pouvoir cherche à mettre en évidence le caractère esthétique de son espace, toute esthétique aspire au pouvoir. L'aigle bicéphale est non seulement le symbole de l'État russe, il est également le signe schizophrénique des relations de l'avant-garde russe avec le communisme russe après le coup d'État du mois d'Octobre 1917 : union rompue des deux têtes se détournant l'une de l'autre et possédant avec cela un seul cœur d'aigle. Le cœur palpait du rêve de réorganiser totalement la vie sur une base nouvelle. L'avant-garde russe tout comme le communisme russe ont hérité à foi de la Renaissance dans les pouvoirs illimités de l'Homme. Cette foi avait également la forme purement nationale du mythe de l'homme nouveau.

Cependant, le contenu du mythe dans chaque cas était différent ce qui prétermina a priori la situation de conflit. Le communisme russe était dès son origine *un parti du bonheur*, c'était une organisation aspirant à améliorer la vie de façon totale sur des principes qui sont utopiques du point de vue de la mentalité européenne rationaliste. Mais du point de vue de la logique russe, l'utopie est viable et même rationnelle puisque la philosophie sociale russe admet l'existence de l'homme dans l'espace pur de la conscience à l'aide de toutes sortes de décrets par lesquels justement le Pouvoir Soviétique débuta. Le fait que le décret sur la paix engendra la guerre civile et le décret sur la terre contribua au second asservissement du paysan russe ne signifie point que, dès le début, les bolcheviks étaient disposés à la supercherie.

Le parti du bonheur

C'est que le sens du communisme russe réside dans le fait qu'il est entièrement plongé dans l'élément archaïque de l'autosuffisance de la parole. Le bonheur – vocable principal du bolchevisme – fut au sens propre une formule magique, et devant elle toute autre force politique en Russie se révéla faible. Le mot « bonheur » provoque l'état de bonheur ; le mot « amour » provoque le mirage de l'amour. Un Russe vit dans le mirage des paroles qui exercent sur lui une influence narcotique. Les bolcheviks étaient un parti de la parole-exorcisme, parole-drogue dure. La satisfaction du Russe par la parole n'a pas d'égale. La création du monde narcotique du communisme était une réalité parfaite, il suffit de se rappeler des générations de Soviétiques convaincus qu'ils vivent mieux que tous les autres. On peut reprocher au Parti communiste plutôt son inconséquence que son totalitarisme magique. Trotski en tant qu'idéologue de la révolution permanente était un personnage beaucoup plus entier que Lénine qui penchait parfois pour des compromis humains douteux. Ces compromis ne faisaient que détruire la réalité narcotique. Heureusement pour les bolcheviks, Staline saisit à la volée la réalité narcotique affaiblie par la NEP (nouvelle politique économique de Lénine) et la développa à l'échelle de l'État. La question, à savoir quel rapport cette réalité a avec la vie réelle, est à poser plutôt à Castaneda qu'aux philosophes post-structuralistes. En tout cas, on ne peut pas la considérer comme une forme de vie, et par conséquent elle doit être analysée selon ses lois immanentes. Quand aux victimes, le communisme établit de façon suffisamment précise leur qualité et leur quantité en se fondant sur ses propres lois de survie. L'agressivité du com-

munisme envers ses ennemis est absolument naturelle dans ce contexte et peut être justifiée par l'irresponsabilité. La réalité narcotique s'est noyée dans des actions théâtrales telles que manifestations populaires ou procès politiques exemplaires, Il suffisait d'enjamber la limite de la notion reconnaissant la valeur d'une vie humaine pour que la vie se transformât en une fête fascinante de destruction et de création, d'épouvante extrême, stridente et de vertige des succès. La culmination atteinte par Staline en 1937 fut un phénomène unique. Ce n'étaient pas les pires mais les meilleurs qui furent proclamés saboteurs. La société tombait dans un état extatique. Sans doute, l'environnement capitaliste gênait-il beaucoup Staline. Il est difficile, – très difficile – créer la réalité narcotique dans un seul pays. Sans la menace de la guerre, sans l'hostilité permanente de l'Occident, le peuple russe, qui a un penchant à la fermeté dans l'ivresse alcoolique, aurait sûrement obtenu des résultats frappants. A. Platonov a démontré dans ses romans la prédisposition des Russes à créer une réalité hors système. Il est universellement admis que les peuples nordiques ne savent pas boire. Quant aux Russes, ils boivent d'une façon tout à fait particulière. Ils ne boivent pas pour s'étourdir mais ils le font pour remonter à la surface et se réveiller dans une autre réalité.

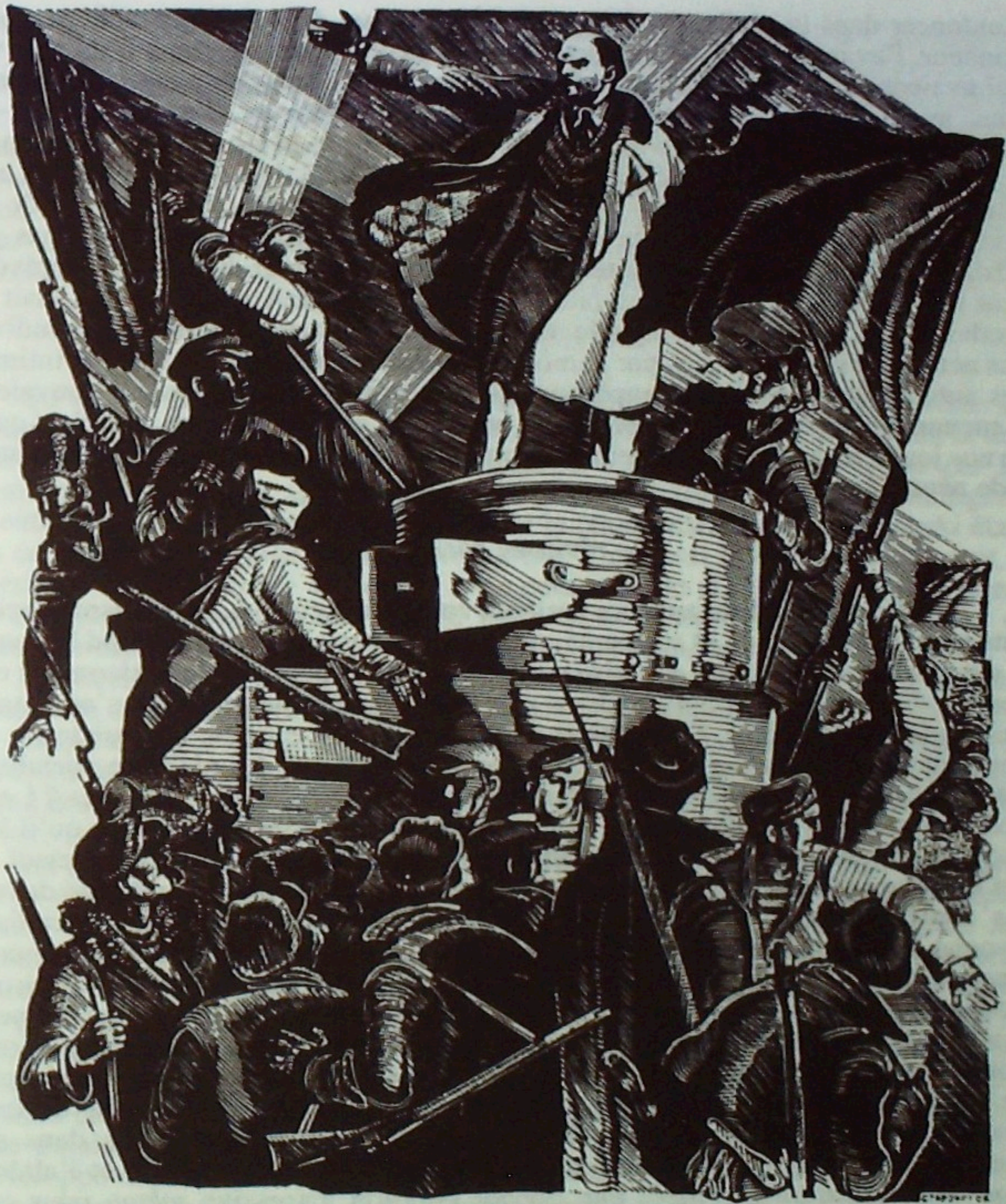
Une littérature narcotique

Quand, de nos jours, je viens en Occident et je vois au-dessus du lit d'une journaliste en vogue un petit portrait de Lénine découpé dans un journal et encadré, je commence à comprendre la force du communisme. Je commence à comprendre également la différence, qui se manifeste trop faiblement dans la littérature libérale, entre le communisme et le nazisme. Le nazisme fut une société de consommation basée sur l'extermination des étrangers, une forme radicalisée du racisme et du colonialisme. Le communisme fut une société excluant toute dichotomie. Jamais la Russie ne fut si proche du communisme qu'en 1937. La réalité européenne indigente avec son individualisme indigent et son égocentrisme ne fut susceptible d'engendrer que l'art surréaliste.

Le parti du bonheur ne pouvait manquer d'arriver à l'idée de la culture-bonheur composée de littérature-bonheur, peinture-bonheur, musique-bonheur, cinéma-bonheur, architecture-bonheur. Le concept du réalisme socialiste en tant qu'une littérature narcotique élaborant une réalité particulière, était tellement convaincant qu'il a captivé une grande quantité d'écrivains de tout bord. Les jets d'eau somptueux de l'Exposition des réalisations de l'économie nationale décorées de figures dorées représentant les symboles heureux des nationalités soviétiques heureuses – mais c'est le comble de l'extase ! Le réalisme socialiste est une émanation du bonheur, et ce n'est pas par hasard qu'un des meilleurs romans de l'époque soviétique porte ce titre. Le fait que quelqu'un puisse trouver le bonheur dans ces œuvres indigentes est l'affaire personnelle de ce « quelqu'un ». Tu ne veux pas participer à cette orgie ? – tant pis, ne le fais pas ; mais n'empêche pas les autres d'y participer, n'impose pas tes valeurs à d'autres cultures. Si les Russes sont cannibales, c'est leur affaire intérieure.

L'avant-garde russe

L'avant-garde russe ne valait pas le petit doigt de cette culture narcotique. C'était une orientation religieuse radicale de la révolte contre la culture routinière empêtrée dans son identité à elle. Il fallait faire sauter les valeurs usées pour



P.N. Staronossow, 1936.

s'enfoncer dans la réalité en dehors de l'esthétique. A la différence du parti du bonheur, l'avant-garde était un parti des gens malheureux aux yeux d'un noir vif qui avaient perdu leurs racines métaphysiques et qui creusaient convulsivement sous les paroles et les images cherchant à les retrouver. Le carré noir de Malévitch était du point de vue du parti du bonheur le sommet du pessimisme ; et le cubisme, le futurisme et d'autres « ismes » s'étaient déjà avérés – dans la tradition orthodoxe antérieure – hideux, défigurant l'homme. C'était l'art de la révolte contre les limites de la nature humaine, mais l'avant-garde n'a pas pu offrir de méthodes pour surmonter le désespoir, de ce point de vue il s'est révélé cent fois moins efficace que les fables du réalisme socialiste. En plus, il était le produit de la bohème de la capitale, étrangère aux masses populaires, des individus neurasthéniques mordus par la mort, des gens qui avaient raté leur vie intime, des auteurs des manifestes amphigouriques et contradictoires qui ne pouvaient d'aucune façon servir de promoteurs du bonheur. Ce qui est encore pire c'est que, de nos jours, leurs oeuvres ne semblent plus absurdes et qu'on peut avoir une attitude neutre envers elles.

Le réalisme socialiste

Le réalisme socialiste agacera toujours un homme cultivé. Le réalisme socialiste ne peut être vaincu et surmonté qu'au métaniveau existentiel quand la beauté des jets d'eau staliniens est mise en doute. Mais le bonheur du toxicomane est hors de discussion. Son indigence est une forme de discours médical s'adressant à un patient incorrigible. Si le patient est couvert de son opacité, s'il insiste sur sa particularité, il est impossible de réveiller sa conscience. Le réalisme socialiste est une incarnation de l'incapacité humaine totale, mais qui sont les juges ? Leur propre incapacité se fait toujours sentir dans le réalisme socialiste parce qu'il les représente mieux que quoi que ce soit, donc le réalisme socialiste est universel. Il est beaucoup plus expressif que toutes les parodies créées autour ou à côté de lui. Le conceptualisme moscovite parasitant les richesses du réalisme socialiste évoque dans la mémoire la saumure qui aide à cuver le vin. Il promet le retour à une vie sobre. Un programme captivant ! Les cuillers d'aluminium de Kabakov, pourquoi dois-je les contempler avec considération devant leur existentialisme ? Avec horreur devant leur laideur ? Avec humour, parce que nous-mêmes nous comprenons tout mieux que les autres ? Qu'on ne m'en parle plus, pauvre idiot ! Je veux du bonheur. Les marques du mode de vie soviétique enlevés de leur contexte narcotique provoquent des sentiments d'agacement. Mais dans un contexte authentiquement soviétique ces cuillers c'était un bonheur, et l'altération de leur nature me parût une double punition, excessive même pour ces cuillers. Les ivrognes chantent mal du point de vue du public, mais pas de leur propre point de vue. Si mon voisin me dit un matin que mes convives ont mal chanté, cela signifie que c'est un mauvais voisin, un chicanier ; et je pissurai dans sa soupe si l'occasion se présente. En outre, je sais bien que même s'il joue le soir sur son piano désaccordé, il ne vaudra jamais Richter, et je vois très peu de bonheur dans ses yeux. Nous revenons à nouveau aux yeux d'un noir vif de l'avant-garde qui rêve au pouvoir mais qui ne l'obtiendra jamais. L'avant-garde est agressive parce qu'elle veut atteindre les racines des réalités mais, comme tout le monde d'ailleurs, elle n'en est pas capable. Les gens, probablement, n'ont pas besoin de ces racines. Ils veulent se divertir, chanter un peu dans une beuverie, embrasser quelqu'un, serrer quelqu'une dans un coin, frapper quelqu'un avec un

couteau. La vie couvre ses racines de façon fatale, il n'y a que deux moyens de la maîtriser. Ou bien engager un combat désespéré et la démasquer en tant qu'illusion laide dans l'espoir ou sans espoir de la transformer, ou bien surmonter son imperfection en créant une superréalité et en proclamant que cette superréalité est une vie authentique. Quand Staline et Vorochilov se promènent au Kremlin après la pluie, je sais que c'est pour mon bonheur. C'est toujours pour mon bonheur que les Kazaks de Kouban dansent dans un film soviétique. Et si leur vie réelle est horrible, la pensée que ma bien-aimée va chier tous les jours dans des latrines l'est encore plus. A quoi bon parler de la fétidité ?

Une simple purification

Qu'un nombre considérable d'avant-gardistes – tels que Maïakovski ou Picasso – aient été séduits par le communisme, ça ne m'étonne pas. Mais la tentative d'exploiter le communisme dans leurs buts, tentative entreprise par les avant-gardistes russes après la révolution, est dérisoire. Les plus intelligents d'entre eux se sont soumis à la logique de la réalité narcotique. Maïakovski était, en ce cas, le personnage le plus conséquent. Il a réussi mais pas entièrement, il n'est pas devenu *Staline de poésie*, c'est cela sa faute et son malheur. Il a perçu le communisme comme une simple purification de ses propres complexes de mort, tandis que le réalisme socialiste promettait beaucoup plus.

La rébellion de l'avant-garde se révéla une nouvelle – parmi tant d'autres – mutinerie dans la culture, rébellion qui finit par l'écoulement sur le marché et par la conquête des musées. Il est impossible d'inventer une fin plus déshonorante pour les théoriciens de l'avant-garde. Le réalisme socialiste, en revanche, fut éliminé des musées, il obtint très facilement ce à quoi l'avant-garde n'osa même pas rêver.

En fin de compte, le réalisme socialiste revint aux musées en tant que délire né en état d'ivresse, en tant que contagion narcotique, c'est-à-dire à titre d'explication et d'humour noir. Mais le caractère mauvais du réalisme socialiste me paraît relatif. Il reproduit le mystère de la vie. La réalité narcotique n'a pas seulement réussi en Russie grâce à la rencontre des circonstances, mais cela ne signifie pas que les vainqueurs ne peuvent pas être jugés. Le réalisme socialiste est la substance sous-corticale du rêve russe qui ne change pas au hasard d'une défaite. Sous le régime de démocratie parfaite, après les décennies d'autodestruction, les Russes ont voté en pleine harmonie pour le narcotisme et, s'ils n'ont pas gagné, leur défaite n'est pas encore, historiquement parlant, définitive. Si la Russie se développe dans le cadre de la censure démocratique, la fougue narcotique s'effritera partiellement, mais l'aigle bicéphale restera encore pour longtemps symbole de la Russie. Vraisemblablement pour toujours.

Traduit du russe par Tania Pocherstnïck
Intertitres de la rédaction

Mikhaïl Rykline

L'art et la révolution

La création artistique de l'avant-garde post révolutionnaire russe est depuis longtemps admise en Occident où elle fait partie de nombreuses collections des musées et constitue l'objet de monographies spéciales. Bref, la valeur culturelle de cet art – à la différence de celui qui vient se substituer à lui et qu'on appelle *réalisme socialiste* – n'est guère mise en doute.

Mieux encore, plusieurs spécialistes en histoire de l'art, surtout ceux orientés à gauche, considèrent la vie artistique en Russie post révolutionnaire comme un âge d'or. Ce qui est très compréhensible puisqu'en cette période concrète de l'histoire (première décennie après la révolution) les aspirations radicales de l'avant-garde artistique russe coïncidaient avec une expérience sociale, autant que radicale, du nouveau pouvoir révolutionnaire ; autrement dit, l'avant-gardisme du régime doublait l'avant-gardisme artistique qui le rendait encore plus expressif, deux fois avant-gardiste.

Ce mariage s'avère extrêmement précieux puisque unique en son genre. En effet, les œuvres des avant-gardistes occidentaux qui sont en apparence fort proches de celles des maîtres russes (comparons, par exemple Malévitch et Mondrian) mais qui ne s'appuyaient pas sur l'expérience sociale révolutionnaire éprouvèrent beaucoup plus vite leur potentiel utopique et devinrent partie intégrante du rationalisme technique de la société bourgeoise. Ayant débuté par la critique de la société de consommation, elles devinrent rapidement objets de consommation et de commercialisation. En revanche, les œuvres de Tatline, de Malévitch, de Rodtchenko, de Lissitski entrèrent au musée en ayant acquis une haute valeur commerciale et tout en conservant l'utopisme révolutionnaire qui leur était propre.

Attitude pathétique

L'attitude pathétique des partisans du marxisme occidental (1) à l'égard de la création révolutionnaire de l'avant-garde était en quelque sorte identique à la mentalité des artistes de la première décennie post révolutionnaire qui, fidèles aux idéaux sublimes, restaient en toute conscience dans le pays déchiré par la guerre pour pouvoir servir la Révolution. Ces intentions utopiques pratiquement éteintes en Russie devinrent en quelque sorte *le credo* des penseurs occidentaux de gauche – philosophes, critiques ou historiens d'art qui, guidés par cette utopie, espéraient surmonter les vices immanents à la société de consommation.

Et si l'ensemble des spécialistes de l'art post révolutionnaire russe ne partageait pas entièrement ce pathétisme utopique, ils étaient unanimes à constater que les expériences les plus remarquables des années 20 avaient pour suite, dans les années 30 à 50, la stagnation, la stérilité et la subordination aveugle aux dogmes du Parti réunis sous le nom du *réalisme socialiste*. Voici à ce sujet l'avis d'A. Kopp, spécialiste français en histoire de l'architecture :

« *L'histoire des années trente à cinquante en U.R.S.S. fut un échec global, nous pensons en apporter la preuve dans cette recherche* » 2).

Des sentences pareilles sont multiples, je n'en cite pas plus pour économiser la place.

Mais les Occidentaux de gauche ne sont pas les seuls à recourir aux utopies,

leurs collègues russes font de même ; et quand on pense à l'histoire de ces pays, on n'est pas surpris que le vecteur des utopies soit inverse. Qui plus est, les utopies s'opposent, elles sont agressivement dirigées (pas forcément intentionnellement !) les unes contre les autres. Pourtant ces utopies opposées et qui tendent à se supplanter d'ailleurs, cela est typique de toutes les oppositions, comprennent, ce qui sera prouvé par la suite, un élément important et, de fait, inconscient, de symétrie : un effet-miroir.

Style Staline

A notre avis, la variante russe de cette utopie est le mieux analysée dans l'étude « Style Staline » de Boris Groys, théoricien reconnu du conceptualisme moscovite ; je m'y arrête (d'ailleurs la conception de Groys ne lui appartient pas exclusivement d'une manière idiosyncratique, elle est incarnée dans la théorie et la pratique des œuvres de Kabakov, de Komar de Melamide, des « Actions collectives », de l'« Herméneutique médicale », de même que dans l'œuvre d'autres représentants du conceptualisme moscovite quel que soit leur lieu de résidence en ce moment).

Les théoriciens occidentaux de gauche sont unanimes à ne voir dans le stalinisme qu'un liquidateur de toutes les conquêtes sociales de la Révolution d'Octobre, y compris (ce dont parlait encore Lev Trotski) l'avant-garde artistique, qui, au dire de Groys, ne voulait, dès le début, que s'emparer, coûte que coûte, du pouvoir ; autrement dit l'avant-garde était totalitaire avant le totalitarisme. La possibilité acquise de régner dans le domaine de l'art fut immédiatement utilisée par Malévitch, Tatline et d'autres pour réprimer leurs adversaires, adeptes du traditionalisme. Bref ceux qui cherchaient à refaire la société au moyen de l'art – c'était là l'idée des futuristes, des constructivistes et plus tard des productivistes qui, eux tous, n'avaient pas pour objectif d'entrer dans l'histoire de l'art – employèrent pour lutter contre les déviationnistes au sein du Parti ainsi que contre les adversaires politiques du bolchevisme les méthodes propres à la grande politique. L'avant-garde imite le comportement du nouveau pouvoir et, au besoin, lui demande son soutien pour pouvoir prétendre à une domination sans réserve dans la sphère de la culture. Autrement dit, les intentions esthétiques des avant-gardistes étaient « *inséparables de leur orientation au pouvoir* » (3). Au lieu de s'opposer au pouvoir et de lui opposer ses intentions le partisan de l'avant-gardisme le prend pour son *alter ego*.

Mais l'argument « mimétique » n'est pas le seul.

Un homme nouveau

Les objectifs mêmes du pouvoir révolutionnaire sont admis et proclamés comme originels à l'art – à la différence de ce qui est typique des États de droit. Le pouvoir révolutionnaire a son propre projet historique : celui de créer une œuvre d'art totale (« un homme nouveau ») ce qui est encore plus radical que le projet de l'avant-garde artistique. Or, l'avant-garde se rangeant ouvertement du côté de la Révolution se trouva en concurrence avec le pouvoir pour avoir le droit de réaliser ses projets. Participant à cette compétition l'avant-garde évoluait du suprématisme au constructivisme puis au productivisme pur, c'est-à-dire au refus total de séparer l'art du milieu matériel. Mais cette attitude ne le sauva point de la défaite finale. « ...le rêve des avant-gardistes de mettre tous les arts sous le

contrôle direct du Parti dans le but de construire une vie nouvelle, s'est réalisé quoique l'auteur de ce programme ne fût pas Rodtchenko ou Maïakovski mais Staline qui par le droit au plein pouvoir politique hérita de leur projet artistique. Cependant les avant-gardistes eux aussi étaient prêts à admettre cette solution. Le principal pour eux étant l'unité du projet politique et esthétique, le problème de la voie qui y mènerait – que ce soit celle de la politisation de l'esthétique ou de l'esthétisation de la politique – n'avait pas d'importance » (4). D'autant plus, poursuit Groys, que l'esthétisation de la politique par le Parti était une réaction contre la politisation de l'esthétique par l'avant-garde. Le Parti « s'est vu obligé » d'intervenir puisque l'avant-garde s'était faite trop agressive. La direction du Parti, en fin de compte, se révélait « plus tolérante » que les dirigeants de certains groupements artistiques.

Or, nous sommes en présence de deux sortes de créateurs, incarnations interchangeables : l'artiste et le chef politique. C'est que le chef politique a plus de raisons de prétendre à être auteur d'une œuvre d'art totale, qui est le Peuple, que l'artiste obligé de se soumettre aux règles de l'esthétique traditionnelle (voir ci-dessous). Et si le chef politique-artiste en définitive triomphe, il est évident que cette victoire est bien la sienne puisque l'artiste-chef son adversaire, avait les mêmes prétentions et une fois la victoire remportée, il se serait conduit avec la même et peut-être encore une plus grande rigueur. Le narcissisme de ce postulat est évident, il se traduit en particulier dans le fait que le Peuple est traité en tant que prédicat de la volonté de l'artiste ou du chef politique qui, l'un et l'autre, aspirent à faire de lui une œuvre d'art.

Projet commun

Quels étaient donc les stigmates esthétiques qui empêchèrent Malévitch et Khlebnikov de triompher dans leur mêlée contre Staline pour le sort de leur projet commun visant à transformer le monde ?

« Ils (Malévitch et Khlebnikov - M.R.) croient encore à la magie de la parole et de l'image », la magie qui, à leurs yeux, permettrait d'imposer leur pouvoir sans recourir à la violence ; ils prétendent encore que « la contemplation et la domination ne font qu'un » (5). Ce que les avant-gardistes prennent pour une réalité, le pouvoir réel le considère comme « opération idéologique » ; n'ayant pas d'illusions à l'égard de la vérité le pouvoir se proclame *ipso facto* plus compétent dans le domaine de l'art. Le fait est que ce n'est point Malévitch avec son « Carré noir » qui fait franchir les limites de l'esthétique traditionnelle, mais « l'art de vivre stalinien » (6) qui permet au chef suprême, dès le début des années 30, de réaliser avec succès « le coup d'État esthético-politique » en recourant à la violence, contre les partisans des multiples courants de l'avant-garde également.

Avec cela, c'est l'avant-garde même qui est accusée du recours à la violence, ce qui prouve une fois de plus que ses intentions coïncident avec celles du pouvoir sinon le recours réel à la violence n'aurait pas été nécessaire ; en effet, la force ne s'oppose qu'à la force ayant à peu près le même vecteur.

Pourtant l'essentiel est ailleurs : l'avant-garde fut supprimée pour « le triomphe du projet avant-gardiste » par un adversaire plus fort mais du point de vue de ses prétentions identique à elle. Le fait est que l'absence d'illusions quant à la vérité déboucha sur un appareil de répression s'exerçant contre ceux dont l'aspiration à la violence était limitée par l'irraisonnable assimilation entre « contemplation et domination » (7) d'une part, et la croyance en la puissance des



S.D. Bigos : *L'année 1905*, 1935

procédés esthétiques de l'autre. En Occident l'avant-garde qui niait l'œuvre d'art et le musée fut arbitrairement muséifiée, de même en U.R.S.S. par la volonté d'un arbitraire encore plus grand, l'avant-garde fut violemment réprimée et finalement liquidée. Mais, répétons-le, ce fut pour le triomphe de son propre projet radical :

« ...le triomphe du projet avant-gardiste, au début des années 30, était en même temps la faillite de l'avant-garde en tant qu'un courant artistique ayant pris une forme. La suppression de l'avant-garde n'aurait pas été nécessaire si des carrés et des vers irrationnels s'étaient confinés dans l'espace esthétique. Les répressions contre l'avant-garde font comprendre que celle-ci agissait de pair avec le pouvoir sur le même terrain » (8).

Esthétisation de la violence

Il s'agit de l'esthétisation non dissimulée de la violence qui suppose une symétrie parfaite des fonctions de la victime et du bourreau. De ce point de vue la victime se présente comme un bourreau raté, ce qui permet d'affirmer que le fait même de la répression prouve que les réprimés « agissaient sur le même terrain que le pouvoir ». Une déduction s'impose : seul l'état totalitaire est l'œuvre d'art totale (9). Si l'on est contre le totalitarisme, on doit se garder de son précurseur, l'avant-garde.

D'ailleurs, les intentions authentiques de l'avant-garde ne furent pas réalisées à cause de son avant-gardisme limité, du fait qu'elle comprenait la liberté d'une manière négative comme « la négation des formes artistiques traditionnelles » (10). C'est pour cette raison qu'en Occident l'avant-garde, au lieu d'instaurer « la dictature de l'artiste sur le spectateur », s'adonne à « la critique de la société de consommation dominante » ; tandis que sa consœur à l'Est recule devant l'État-artiste incarné dans le nom de son chef suprême. « *L'avant-garde triomphante réclamait la liberté artistique absolue. L'art du réalisme socialiste stalinien s'avérait être cette libre manipulation. Cet art n'était ni mimétique, ni traditionnel...* » (11)

Tout simplement, poursuit Groys, l'originalité de formes dont l'avant-garde était si fière dans les années 20 perdit sa signification face à la véritable apocalypse de l'époque à stalinienne – le monde d'au-delà même fut esthétisé. Malévitch, on s'en souvient, avait demandé à mettre son corps dans un cercueil suprématiste dont il avait fait lui-même l'esquisse ; en effet, le cercueil fut fabriqué et le peintre fut enterré d'une manière tout à fait traditionnelle. Un sort beaucoup plus extraordinaire attendait le corps de Lénine : mis en bière, le cadavre reste toujours exposé en tant que symbole de l'impersonnalité et de l'universalité de la « cause » du chef suprême. Une fois de plus nous sommes amenés à constater que l'avant-garde ayant admis la dichotomie artistique/non artistique se heurta à ce que le pouvoir avait réussi, bien longtemps auparavant à surmonter. Ce qu'elle a cédé non à la force pure mais à l'esthétique supérieure de la force.

Néanmoins, ce schéma attirant n'est pas sans défaut. Avant tout, la position de l'artiste et celle du chef révolutionnaire ne sont pas les mêmes. Les déclarations en apparence très agressives de l'artiste ne s'appuient guère sur une force organisée capable de les mettre en exécution, tandis que les propos relativement modérés du chef agissent en fonction de sa force et d'habitude se réalisent sans pitié. Donc le point commun entre l'artiste et le chef politique n'existe qu'au niveau des paroles. Quant aux « prémisses non discursives » (terme de Deleuze-

Guattari) elles sont dans ces deux cas tout à fait différentes. La « tyrannie » de l'artiste n'est qu'une pure intention ; par contre, ce sont les prétentions artistiques du chef qui sont intentionnelles et qui se présentent sous forme d'une métaphore non adéquate de ce qu'il réalise en pratique. Le nom propre du chef tiré à milliers d'exemplaires à force d'être répété toujours et partout devient impersonnel ; les reproches habituels adressés aux chefs viennent du fait que, par hypocrisie, ceux-ci dissimulent leur rôle dans la mise en pratique des verdicts de l'histoire en se disant fantoches de la nécessité historique.

Le discours du bourreau

Cela dit, il est nécessaire de s'arrêter sur le postulat qui affirme que le pouvoir stalinien avait réussi sous une forme extrêmement radicale (ce qui ne restait qu'un rêve pour l'avant-garde) à mettre en pratique les commandements de l'art expérimental progressiste. Tout d'abord la question se pose de savoir s'il était raisonnable de comprendre à la lettre les écrits des artistes avant-gardistes en adoptant la performance de toute métaphore dont ils sont auteurs. Par exemple, la fameuse phrase de Maïakovski « j'aime regarder mourir les enfants » veut-elle dire que le poète, devant la mort d'enfants réels, trouve plaisir à contempler leur agonie ? C'est fort peu probable. D'ailleurs, celui qui adore les agonies ne se serait pas risqué à proférer une phrase pareille. Ainsi, en créant le « discours du bourreau » le marquis de Sade – comme le fait remarquer avec intelligence Pierre Klossovski – s'était-il extrêmement éloigné de l'image d'un bourreau réel ; ce dernier raconte ses actes dans sa langue habituelle qui n'explique pas du tout son activité. Autrement dit, les déclarations « totalitaires » de Malévitch, Tatline, Maïakovski et autres ne nous laissent pas accroire qu'ils avaient l'intention ou avaient tout simplement la possibilité de réaliser leurs propos. Donc il ne nous reste en effet à leur reprocher que le fait qu'ils étaient artistes comme si, par une faiblesse inexplicable, ils le niaient (ce qui n'était pas vrai, on le sait).

Une autre chose n'est pas à nier : Groys, prenant à la lettre toutes les déclarations avant-gardistes, accomplit un acte profondément esthétique avec tout ce qui en découle.

Pour les avant-gardistes toute déclaration par elle-même prenait le caractère d'un acte : aussi, logiquement, une déclaration radicale ne prévoyait-elle souvent aucun acte ; tandis qu'un langage réservé, très raisonnable était caractéristique du « style Staline », langage auquel des actes politiques radicaux sans précédent débordant toutes les possibilités langagières servaient de fonds. En outre, les actes politiques de Staline ne sauraient être considérés comme projection de son nom propre qu'au niveau de l'imaginaire. Précisons que le nom même de Staline cité par une multitude d'instances diverses perdait au maximum sa nature de nom propre malgré les déclarations persévérantes glorifiant ses qualités uniques.

L'incompatibilité apparente de cette apologie du stalinisme et des conceptions des historiens d'art orientés à gauche en Occident n'exclut point une série de thèses communes. Le pouvoir politique, aux yeux des uns et des autres, possède une créativité exclusive, supérieure à celle des artistes ; le pouvoir façonne l'Histoire comme une œuvre d'art tandis que les artistes créent leurs œuvres au sein de cette *Gesamtkunstwerk*. L'apologie de la violence, les uns la font ouvertement, les autres en catimini (la violence est bienfaisante puisqu'elle contribue à l'existence d'un art véritablement révolutionnaire).

La rhétorique révolutionnaire

La rhétorique révolutionnaire habituelle – que ce soit celle de Lénine ou celle de Staline – proclame formellement que c'est le peuple qui est le créateur des institutions du pouvoir et surtout des chefs politiques et des artistes ; mais les thèses dont nous parlons affirment le contraire : l'une fait du peuple le prédicat de la volonté du Chef suprême (Staline), l'autre le présente en tant que créateur perçu de façon plus abstraite, l'Artiste. Cependant, aucune communauté humaine n'existe à l'état de glaise, matière à pétrir ; l'« élasticité » n'en est qu'une illusion due à l'imagination des « créateurs ».

Les investissements à l'image de l'adversaire des deux côtés du « rideau de fer » étaient si importantes que la proclamation formelle de la fin de la confrontation ne suffit en aucune mesure à niveler les différents intellectuels. Au contraire, pour un temps ils risquent de s'aggraver. En effet, le procédé le plus primitif et le plus efficace qui permet d'enlever les tabous consiste à inverser les opinions ; ce procédé est le plus souvent employé par ceux qui cherchent à quitter le ghetto intellectuel et qui refusent de réduire leur expérience aux lieux communs de la tradition philosophique dominante. La théorie de Groys est un de ces gestes d'inversion, elle ne saurait être comprise si on ne prend pas en considération ce qui s'y oppose et ce qu'elle refuse sous forme d'une affirmation négative ou, encore mieux, d'une répétition « réfutante ».

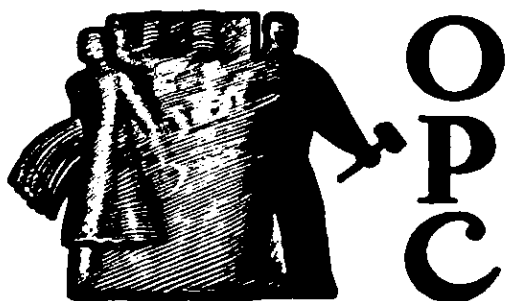
D'autre part, les marxistes occidentaux ont beaucoup réfléchi sur le caractère utopique de leur foi en l'originalité du collectivisme post-révolutionnaire ; il y a ceux qui parlent aujourd'hui ouvertement des « impulsions utopiques collectives » qu'ils tâchent de protéger en tant qu'une partie de l'héritage de la Révolution d'Octobre. Pour ce qui est de l'utopie liée au stalinisme, elle reste toujours naturaliste à l'extrême, trop attachée au nom du Chef ; le culte de la violence n'ayant pas encore subi tous ses avatars inévitables.

Le problème du nom propre attribué au « bouleversement esthétique-politique » du début des années 30 est loin d'être résolu ; de nos jours encore plus qu'auparavant. Que veut dire cette phrase transparente mais non moins énigmatique « *Staline est arrivé avec son propre projet à lui* » ? Quel est donc ce Staline puisqu'ils sont multiples ? Que garde-t-il du substrat personnel du Chef suprême ? Et pourquoi dans ce cas est-ce particulièrement difficile de faire le choix entre le référent, le signifiant et le signifié ? Est-ce pour la raison que l'époque de la Terreur pèse sur nous, au moins sur le plan émotionnel ? Et son idéalisation apparente ne cache-t-elle pas un trauma profond ?

Mais même l'élimination imaginaire du trauma moyennant sa projection dans l'inconnu (dans le cas présent, il s'agit d'un nom propre dont le statut pour l'heure n'a pu être élucidé) donne espoir en sa réalisation sur le plan symbolique sur lequel le sujet ne peut déjà plus exercer son pouvoir à son gré.

Privés du confort d'oppositions binaires, les intellectuels, des deux côtés du rideau de fer, ont acquis une identité se révélant dans une négation réciproque, un cannibalisme des utopies qui s'entre-dévorent. A ce stade, l'effet-miroir s'avère purement négatif (12), il empêche d'arriver aux distinctions qui ne sont pas sujettes à la totalisation par la négation de quoi que ce soit de plus insignifiant et de plus substantiel que l'opposition totale qui est la forme la plus rigide de l'iden-

4 АЯ ВЫСТАВКА СКУЛЬПТУРЫ



ОБЩЕСТВО
РУССКИХ 1931
СКУЛЬПТОРОВ

tité. Notre histoire commune – l'histoire du patrimoine culturel de la révolution – reste l'otage de cette situation non élucidée.

Moscou, le 30. 06.96

Traduit du russe par Tania Pocherstnick
Intertitres de la rédaction

1. Cette approche est pleinement partagée par un groupe d'historiens d'art, de philosophes et de psycho-analystes réunis autour de la revue de New York *October*.
2. A. Kopp, *L'architecture de la Période Stalinienne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p.19.
3. B. Groys, *Utopie et échange*, M. Éd. Znak, 1993, p.18 (pour le texte français : *Staline œuvre d'art totale*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990)
4. B. Groys, *Utopie et échange...*, p. 36. On y trouve facilement une polémique dissimulée avec la thèse de Walter Benjamin (voir la conclusion à son célèbre article « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ») selon laquelle à « l'esthétisation de la politique » fasciste, le communisme répond par la « politisation de l'esthétique ». Si Groys n'admet pas cette opposition, c'est très logique – en effet, les mécanismes qui assurent le fonctionnement des peuples transformés en œuvres d'art par la volonté des chefs politiques sont en principe pareils dans les deux cas. Dans un autre article Groys fait remarquer que les créateurs et en même temps les seuls consommateurs de cet art étaient Staline et Hitler, tandis que « les populations des deux empires » leur servaient de matériau (Groys, *Utopie et échange...* p.324).
5. B. Groys, *Utopie et échange...* p.35.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Ibid., p.37.
9. La critique de cette conception, on la trouve dans le livre de J-L. Nancy et Ph. Lacoue-Labarthe, *Le Mythe Nazi*, Marseille, Éditions de l'Aube, 1991.
10. B. Groys, opus cité, p.323.
11. Ibid., pp. 323-324.
12. L'entente négative se reflète dans le repoussement réciproque pratiquement « l'effet-miroir » des deux aspects du post-modernisme : critique et affirmatif. Écoutons Groys : « C'est pendant une très longue période que la dichotomie politique de la guerre froide assurait aux intellectuels et aux artistes le confort des oppositions théoriques très fiables... L'avant-garde artistique en Occident... se proclamait du marxisme tandis que les avant-gardistes de l'Est, en apparence, ne se distinguaient presque en rien de leurs confrères occidentaux en appréciant, d'une manière ou d'une autre, leurs idéaux de liberté intellectuelle ». (Opus cité, p.324). Précisons quand même que dans sa conclusion sur la « non-distinction » entre l'Ouest et l'Est Groys oublie de signaler qu'elle est profondément négative : « Aujourd'hui la guerre froide a pris fin et devant le monde entier apparaît la non-distinction entre l'Ouest et l'Est qui se dissimule derrière leur confrontation apparente ». (ibid. p.325).

Une autre approche du même problème formulée par une politologue américaine Susan Buck-Morss qui se trouve de l'autre côté de la « non-distinction » mentionnée : « Dreamworlds are not merely illusions. In insisting that what is, is not all there is, they are assertions of the human spirit and invaluable politically. They make the momentous claim that the world we have known since childhood is not the only one imaginable. For critical intellectuals from the East, the existence of a non-socialist West sustained the dream that there could be "normalcy" in social life. For their counterparts in the West, the existence of the non-capitalist East sustained the dream that the Western capitalist system was not the only possible form of modern production...(it) allowed one to think that the

given state of things was not natural or inevitable, so that history could still be envisioned as a space of human freedom » (cité d'après le manuscrit en préparation pour la publication).

Peut-on dire qu'aujourd'hui, lorsque la ligne de partage qui rendait possible l'opposition binaire Ouest-Est s'est effacée, nous nous trouvons privés de « l'espace de liberté humaine » ? Ou bien cette ligne existe-t-elle mais sous une forme que nous ne pouvons nous imaginer ?

Et la « non-distinction » bien comprise, c'est la distinction même.



N. I. Piskarjov : illustration pour la "Tempête d'acier" de Serafimovitch.

Valery Podoroga

Sergueï Eisenstein

Ce n'est pas ma main qui a fait ligne rouge...
S. Eisenstein

A l'époque stalinienne, toute une couche immense de la culture révolutionnaire « surchauffée », une tradition étonnamment fructueuse de la perception extatique du monde était condamné. L'orgasme révolutionnaire des années 20 s'apaise cédant sa place au froid du nouvel espace terroriste, des changements irréversibles dans la perception du temps, de la sensualité et de l'espace interviennent (tendances conservatrices, décourageantes s'emparent également de l'art, le « nouveau classicisme » l'emporte)...

Vers la fin des années 40 nous trouvons Eisenstein tout seul gravement malade, presque oublié, non apprécié à sa juste valeur, presque anéanti... La politique de terreur régnant dans les milieux artistiques de l'époque fut coordonnée à celle de pénitences publiques (chacun devait prendre part à « l'épuration », faire la critique et de soi-même et des autres, reconnaître ses « erreurs » avant que quelqu'un d'autre exigeât de les reconnaître, renier avec la ferveur bolchevique « le vieux bric-à-brac révolutionnaire » et de même que le cinéma qui restait encore un composant de la Révolution. Eisenstein a dû passer par tous les stades de la justice à la Staline (parodie de justice) trois fois au moins : la première fois c'était pour le film « La ligne générale », ensuite c'était le fiasco du « Pré de Béjine », et enfin, probablement le plus tragique de ses « échecs » officiels – « Ivan le Terrible » (2^e et 3^e parties) ; chaque fois il ne comprenait pas ce que voulaient de lui les fonctionnaires soviétiques et ses collègues-juges, il ne comprenait pas non plus les « conseils » de Staline. A vrai dire, on ne pourrait affirmer qu'il ne le comprenait pas. Il n'arrivait pas à comprendre, ce serait plus exact. Nous lisons, certes, ses aveux douloureux, ses « lettres », ses projets de corriger les films ; etc. – tout cela existe, mais un Eisenstein qui aurait compris et admis son rôle de victime, il n'existe pas. Eisenstein n'aurait jamais pu devenir stalinien. Et pas seulement lui, mais, Meyerhold, Platonov, Filonov et d'autres non plus. On peut être révolutionnaire, mais ne pas être « communiste-bolchevik » ou « stalinien ». Eisenstein était *révolutionnaire* dans le domaine de l'art mais, aussi et ce n'est pas à nier, il était en même temps une « victime » de la Révolution, *idiot de la terreur* (« on lui parle, mais lui, il plaisante »). Pourquoi idiot ? Pourquoi clown excentrique ? Parce que son effort créateur était incongru, inadéquat, il ne comprenait pas ce qu'on voulait de lui en tant qu'artiste officiel. ¹ Tout en acceptant de travailler sur commande, il créait des œuvres qui mettaient en doute la réalisation de la commande aussi bien que tout son sens politique de conjoncture. De pareilles « erreurs » le distinguaient de ses collègues. Même si cela peut paraître étrange, les critiques d'Eisenstein faisaient preuve d'une certaine clairvoyance quand elles mettaient en évidence les erreurs comme suit :

1) « incompréhension » des processus et des événements réels se produisant pendant la période transitoire de l'établissement du régime stalinien ;

2) défense de « l'autonomie complète » de l'Artiste face au Pouvoir ;

3) « intellectualisme hypertrophié », « sens de supériorité intellectuelle » étrangers au Parti comme au Peuple ;

4) « surabondance du pathétique » dans son œuvre ce qui concerne notamment toutes les séquences pleines de cruauté non motivée, séquences centrales de tous les films d'Eisenstein de toutes les périodes.

Avant que la machine stalinienne de terreur ne se mette à sa « besogne », la mythologie de la masse révoltée, de la masse « surchauffée » jouissait de son triomphe. S. Eisenstein était un grand triomphateur de la masse. On sait que Staline n'aimait pas la masse révolutionnaire : la terreur en tant qu'orthopédie de la masse était destinée à s'opposer à son engendrement spontané et à ses mouvements imprévisibles. Pourtant, cela ne signifie pas qu'il ne voulait point avoir, comme Hitler, sa masse « à lui », mais cette masse devait être tout autre, non plus révolutionnaire, mais celle dont la terreur puisse facilement changer le code à tout moment et à tout point de l'espace social. Une masse figée ; « gelée » ; sujette à la peur, au supplice, à la déportation et à la disparition. Cette masse doit se former autour de la personne du Despote. Les moyens du recodage terroriste : parades militaires, manifestations, tribunaux, camps, chantiers, etc. font des espaces denses, serrés, organisés avec compacité.

Dans son entretien connu avec Youzovski, Eisenstein explique en détail comment rendre le film « Ivan le Terrible » accessible aux millions de spectateurs :

« - Cela m'intéresse, comment sera-t-il reçu ? répétait-il sans cesse. Il faut organiser beaucoup de présentations : pour historiens, écrivains, artistes ; et des présentations pour le grand public. Il faut que la masse soit des spectateurs) si des milliers voient le film en même temps, ils comprendront mille fois mieux, dix mille fois mieux : si je suis un de cent mille je perçois mieux que si je suis un de dix mille. (...)

- Cela veut dire que si je suis un de cent mille, je comprendrai plus que si j'étais un de dix mille ?

- Bien sûr, tels sont les calculs.

- Et le point de vue ?

- Je perçois, probablement, ainsi du point de vue des millions qui ne parlent que par mon intermédiaire, et si c'est comme ça, j'ai leur confiance quand je permets même ce qui n'entrait pas dans leurs calculs. Je ne vous le dis pas pour l'interview mais, en effet, je suis tranquille quand je conduis de grandes quantités volumineuses. Il peut arriver sans doute que tout un million se sent comme une seule personne craintive, malheureuse et effrontée, mais ce n'est pas mon domaine. Bref, je n'aime pas l'art soi-disant psychologique - le microcosme moral ne m'attire pas, je préférerais explorer les secrets du cosmos... Il existe la psychologie des masses et des peuples, des pays et des États, des mers, des déserts et des montagnes, et cette sphère est très peu étudiée »²

L'effet de réalité

Dans ses études « Sur le cinéma stéréoscopique » et « Le carré dynamique » Eisenstein raisonne sur le statut physique et imaginé de l'écran : dans un cas il s'agit de franchir l'écran ou de le transformer en une réalité particulière - *réalité-entre* - réunissant un événement qui existe ou existait en réalité au spectateur

qui le perçoit en tant que réalité grâce justement aux possibilités représentatives et caractéristiques extraordinaires de l'écran. L'effet de réalité, sur l'écran est créé, mais l'écran lui-même est franchi parce qu'il n'est qu'un endroit qui réunit la réalité et le spectateur. Dans l'autre cas, l'écran est conçu comme une installation technique dont dépend la plus totale et la plus parfaite représentation de la réalité. En effet, on peut dire qu'à cause de ses paramètres techniques limités et de ses dimensions restreintes, l'écran dispose de la force de résistance et peut entraver le développement libre du sentiment de réalité chez le spectateur. Comment obtenir la plus forte sensation de la réalité d'écran en tant que *réalité* ? Peut-on développer et approfondir la sensation de la réalité en améliorant les caractéristiques techniques de l'écran ? L'écran de projection comme une surface blanche en toile, carrée, à deux dimensions, et plate. Il semble à Eisenstein que les possibilités de l'écran soient inépuisables — ce carré blanc en toile n'a pour lui aucune limite, ni matérielle, ni figurative, ni abyssale. Si l'écran a tout de même ses limites, il peut être perfectionné (polyécran, stéréoécran, etc.). Peut-être cela vaut la peine de changer la grandeur de l'écran (il peut être panoramique, ovale, allongé horizontalement et verticalement ou on peut transformer ses dimensions physiques pendant la projection du film). Mais en fin de compte, et le développement ultérieur des possibilités techniques du cinéma le confirme une fois de plus, le problème de la réalité physique de l'écran n'est pas essentiel puisque ce n'est qu'une certaine surface capable de refléter les images projetées sur lui et pas davantage. Pour cette raison, les images elles-mêmes sont significatives et ce que nous appelons l'écran c'est l'écran-image, et il doit être imaginé, c'est-à-dire il doit être muni d'images pour exister en tant qu'écran. C'est pour cela que l'écran est toujours, selon Eisenstein, *un carré dynamique* où le flux vertical des images présentées est croisé et complété par le flux horizontal, et toute image sort de ses limites en espace hors de l'écran qui est un espace authentique d'écran. Or, l'écran pour Eisenstein n'est pas *un moyen de connaissance et de réverbération de la réalité*, mais plutôt une sorte de réalité d'ordre supérieur. Et cela signifie que l'écran reflète et conçoit autant qu'il crée la réalité elle-même, étant envers elle une réalité d'ordre supérieur ; à savoir *une réalité qui n'est pas engendrée, mais une réalité qui engendre, natura naturata, natura naturans* (B. Spinoza).

La nature sensible

Essayons d'expliquer cette différence prenant pour exemple la conception du *pathos* qu'Eisenstein élaborait dans son célèbre livre « La nature sensible ».

Le caractère organique de l'image du paysage ne convient à Eisenstein que tant qu'il élabore les principes essentiels de la vive impression du paysage harmonique, « musical » (« La suite des brouillards » du film « Potemkine ») ce qui reste pour lui tout de même des images transitoires et supplémentaires. Mais elles sont à la base de la nouvelle métaphysique « révolutionnaire » de la sensualité *extatique* d'où provient le cinéma d'Eisenstein proprement dit. La courbe en spirale, *courbe de la croissance organique* cède sa place à la *courbe extatique* (« dialectique » ou « pathétique ») *du développement social* ! Les lois organiques ne sont pas suffisamment expressives, avant tout parce qu'elles ne sont pas en mesure de reproduire la puissance des images plastiques qui violent d'une manière tranchante les conventions figuratives universellement reconnues. Il s'agit bien sûr de la nature de l'émotion extatique et de ses possibilités plastiques. En effet, est-il possible de se détourner de l'immense expérience psychique accumulée



Autoportrait dessiné à Alma Ata
où Einsenstein travaillait sur Ivan-le-terrible, en 1942.

dans la culture ouest-européenne au cours des deux derniers millénaires – état extatique des Saints et des révolutionnaires, des voyants, des mystiques et des somnambules ? Les images extatiques du monde contestent les images équilibrées et béates. Le vieux Eisenstein tente d'interpréter de façon systématique les rapports entre l'organique et le pathétique, entre la croissance et le développement, essayant de résoudre à sa manière l'opposition fondamentale de son époque mouvementée et tragique, opposition *de la Nature et de l'Histoire*, il étend les lois du *pathos* aux phénomènes et objets organiques, et ce qu'il appelle les lois du développement – aux lois de la croissance. Utilisant souvent la phraséologie « hégélienne », il proclame une thèse de principe de la théorie du *pathos* :

« La transition par saccades de la qualité à la qualité n'est pas seulement une formule de la croissance, mais c'est déjà une formule du développement qui nous entraîne non seulement en tant qu'unités « végétales » soumises aux lois évolutionnistes de la nature, mais en tant qu'unités collectives et sociales participant consciemment au développement... »³

Plus loin il explique le « bond » de la qualité à la qualité :

*« Nous comprenons le moment de l'accomplissement comme les jalons du processus par lequel passe l'eau en devenant vapeur, la glace en devenant eau, la fonte en devenant acier. C'est la sortie de soi-même, la sortie d'un état, transition de la qualité à la qualité, extase. Et si l'eau, la vapeur, l'acier pouvaient enregistrer psychiquement leurs sensations pendant ces moments critiques – moments de la réalisation du bond – ils diraient qu'ils parlent avec *athos*, qu'ils sont en extase ».⁴*

La Nature réalise son histoire par bonds – de l'unité à la masse (collectivité) - et voilà ce qui est important: la nature et l'histoire se réunissent dans le « bond », mais au niveau microscopique, dans le mouvement de la matière, par cela même les deux vocables de l'opposition connue se neutralisent, et leur dualisme « disparaît » grâce au « troisième » qui ne peut être inclus dans l'opposition Histoire - Nature limitée par la culture ; et ce « troisième » est appelé par Eisenstein *caractère superorganique ce qui peut être appelé l'intensité de la matière vivante*. L'histoire doit revenir dans la matière, et l'on ne comprend sûrement pas la matière comme un substrat purement physique, stagnant et inerte de la nature vivante et morte; la matière, c'est énergie, mouvement et lune des forces, chaos vivant des rythmes, des vibrations, des pulsations, tout ce qui existe n'est que manifestation partielle de la matière, et nous, comme l'écrit Eisenstein, « nous nous initions à la réalisation des lois de l'être et de la matière comme d'un devenir permanent »⁵.

Corps de masse

Ainsi la Nature et l'Histoire ne se présentent que comme les termes de la culture, une certaine abréviation de l'expérience du devenir superorganique. Sur le champ fatidique d'animosité et d'attraction de l'organique et de l'historique, l'idée de *Devenir* offre tous les avantages. Autrement dit, pour Eisenstein l'historique n'a d'importance que dans la mesure où se présente comme moyen par lequel les forces de la matière accélèrent le développement des forces de la crois-

sance organique, les obligent à sortir de leurs limites et à violer leur propre loi les « jettent dans l'extase ». Au lieu du corps naturel, individuel, « végétatif » apparaissent les *corps collectifs* se trouvant dans le devenir social permanent, les *corps de masse* organisés selon les lois de l'être pathétique. Ces « corps » sont autant historiques que supernaturels. Pour être conséquent, il faut reconnaître que le cinéma « révolutionnaire » d'Eisenstein est une machine spéciale optico-extatique qui fonctionne exclusivement dans le cadre de la « matière vivante » et dans la profondeur de ses forces microscopiques et de ses vibrations, tout en engendrant les corps collectifs de masse en tant que marques de l'Histoire accomplie dont la place est maintenant occupée par la *Supernature*. L'évolution de cette sorte du corporel extatique nous entraîne inévitablement au stade supérieur de l'évolution de l'organique – au superorganique, et son instauration établit la fin de l'Histoire.

Le pathos révolutionnaire d'Eisenstein se basait toujours sur l'imminence et la nécessité de la violence révolutionnaire qu'il comprenait assez largement et pas seulement dans le contexte social de l'époque, mais plus largement encore : le cinéma comme un aspect de la science cosmo-tellurique. La violence révolutionnaire est une réponse à la Nature, mais à une nature stagnante, obscure qui freine et étouffe la dimension historique de la « matière vivante », et dans ce sens il considérait la Révolution comme un cataclysme historique naturel, comme une Explosion. Non seulement l'art l'exprimait mais il découvrait ses actions dans le cadre de l'époque. Autrement dit, la violence révolutionnaire est justifiée en tant qu'événement de cosmologie. Pour cette raison elle ne peut pas être caractérisée dans les termes du bien et du mal, du juste et de l'injuste, du mensonge et de la vérité. La violence révolutionnaire est légitime en vertu de son illégalité, elle est naturelle, cosmique et pour cette raison elle est historique. Donc, quand nous envisageons le discours révolutionnaire spécial d'Eisenstein, discours extatique, nous ne devons pas tenter de le comprendre dans les termes juridiques ou de morale, mais comme un mouvement des éléments de la nature. La violence révolutionnaire, c'est comme la Nature débordant ses limites. La Nature devenue Histoire. Et c'est toujours « le feu qui flambe » (Feu), « les grandes crues et les déluges » (Eau), « les tempêtes et les trombes » (Vent), « les déplacements des montagnes et les éruptions » (Terre).

L'écran total

Toutes les erreurs et les embarras de ses critiques en proviennent, tout comme les soupçons d'avoir défigurés « des faits réels » et l'histoire, les condamnations de ses exagérations, des surabondances imaginatives, ce qui devait être condamné du point de vue de l'écran-connaissance, de l'écran-narration, de l'écran-réverbération et de tous les autres écrans. L'écran d'Eisenstein est *l'écran total*, il est primaire, et il ne peut pas être engendré. Cela explique également pourquoi il cherchait toujours les moyens de *l'emprise directe* sur la conscience du spectateur, tellement directe qu'on ne pouvait pas mettre en doute le fait que l'image créée sur l'écran soit comprise, assimilée et devienne un élément de la conscience du spectateur. Autrement dit, il est impossible de séparer la conscience de l'écran et la réalité de l'écran, la différence est indiscernable dans le processus de l'assimilation parce que la conscience elle-même est le produit de la débauche des images d'écran. L'écran de cinéma n'est plus un carré en toile qui reflète l'image, mais quelque chose de beaucoup plus important. A l'aide de l'écran, on

invente un nouveau moyen de production sociale, on *produit les corps de masse*. Adapter la masse pour l'écran ne signifie point la reproduire ou imiter les rassemblements réels d'hommes observés d'une manière empirique, cela signifie la créer *pour la première fois*. L'écran est la superréalité et pour cette raison il est incommensurablement plus important que la « réalité ». L'écran d'Eisenstein est géré par la grande utopie de masse et cette utopie est tellement totale qu'elle est en mesure d'absorber et de mettre à nouveau en ordre tous les événements de la réalité hors de l'écran qui lui sont opposés et, comme il semblait avant Eisenstein, absolument opaques, « cachés », invisibles. L'écran seul est en mesure de gérer l'espace-temps de l'Histoire et de recommencer l'action révolutionnaire dans sa plénitude mythologique ce qui est inaccessible à la réalité ; l'écran seul peut endurer la croissance illimitée de la masse quelle qu'elle soit, rapide et écrasante, car la masse n'augmente pas d'elle-même, mais exclusivement grâce aux possibilités de l'écran de reproduire les mouvements massifs. La masse des spectateurs augmente en progression formidable : 1-100, 1-1000, 1-100000, 1-1000000. Un comme mille, dix mille, cent mille, un million. Un comme tous, et tous comme un. Mais il ne s'agit pas de la formule « un comme tous » (formule de la « fraternité révolutionnaire »), il s'agit du fait qu'une unité individuelle ne peut pas se différencier de la masse dans l'action révolutionnaire. La plénitude de l'emprise sur le spectateur est obtenue par la réaction en chaîne dans la perception de masse. Cette dernière est réglée à son tour par le rythme du nombre grandissant. Dans « La Grève », « Le Cuirassé Potemkine », « Octobre », « L'Ancien et le Nouveau », on peut voir comment se forme la masse de l'écran, comment elle croît, bouge, remporte la victoire et périt, et à quel point Eisenstein aimait la diriger. Les calculs numériques des mouvements de la masse-foule du scénario de la fin du film « La Grève » sautent aux yeux : 50-100-1500 hommes courent, tombent, restent étendus, lèvent les mains ; le mouvement des séquences de la fusillade devient plus rapide en fonction directe de la fréquence des salves coupant le torrent humain. *Le nombre rythmique* est une des conditions de l'existence de la masse de l'écran. L'écran seul nous permet de voir la masse et de participer à sa création, il assure sa croissance, sa densité, sa rapidité et les limites de sa dispersion. Il n'y a rien de paradoxal dans ce qu'il est dit. En effet, ceux qui se trouvent devant l'écran non seulement regardent le film, ils « sortent de gonds », ils sont « en extase » et grâce à ces fortes émotions ils deviennent la vraie masse engendrée par le cinéma. Nous sentons la masse quand notre propre expérience individuelle de l'émotion devient celle de la masse – le « moi » de spectateur solitaire et autonome est à détruire. La masse doit se voir comme masse, et la masse qui se voit n'a pas d'existence hors de l'écran. Donc, à l'aide de l'écran la masse *qui regarde s'identifie à la masse qu'on exhibe*. Ces deux masses doivent obligatoirement converger dans une seule perception. Pour cette raison, un spectateur, grâce à l'écran, se multiplie jusqu'à mille, dix mille, cent mille, se confond avec d'autres dans un rythme qui peut engager des millions dans l'action révolutionnaire. L'intensité avec laquelle l'écran effectue son influence est celle de la représentation à l'écran qui devient le lieu d'action des masses. Un corps solitaire individuel avec toutes ses « émotions » doit partir en un voyage dangereux sur la courbe rythmique des nombres grandissants, devenir un corps de masse dont la rapidité anéantit tout souvenir du « moi », de la « subjectivité » ou de la « conscience ».



P. N. Srtaronossow : illustration pour *La vie de Lénine*, 1936.

L'artel

(Artel : association volontaire de travailleurs en Russie et en U.R.S.S.)

Le nombre de masse se présente pour Eisenstein en deux dimensions essentielles : *figurative et conceptuelle*, toutefois la dernière ne disparaît pas dans la première, elle se représente à l'écran se mêlant avec les conditions logiques du discours pathétique. Donc le nombre, et dans la première et dans la deuxième dimension, n'est pas une mesure purement numérique. Le nombre de masse est *qualitatif* ; il exprime la proportion rythmique, il est rythme sauvegardant tous les signes non anthropomorphes.

« Et les chiffres ?? – comment Eisenstein – les séquences « numériques » du film « L'Ancien et le Nouveau » - Les chiffres de l'augmentation du nombre des membres de l'artel. Une fois les jets d'eau finis de jouer – les chiffres se mettent à jouer. Comment peut-on le garder dans sa mémoire ? il est vrai qu'en 1928-1929, les chiffres étaient moins implantés dans la conscience en tant que moyen de la nouvelle expression socialiste. C'est le quinquennat qui nous a appris à voir le pathos dans les chiffres grandissants comme dans le feu des barricades...

Les chiffres dans « La Ligne générale » fonctionnent déjà non dans le sens figuratif mais de façon plus importante dans le sens conceptuel. Le changement des chiffres fait comprendre la croissance de l'artel. L'élément conceptuel entre en jeu pendant le dernier bond des moyens figuratifs - déjà hors des limites de l'image...

Par exemple – rien que des titres. Donner les chiffres – « nombre des membres est tel ». L'élément conceptuel rapproché à la solution figurative sera constitué par les chiffres montés comme éléments de l'action. La croissance numérique est, par excellence, une conception pure. Comme la croissance de notre industrie. Comme les indices du rendement scolaire. Et cet élément purement conceptuel reprend son sens figuratif Les chiffres augmentent et, en effet... deviennent plus grands. Les chiffres deviennent plus grands non seulement par leur contenu – 15, 27, 34, mais par leur forme, c'est-à-dire par leur dimension dans l'image ».⁶

Envisageons certains aspects importants de la conception de Canetti (avant de revenir à Eisenstein). Probablement, la masse ou les substances de masse constituent un cas limite de la perturbation des liens, stables et institutionnellement assurés d'une importance vitale et sociale, entre les hommes; leur engendrement est impossible dans une société bien stratifiée où les relations multiformes entre les individus sont réglées à l'aide de différentes distances, rangs, hiérarchies assurant l'identité nationale, territoriale, anthropologique et individuelle. La masse se forme dans une société mais reste exterritoriale, elle ne permet aucune stratification, aucune distance stable, dans le cas contraire, elle se disloque. On peut dire que pour former la masse ou les substances de masse, un espace social pur est nécessaire. Ou, plus exactement, la masse qui se forme elle-même crée cet espace, car elle ne doit pas avoir de frontières qui entravent sa croissance illimitée. *L'espace pur* doit être compris au sens physique, c'est-à-dire pur comme la surface lisse de table sur laquelle la tache d'huile se répand. Les substances de masse se répandent de la même façon cherchant à combler tous les pores de l'espace social. Une substance de masse individuelle n'est qu'un *non-sens*. Cependant, il

est plus important de concevoir que pour Eisenstein la masse naît en tant que masse exclusivement sur la surface de l'écran, cet espace social pur où elle peut librement grandir, périr ou disparaître sans trouver d'obstacles de l'extérieur. La substance de masse, dirais-je, ce n'est pas seulement un fantasme cinématographique. Je ne sais même pas ce qu'expriment les images de la masse révolutionnaire d'Eisenstein – la Révolution ou bien les possibilités de l'Écran de créer ces révolutions ?)

La multitude

Le nombre de la masse doit augmenter par bonds successifs, être toujours dans ce mouvement ininterrompu par saccades. Le nombre compris du point de vue du rythme est toujours plus grand que lui-même, il n'est pas dirigé, il dirige... « Combien sont-ils ? Ils sont multitude ! » Le nombre est l'âme de la masse. C'est une vague rythmique du nombre qui désintègre nos schémas et images corporels, l'extirpation psychomimétique de l'autre corps. Elle abolit à « la sensation de la distance » à l'égard des grandes scènes du monde où la masse agit. Le nombre s'exprime dans l'épisode de « L'Ancien et le Nouveau », souligne Eisenstein, à cause de l'impossibilité de le représenter, comme « des zigzags blancs sur le fond noir », et ces zigzags sont les traces physiques de l'événement : « augmentation du nombre des membres du kolkhoze est impossible de représenter le rythme sans le nombre qui avance par saccades, provoque l'extase de la masse des spectateurs et transforme par cela même la foule de spectateurs en masse réelle qui perçoit. La mégalomanie architecturale de Hitler-Speer fait écho à la mégalomanie cinématographique du créateur d'« Octobre ». Dans son célèbre essai « Hitler selon Speer », E. Canetti propose la notion du *nombre sautillant* :

« Le plus fort procédé visant à exciter la masse est de lui montrer sa croissance. Tant que la masse admet qu'elle augmente, elle n'a pas de raison de se disloquer. Plus grand est le nombre qu'elle peut, dit-on, atteindre, plus forte est l'impression qu'elle a d'elle-même. Mais il faut lui donner une vive sensation du fait de savoir comment elle peut atteindre ce chiffre. Dans une extase toujours croissant grimpent plus haut 60, 65, 68, 80 millions d'Allemands !... La masse frappée par ces chiffres les perçoit comme son accroissement brusque. Sa contention d'esprit atteint donc une dimension limite. Un homme entraîné par cette contention, n'est pas capable de s'en affranchir. Il est captivé par l'aspiration irrésistible à se retrouver dans cet état en apparence également ».⁵

Eisenstein et Canetti, contemporains du fascisme et du stalinisme, sont assez proches, mais il y a des différences substantielles entre eux. En effet, Canetti essaye de créer l'*anthropologie de masse* ou, autrement dit, il cherche à y discerner un corps social particulier qu'il décrit, au fond, selon le modèle du corps humain (mais avec d'autres caractéristiques anatomiques et « sensuelles »). La masse que nous avons choisi comme objet d'observation, de quoi a-t-elle besoin ? La masse a besoin de croître, d'apprécier la densité de ses rangs et de chercher une densité encore plus forte, de disposer de la direction du mouvement et de son but. Bref il faut être corps, u1~ corps particulier, soit, un corps *superrapide*, mais un corps tout de même. *Densité-intensité-rapidité*. Pourtant, la masse est vulnérable quant à son pouvoir sur la foule et sur l'individu. La foule peut « se ras-

sembler » et « badauder » ou violer spontanément l'ordre public pour se disperser à l'instant, donc son existence dans le temps social n'a aucune importance, car ce temps ne la détermine pas. La masse est une autre chose, elle ne peut exister assez longtemps dans le temps social si son existence n'est pas soutenue par des machines spéciales (militaristes, terroristes, ou pathéticorévolutionnaires qui soutiennent son régime de croissance, de diffusion et gèrent sa rapidité). Les machines sociales pareilles cherchent toujours à liquider la marge entre le but de la masse et sa croissance. Cette marge n'est que rapidité, une des qualités fondamentales de la *masse-en-mouvement*. Se référant aux témoignages des témoins oculaires de la prise de la Bastille par « des masses révolutionnaires », J.-P. Sartre a prêté attention au fait que la masse révoltée avançait vers son but avec une *autre* rapidité, rapidité qu'un observateur extérieur ne pouvait ni s'imaginer, ni prédire. Le but lointain ralentit le mouvement de la masse et sa croissance, le but proche les accélère, donc il est nécessaire de partager le but lointain en plusieurs tranches de buts proches pour que la puissance de la masse et sa rapidité ne cessent d'augmenter. Le nombre en croissance, « de nombre sautillant » est l'alternance rythmique des buts proches déjà atteints ou en train d'être atteints que la masse traverse et qui l'engendrent. A la différence de Canetti pour Eisenstein la masse n'était pas un objet anthropologique. La masse n'existe pas comme telle, elle ne peut pas être observée car la masse, c'est plutôt l'image de la masse et non la masse réelle existant dans la société. Autrement dit, pour Eisenstein la masse n'a rien de commun avec la masse présente aux meetings, aux manifestations ou aux foules typiques de la culture urbaine du XIXe et du XXe siècles. La masse est l'objet qui ne peut être observé et analysé qu'après la naissance de l'écran de cinéma. Ni plus tôt, ni plus tard. L'écran seul peut englober la croissance ininterrompue de la masse, sa rapidité et son mouvement, l'écran seul est le lieu dans l'espace social où la masse devient possible et existante. C'est pour cela que le secret de la masse consiste pour lui dans le nombre grossissant de façon extatique et illimitée.

1. Parmi plusieurs autoportraits-charges d'Eisenstein il y en a un très expressif : Eisenstein se représente habillé en surtout oriental comme sur une photo (ou sur une carte) déchirée en forme de croix en quatre parties égales négligemment jointes. A côté, les lettres latines disposées verticalement: *idiotis peliv*. Daté : Alma-Ata le 23.X.1944. « Eisenstein en surtout », c'est un drame et « toute une histoire ». Cette image était une ombre noire d'Eisenstein, ombre diabolique, non « soviétique », elle attachait à son personnage officiel du « communiste-artiste » une insuffisance irrémédiable aux yeux de ses collègues, amis et élèves. De ce point de vue, la réponse justificative d'Eisenstein au réalisateur S. Vassiliev est très caractéristique : « Quand tu me parles de mon surtout chinois avec des idéogrammes dans lequel je serais assis dans mon bureau, tu fais une gaffe : ce ne sont pas des idéogrammes. Quand je suis dans mon bureau je n'examine pas les statuettes et je ne médite pas de façon abstraite. Je réfléchis aux problèmes qui seront proposés aux jeunes cinéastes en herbe. Et si je travaille au bureau, je le fais pour que tu ne perdes pas ton temps au bureau et que tu puisses faire des films remarquables comme ton "Tchapaév" » (S. Eisenstein. Œuvres choisies en 6 volumes. V.2. M. 1964. p. 128). L'image déchirée nous présente la formule de l'individualisme d'Eisenstein auquel il ne voulait guère renoncer. D'un côté, c'est une image déchirée, c'est comme cela qu'on déchire « l'image de l'ennemi », mais d'autre part elle est reconstituée, réunie de chiffons de papier, et l'image reste vivante et complète du point de vue de l'art plastique. Elle est déchirée en quatre (pas en deux ou en trois), cela veut dire que la déchirure se présente à l'ordre quadrifide. La quadricie est la structure d'un seul tenant (C. Jung), mais cette structure réunit trois

éléments homogènes et un élément hétérogène, 3+1, le chiffre 3 signifie l'unité de l'individu christologique tandis que le quatrième change toute la structure de l'individu qui reçoit une dimension supplémentaire que Jung appelait *ombre*, archétype de « l'inconscient collectif ». Pour Eisenstein, l'intégrité de l'individu était déterminée par la présence et le maintien du quatrième élément. L'image d'Eisenstein en surtout était justement cette ombre de Jung, ce quatrième élément. « Le surtout chinois » est autant le symbole de la vie privée que de « l'intellectualisme », de « l'incompréhensibilité », de « l'indolence », de « l'aliénation » ; dans ce surtout on monte dans « une tour d'ivoire », on se considère comme un étranger ce qui était sévèrement désapprouvé par le milieu collectiviste des cinéastes d'antan. Je voudrais souligner une fois de plus que l'image déchirée est une image reconstituée : ce que nous voyons est réuni de chiffons de papier, c'est le sosie authentique d'Eisenstein qu'il ne cessait jamais d'être.

2. S. Eisenstein par ses contemporains, M., 1974, p.406

3. S. Eisenstein : *Œuvres choisies* en six volumes, V.3, p.69

4. Ibid, p.70

5. Ibid, p. 208

6. Ibid, V.4, M., pp. 245-246

7. Il vaut la peine de citer l'opinion de Y.G. Tsivian, savant de renom dans le domaine d'histoire du cinéma russe : « Les partisans de la "littérature des faits" croyaient qu'Eisenstein avait pour but de substituer la mythologie à l'histoire. On ne peut pas dire que ces suppositions n'avaient pas de raisons d'être, mais tout n'était pas tellement simple. Les déviations de la vérité historique ne résultaient pas que des inventions tardives, mais elles se nourrissaient surtout des rumeurs et des bruits répandus tout de suite après la Révolution d'Octobre. Le texte du scénario d'« Octobre » est littéralement imprégné par cette « chose ». Il ne s'agit pas du manque d'information, on sait que le réalisateur disposait des mémoires de témoins oculaires de l'insurrection, y compris les mémoires écrits spécialement pour ce film. Mais il est à noter que souvent Eisenstein préférait aux faits et aux mythes historiques la mythologie orale, journalistique, spontanée qui rangeait les faits non selon le schéma héroïque mais selon le schéma de l'archétype vivant d'événement ». (Y.G. Tsivian : *Réception historique du cinéma. Le cinéma en Russie 1896-1930*, Riga 1991, p.350). Tout ce qui précède peut se rapporter à l'explication de la stratégie paradoxale d'Eisenstein : son désir absolu de tourner les films *historiques* en orientant les faits historiques vers la fiction de sujet qui résout d'autres problèmes que la découverte de la vérité historique (ou, au moins, que la fidélité à cette vérité).

8. Elias Canetti : *L'homme de notre siècle*. Essais politiques. M., 1990, p.78

*

VICTOR EROFEEV est né en 1947. Écrivain et critique. Publie depuis la fin des années soixante. Plusieurs publications en France, chez Albin Michel.

MIKHAIL RYKLINE, né en 1948. Philosophe. Nombreuses interventions (y compris en France, dans *L'Infini*, *Lettres internationales*...). Controverse avec Jacques Derrida.

VALERY PODOROGA. Philosophe. Publications en Russie. Le texte que nous publions est un extrait d'un livre qui s'intitulera *Le 2ème écran ou Eisenstein et le cinématographe de la violence*.

3^e
novembre 1995

BIENNALE
INTERNATIONALE
DES POÈTES
EN VAL-DE-MARNE



4^e
novembre 1997

Département
du Val-de-Marne
Conseil général



**BIENNALE INTERNATIONALE
DES POÈTES EN VAL-DE-MARNE**

11, RUE FERDINAND ROUSSEL, 94200 IVRY-SUR-SEINE
TÉLÉPHONE : (1) 49 59 88 00, TÉLÉCOPIEUR : (1) 46 72 72 71

PRÉSIDENT : BERNARD NOËL / DIRECTEUR : HENRI DELUY

Actualités

Michel Plon

Henri Deluy

Joseph Guglielmi

Sarah Jane W.

Émilie Depresles

Augusta Ravinet

MICHEL PLON

LIBRES ASSOCIATIONS



Machiavel, *Œuvres*, Bouquins, Robert Laffont

Anne Amiel, *Hannah Arendt Politique et événement* P.U.F.

Il faut saluer cet automne la publication, dans une édition pratique et accessible, des œuvres complètes de Machiavel, enfin retraduites – les traductions en vigueur jusque là étaient le plus souvent approximatives – et présentées par les soins de Christian Bec

Un trait, parmi d'autres, de cette pensée, immense et fondatrice, toujours opportunément recouverte du voile péjoratif tissé dans le patronyme de son auteur. Un trait pour donner un relief particulier aussi bien à un événement de l'actualité immédiate qu'à un aspect, sans doute secondaire, du débat ouvert dans la dernière livraison d'*AP*, et poursuivi dans celle-ci.

L'originalité de la pensée machiavélienne tient notamment en ce qu'elle élabore la théorie de son objet, la politique, non pas depuis le firmament philosophique mais depuis l'étude minutieuse de la pratique – celle des Princes de son temps, dont leur médiocrité vaut à nombre d'entre eux de sérieuses volées de bois vert. Cet ancrage dans la réalité concrète de la pratique politique lui permet de révéler les fondements de la symbolique constitutive de la chose politique. Machiavel ne cesse de montrer les formes variées que peut revêtir ce déplacement imperceptible par lequel s'opère le passage du registre de la psychologie, de la personne, avec ses intentions, sa conviction, sa sincérité etc. au registre politique, celui d'un rapport de places symboliques d'où, seules, telles ou telles choses peuvent être énoncées, en un temps donné qui ne se rejoue pas. Machiavel ne se contente pas de cerner ce déplacement, il en montre le prix et désigne les risques courus à vouloir l'ignorer, à confondre l'intérêt privé et le bien public D'où sa véhémence contre la corruption – les affaires – non pour des raisons morales, mais parce qu'il y est question de la survie politique de l'État dont la décomposition est la pire chose qui puisse arriver aux hommes. Actuel Machiavel ! Au moins autant que Marx.

Formes symboliques

Cet ordre symbolique implique au moins deux choses, parmi d'autres, aussi essentielles : le primat de la fonction sur la personne, le primat de la division sociale et du conflit qui en découle, sans lequel aucune société ne peut survivre. Le primat de la fonction, le mode de son expression, l'apparence, l'étiquette, la distance juste, le sens de l'adéquat tout cela constitue le praticable de la politique, le contenant d'une politique et des transferts dans lesquels les hommes vont s'inscrire. Tout ceci, ici grossièrement résumé, pour mettre à sa vraie place, l'in-

cident, un peu légèrement qualifié de “diplomatique”, survenu à Jérusalem dans les derniers jours de cet octobre 1996. Le Président de la République française – il n’est pas question ici de discuter de la politique qu’il entendait faire valoir lors de ce déplacement au Moyen Orient mais des formes symboliques au moyen desquelles, ou sans lesquelles, il a cru pouvoir la mettre en œuvre – la télévision nous l’a montré, s’y est trouvé bousculé comme un spectateur anonyme à l’entrée d’un stade de football. Peu importe qu’il y ait eu ou non provocation de la part des soldats israéliens. Sa fonction eut exigé qu’il ne se trouva point en cette posture qui, en l’espace d’un instant, le réduisait à n’être qu’un corps, un corps anonyme, privé, pour citer Kantorowicz, détaché de sa fonction. Cette fonction impliquait qu’on ne l’entendit pas apostropher ces soldats agressifs, oublieux à souhait de ce que sa personne représentait, qu’on ne le vit pas se disputer avec eux dans un anglais dont l’accent par trop hexagonal, soulignait à l’envie le grotesque de la situation. Diplomatie ou pas, l’incident ne manquera pas de laisser des traces, comme une déchirure dans un drapé. Elles ne surgiront pas forcément là où on les attend. Qu’en l’occasion, vérification de la justesse de l’analyse machiavélique, la psychologie ait effectué son retour au triple galop, il n’était qu’à lire une partie de la presse le lendemain pour s’en convaincre. Ils ont été un certain nombre, et l’on ne saurait s’en étonner, à penser pouvoir transcender l’incident en lui donnant une petite coloration machiste — voilà la psychologie – du genre “Vous avez vu Chirac ? Quel mec hein ! Il a pas peur, il leur a pas envoyé dire”. Pour un peu, on nous aurait expliqué, comme ça, sans y prendre garde, qu’il avait bien failli leur “rentrer dedans”. Rien n’arrête les glissades psychologiques dont Georges Canguilhem, dans un mot célèbre, avait constaté qu’elles conduisaient plus sûrement à la Préfecture de police qu’au Panthéon, lorsque l’on sortait de la Sorbonne par la rue Saint Jacques. Le problème, c’est que, justement le Président, qui pendant quelques instants largement télévisés ne l’était plus, n’a rien dit d’audible, rien de ce qui fait l’acte politique à même de s’inscrire dans la trame d’une situation pour en infléchir le cours. Au lieu de cela, et quels qu’aient pu être ses discours ici ou là, un Président de la République en voyage officiel, représentant légitime d’un état de droit élu par le suffrage universel, s’est trouvé mis en situation d’être sur le point de faire, ce que les psychanalystes appellent un passage à l’acte. C’est pour le moins fâcheux !

Télévision

Le primat de la division et du conflit constitue le point de butée à l’imaginaire de l’un, du consensuel ou de l’unanimité qui supposent implicitement qu’il n’y a pas, plus, d’autre, différent, ou opposé. La question à laquelle Machiavel conduit son lecteur est à peu près celle-ci : la lutte des classes étant première, incontournable et sans fin, pourquoi et comment se fait-il que, périodiquement, ça tourne mal, que la dimension de la mort sous les formes variées – si peu – de l’élimination, de la liquidation etc. prennent le pas sur toute autre modalité ? Par temps calmes, la question semble ne pas se poser ou pouvoir être résolue en termes de psychologie, de responsabilité ou d’aveuglement. C’est bien ce qu’expliquait doctement il y a quelques semaines, un quatuor d’intellectuels patentés, réunis sur un plateau de télévision réputé bouillonnant. Il s’agissait de savoir “Pourquoi les intellectuels (ceux du passé, les autres, pas nos quatre virtuoses) s’étaient-ils trompés et nous (appréciez le “nous”, il est évidemment essentiel) avaient-ils égares ?”.

Quand l'histoire commence de s'agiter et que la politique est prise de turbulences, la psychologie se révèle n'être que ce qu'elle est, un écran de fumée. Machiavel le dit de multiples manières, celle-ci entre autres : "Qui reste neutre s'attire facilement la haine du vaincu et le mépris du vainqueur".

Alors c'est un fait, pour ne pas dire une banalité, que d'autres ici analyseront mieux que moi, les avant-gardes et la neutralité, ça ne va pas vraiment ensemble. Je ne parle pas là, encore une fois, de choix ou de je ne sais quelle bouillie psychologique. Du reste il n'est qu'à relire, c'était évoqué, sinon conseillé, dans le petit mot envoyé pour lancer le débat, certains numéros d'*A P.*, devenus rares et prestigieux avec le temps, ou encore, le livre que Régine Robin consacra au *Réalisme socialiste* (c'était chez Payot en 1986, pas si vieux que ça donc) pour bien réaliser la complexité et la puissance de ce qui se déchaîna à toute vapeur en ces années trente, qui ne laissait guère de place aux belles âmes et à leur sincérité

"Totalitarismes" ?

Était-il absolument nécessaire pour autant de recourir au terme de totalitarisme, qui plus est au pluriel, pour situer le temps de la question ? Anne Amiel, qui n'a pas la prétention de traiter en cent pages l'intégralité de l'œuvre d'Hannah Arendt, ni même celle de résumer les débats suscités par cette pensée dérangeante, le rappelle opportunément : le concept de totalitarisme pose problème du fait même de son "succès". Pour des besoins rarement nobles, il a été "galvaudé", transformé en un terme usuel, passe partout, en une arme dont les brillants rhéteurs du plateau de télévision évoqué à l'instant n'ont évidemment pas manqué de se servir avec une allégresse presque indécente. J'ajouterai, Anne Amiel ne le dit pas, que le terme est devenu signifiant : sous couvert de bonne conscience et de correction politique, on totalise beaucoup ces temps-ci, fut-ce à coup de dénégations – un article du "French Doctor" dans *Libération* du 21 octobre dernier, intitulé tout simplement "La France de Gardanne" – du genre "ça n'est pas que je veuille comparer, que je veuille assimiler le... et le... mais...". On amalgame, on mélange, à ceci près toutefois, qu'on a tendance à oublier les ingrédients, la rigueur historique et philosophique d'Arendt, pour confondre, très politiquement, l'une des parties et le tout. Entre gens de bonne compagnie, la tragédie devient bouffonnerie. Les acteurs, les vrais, rapidement expédiés dans les ténèbres des communs, le château peut se mettre à table et les fadaïses boulevardières d'"au théâtre ce soir" se donner libre cours :

"Cher, vous reprendrez bien un peu de goulag ?"

Henri Deluy
Avec Anne-Marie Albiach

Anne-Marie Albiach n'a donc pas eu le Grand Prix National de Poésie 1996.

*

Rien de grave. Cependant un symptôme de plus.

*

Depuis deux décennies au moins, l'écriture d'Anne-Marie Albiach est l'objet d'une mise en cause radicale, souvent outrée, même dans les textes de ceux qui, en général, conservent leur sang-froid.

Les critiques convergent : les poèmes d'Anne-Marie Albiach sont l'exemple d'une poésie hermétique, sans rapport avec le monde, enfermés dans les simulacres d'une théâtralisation pathétique de la parole, où l'abstrait d'une écriture en suspension sur la page très blanche recouvre l'impuissance à dire, l'enfermement, les effets de mode et les "vertus de l'illisible" ; et distille l'ennui. On décide que "le lecteur n'a pas de place dans le livre d'Anne-Marie Albiach" (Christian Doumet, "Le Mâche-Laurier", n° 6, juin 1996).

Vraiment ? Jacques Roubaud n'est pas un lecteur ? Je ne suis pas un lecteur ?

*

Le *É*, initiale en italique de *État*, voit converger vers lui les sourires les plus satisfaits. Une bonne partie de la poésie contemporaine se trouve de la sorte ridiculisée : celle pour laquelle la place d'un mot, son étirement, sur la page, le décalage d'une lettre, son caractère, son corps, etc. produisent quelques-unes des dispositions rythmiques, des nuances sémantiques, dont le poète peut jouer pour que la suite des mots et l'enchaînement des phrases se transforment et forment poème.

Quelle tristesse !

Anne-Marie Albiach se trouve également accusée, avec d'autres de ses amis, de faire régner un "terrorisme" ; un "terrorisme", vraiment ? Ce poète, en particulier ce poète, et ses amis les plus proches n'ont jamais eu plus de pouvoir que bien d'autres, dans un domaine où le pouvoir ne va pas loin. Ils n'ont jamais interdit quoi que ce soit, ni même publié un manifeste qui pourrait en imposer.

*

Cette simplicité à l'œuvre est difficile, certes. On peut ne pas aimer. Certains de mes amis n'aiment pas. Je suis de ceux qui aiment. Je tiens à le redire.

Le billet d'Émilie Depresles

Le "Prix de Flore" 1996 vient d'être attribué à un certain Michel Houellebecq (*Le Sens d'un combat*, Flammarion) pour des poèmes petits, écrits petitement, dans une forme minuscule, pour des âmes en perdition prises dans les tourments d'un monde pitoyable.
Ma chère Augusta, que se passe-t-il ?



Le Post-Scriptum d'Augusta Ravinet

C'est ainsi. Il y a des années mauvaises, ou plutôt des années pour la médiocrité, ma chère Émilie. Le Prix Nobel de littérature a même été donné à une poète médiocre – il est vrai qu'elle est une gentille grand-mère, polonaise, comme un pape célèbre qui écrit aussi des poèmes. Au pays de Zbigniew Herbert et de Tadeusz Rozewicz...

(Il faut souligner : les feuilles de M. Houellebecq n'ont pas été publiés, chez Flammarion, dans la collection "Poésie").





Parenthèse du 8 novembre 1996.

Jeune fille blonde dans le bus 125, vers 3h, qui t'a donné cet air-visage si sévère et ferme de profil, ces lèvres jointes ?

Ça y est, le désordre diable l'emporte ! Je me trouve devant plusieurs carnets et cahiers ! Je vais avancer dans le temps... Souhaitable, me dit Henri D., à qui j'en parle...

The end of the Far West de Frank O'Hara...

"I just got eaten by a saddle horse.

But the sunset is beautiful over the Grand Canyon."

Il faudrait traduire ce livre ! Pour *Format Américain*, may be ?

Soirée : tentative de transcription d'un sonnet classique :

"Pomme un boi de Gers faux horde du char niais natte ale

Fat tigré dépoté lourds Mausers aux Taine

Deux pâles os deux mots guère grutiers décape mitaines

Pâtés livres d'urne grève air aulique ébruite halle"

etc...

Plus tard, Carolyn CARLSON, télé, son côté sorcière blonde mimant la folie, se débattant contre l'invisible (définition de la danse)... Gros plan sur muscles et seins blancs. Plongée, bercée dans désert nuageux, robes tournantes, tapis violent, magie, fumée-cliff, noire silhouette, envol, cloche écrasée, mains balancent, tissu noir, bouge le cul, fessier tendu ondulé d'otarie, nage noire avec rythme cinq/six. Trapèze et drapé romain avec ailes, trapèze aussi des épaules d'oiseau jaune...

Pierre Klossowski, syntaxe et cul... Visage d'oiseau cloué...

Rêve et scotch... Une autre forme se substitue à C. C.

Minceur identique, tension muscles

Finesse long cou aux muscles saillants

Bras blancs qui se tendent

Bandaison...

And variations of the bodies

You enter me as a wave

Réveil... Cigarette nocturne. Personne...

Choix de dates...

Folie de tout dire !

Aphorisme : "elle mange sa bouche à force de penser ses yeux"

Dimanche 1er septembre

Ennui maxi... Rangé photans, photos anciennes... Vers 1965...

Jardin frais Opera (sans accent) à volonté, Don Giovanni.

Elvira...

Poisson rouges happent les floca, les flocons odorants que je leur jette...
 Ramassé noisettes, arrosé pot de crises en thème... Écoute Tchaikowsky, symphonie... Frais délicieux, le ciel vire. Fraîcheur de l'air. Pas de Tchaïkol !

Lundi 2 septembre.
 Sans défense. Désastre global... Et c'est pas la lecture de Debray qui arrange les choses ! Mais très belle lucidité !
 Mots croisés. A un cimetière marin ?
 Mer me manque...
 Vers 8h, musique dite baroque...
 Bouddha de cuivre près de la cote bleue.

Lundi 9 septembre... Studio, vers 2h. Les yei...
Parenthèse du samedi 9 novembre... Interrompu par G., et Gabrielito qui viennent nourrir le cochon d'Inde, Cachou, rond et marron... Bisous...
 Remettons-y !
Lundi 9 septembre (suite)... Studio... Lumière plein fouet...
 les yeux se ferment... Membra disjecta...
 Voix dialoguées... Voix de lectures croisées...
 Le mot
 "chioma"
 new title : *Mobile en quinze cent strophes et quelque Variante*, autre cahier...
Jeudi 5 septembre, soleil...
 "Disperdere il poema nell' ambiente"
 Relu *La Pratique de l'art* de Tàpies, "passim", ça ferait, ça ferait un bien beau titre !
Lundi 9 septembre... Ivry, Bura, Bureau. Biennale des Poètes, avec T.
 Correction épreuves poésie am. latine...
 Rue Barbès...
 Métro, Paris, École Bx Arts, rue des Bx Arts, plaisanterie devant Wilde
 Hôtel... Rue de Seine, Galerie Stadler a fermé...
 Bistrot Palette, petit blanc sec, thé au citron...
 Galerie Lara Vinci...
 Métro...
Mardi 10 septembre, 3h, fantôme sur le canapé blanc-gris... photo : Ezra Pound arrivant à Napoli par bateau, le 9 juillet 1958, et faisant le salut fasciste...
Vendredi 13 septembre... Message émouvant sur le rep.
 Montre *Oméga Speedmaster Professionnal*, 196. Vol sur la lune.
 Parlé de J. D. et du poème *Mobile en 1500 strophes et quelques...* en cours...
 4h, cazzarola di risotto all'ortolana...
 Nuit. Patti S.
Love is so invisible
in note book divine... Images crues, surfaces douces, penser à l'horrible pour retarder le jouir...
Jeudi 24 octobre.
 La ville
 un anneau de mort avec le sexe au centre...
 Bonne idée !
 Soleil, veston de cuir avec phalzar et chemise jeans...
 Musique...
 Vendredi départ sud, Nice... Poste auto, vers midi,

Brassens, impasse Florimont 14ème... 75 pages...

Dimanche 27 octobre (autre cahier)

Nice-Villefranche. Rêve. Impossible, ble de me souvenir...

Ectoplasmes...

Carte postale

"eau froide à l'est

avec étoiles de Mandelstam

trois fois la nuit a sonné

sans reflet de lune"

Maison basse dans trou de verdure, arbres cézanniens, avenue des Hespérides accrochée à la montagne-mer. Fouillis de cactus, pins, fleurs (?), bananiers, misères, figues de barbarie, lierres, volubilis, tamaris, racines, liserons géants, rocaille...

Rade bleu-nuit..., Basse corniche

Mardi 28 novembre... Non ? *Octobre* ! Abandonner lecture scolaire ! 2h. Saint Paul, Vence, Biot-Léger... Citadelle Villefranche, profil Chirico...

Stephan Hermlin

Stephan Hermlin, né en 1915, s'est engagé très jeune dans le combat anti-fasciste. Après son départ d'Allemagne en 1936, il a vécu l'exil, notamment en Palestine, en France et en Suisse. Après la capitulation nazie, il revient en Allemagne où il travaille d'abord à la radio de Francfort puis s'installe à Berlin-Est. Poète, prosateur, traducteur d'Éluard, d'Aragon et de Neruda, il a su, depuis le début des années 60, manifester son indépendance vis-à-vis du pouvoir en RDA, soutenant les jeunes poètes et intervenant en faveur d'écrivains en difficulté. Il n'a jamais été compromis dans des contacts avec la *stasi*. Il a été l'un des écrivains qui ont pris l'initiative de la pétition protestant contre l'expulsion du chansonnier Wolf Biermann, en novembre 1976.

Dans l'hebdomadaire *Die Zeit* du 4 octobre 1996, un journaliste allemand, se flattant de démonter une "légende", s'en est pris d'une façon déplaisante à Stephan Hermlin. Il s'agissait essentiellement de rechercher les écarts pouvant exister entre le curriculum vitae de l'écrivain et le texte de son récit autobiographique, *Abendlicht*, publié en 1979 et paru en France un an plus tard (Crépuscule, traduction de Guillevic et Colette Zennadi-Albertini). Ces écarts existent ; on peut le regretter. Stephan Hermlin s'est expliqué lui-même (*Der Spiegel*, 7 octobre 1996) et plusieurs écrivains ont exprimé leur indignation devant cette campagne qui vise moins à la vérité qu'à la destruction d'un poète et d'une personnalité par ailleurs exemplaires, parmi lesquels Lothar Baier, dans un article fort bien documenté (*Freitag*, 25 octobre 1996).

Nous tenons à réaffirmer à Stephan Hermlin toute notre amitié.

H.D.

Stephan Hermlin

Les uns et les autres

Sur les plaines où s'évapore la pluie,

Dans le désert qui scintille jaunâtre,
Par les villes que traverse, la nuit,
En un éclair la musique funèbre,
Ils se tiennent là devant le billot,
Debout, tournés au mur, la tête nue.
Le secret qu'ils possèdent, les uns les autres
Se trouve être pourtant d'eux seuls connu.

Du plein été les portes se referment
En déchaînant de lointains ouragans.
Ils surgissent en même temps que les astres,
Ombres debout devant lit et bahut.
Portant le visage banal de l'homme
Qui dans la foule vient de disparaître
Ils annoncent leur fin, mais à ceux-ci,
A ceux-là quelle contrée à venir !
Ils sont toujours là présents, comme dur
Le ciel qui regarde est là présent,
Comme le silence dont le murmure
Arrive dans les conques et le sang.
Ils sont là d'où qu'ils puissent venir,
Où qu'ils puissent même aller jamais,
Jusqu'à ce qu'enfin les uns succombant
Les autres se dressent dans la lumière.

Quelqu'un se tient-il dans l'obscurité
Tandis que le sang fume sur les villes
Et que par-dessus les uns et les autres
La grande marée se met à gronder,
Malgré la solitude il sait que même
Si pour lui ne se trouve aucun sauveur,
Pour les siens voici que l'aurore approche
Et que l'incendie consume les autres.

A l'abri sous la voûte des tonnerres
Ils ont les tempes blanches de colère
Et frappent aux portes de l'avenir,
De leurs coups poussant les temps en avant.
Que l'ouragan s'abatte sur les plaines
Et qu'entre les morts un seul en réchappe
On saura bien que c'est entre leurs mains
Qu'en entier repose notre destin.

Parce qu'en hauteur les herbes s'accroissent,
Que le mouton défonce le pavé
Que dans le livre, sur la table éclatée,
Fatigué l'œil contourne la vérité,
Parce que l'écho tend sa réplique au cri
Et que vers la faucille geint l'épi,
Pour les uns voici que la nuit est proche

Et pour les autres pas très loin le jour.

Siègent ceux-ci devant les tribunaux,
Ceux-là debout encore entre l'enclume ...
Et le marteau des années indécises,
Pour les uns le jour se referme, et pour
Les autres le coq se met à chanter,
Les grains pour tous coulent dans le sablier
Que pour les uns il faut nommer la fin
Et pour les autres nommer le début.

[1949]

Traduction Lionel Richard

Volker Braun

Sur le poème de Stephan Hermlin, *Les uns et les autres*

Il a su les nommer. Et nul vent ne pourra
Détacher de leur poitrine ce mandat d'arrêt.
Nous connaissons le nom de ceux-ci, de ceux-là,
Savons qui sont les uns, ce que les autres ont fait.

Nous voici mis en garde. Car en tout autres temps
Où tout change tellement, ceci pourtant demeure :
Nous périrons avant que notre chair ne meure
Si nous ne savons pas trancher à chaque instant;

Si nous ne changeons pas pour devenir tout autre
d'autres hommes encore, qui désirent autre chose
Que ce que voient les uns, qui furent naguère d'autres

En leur temps, mais le temps ne connaît pas de pause.
A nouveau nous entendons le fracas des portes.
Et par les murs qui cèdent s'engagent d'autres cohortes.

(1977)

Traduction Alain Lance

La Lettre

Sarah Jane W.

Jean-Jacques Viton :
Les Poètes(Vestiaire), Fourbis, 1996

Christian Prigent :
Une phrase pour ma mère, P.O.L., 1996

Uzès 24 octobre 1996



Olive my dear

Ainsi donc tu as perdu ton pari. La remarquable "phrase" de Christian Prigent n'a pas tenu plus longtemps qu'un bref galop rapproché, la piste des prix. On peut en être écoeuré mais un produit de langue aussi singulièrement torché ne pouvait pénétrer le corps de l'Institution littéraire. Il y a des nourritures qu'un Intestin judéo-chrétien ne saurait ingurgiter même sous forme de produit artistique. C'est que celui-là est loin des petites pétarades auxquelles nous a agréablement accoutumée une récente production de l'économie littéraire.

Je n'ajouterai rien à ça : tu me dois une caisse de brandy dont je te préciserai bientôt la marque.

Mais l'objet de ma lettre, dans cet automne aussi roux que la rousse Adrienne concerne un livre, jaune cette fois, d'un jaune plumage canari ou pelage tigre, comme on voudra, oui ce livre pourrait être un petit tigre négligemment déposé dans le moteur de la Poésie.

Idéal pour voyager en territoire *public* - Adrienne me fait remarquer « l'ambiguïté de l'adjectif *public* selon qu'il s'associe à des bains, à des filles ou à des lectures » ce guide propose un parcours en 9 étapes; il s'achève sur une liste de lecteurs dont l'auteur a suivi les interventions. Français ou étrangers, le stock alphabétique des noms propres fonctionne à l'oreille comme un petit mantra dont l'énergie potentielle repose sur 5 pages. Je l'ai expérimenté ici, un soir de pluie, devant la fenêtre de ma chambre ouverte. La quatrième de couverture précise que *Les poètes est un livre qui s'affuble des artifices du memento, décrit une déambulation organisée et détaillée, à travers les espaces d'une prestigieuse Lecture imaginaire.*

C'est bien d'une célébration dont il s'agit ici mais si "Les Poètes" avec Majuscules et pincettes des guillemets sont les héros de cette Épreuve tragicomique qu'est le Passage par la lecture, c'est comme vu d'un Vestiaire que la dérisoire et émouvante aventure est observée. A moins que le vestiaire ne soit le lieu clos limite de l'aventure à laquelle sont condamnés les Poètes. Celle de l'occupation d'un réduit, d'un dépôt où précisément rien jamais ne se passe, rien jamais ne se joue. Mais Jean-Jacques Viton contrairement à certains de ses

confrères n'a rien d'une pleureuse mélancolique. Impeccable praticien d'une auto-dérision aussi allègre que dévastatrice, il visite au pas de course le territoire du jeu et ses paramètres avec pour tout viatique un petit démon analogique qui, à chaque station, déplie le décor, rend compte des détails comme des odeurs, décline les postures. Cela donne, par exemple, à la séquence 5 traitant *Les corps* et plus précisément les *individus* :

*la petite dame, le gros père,
la commère, le particulier.*

Voilà un chic type ! Voilà un type épatant !

*une bonne âme ou un mauvais chien
un mauvais sujet ou un drôle de pistolet*

Qui est cette gonze ?

On tourne les pages, on rit, on revient en arrière et, dans une série d'arrêts sur image, on voit défiler le film chaplinesque des lectures auxquelles, simple public, on a assisté... Le lecteur-lisant devient l'arroseur-arrosé, traqué jusque dans ses plus misérables tenues. C'est qu'il règne dans ce réduit une odeur, qu'il y circule des relents et qu'il y traîne un *parfum caractéristique des communautés*.

Communauté, on s'en doute, ni perdue ni introuvable mais dans la forêt des langues terriblement vivante.

Olive my dear, tu dois te précipiter sur *Les Poètes* sans tarder et le faire lire à tes amis prosateurs.

Au cas où mes propos te sembleraient insuffisamment convainquants, je te recopie ce passage d'une lettre d'Adrienne reçue ce matin du Sri Lanka où elle est enfin arrivée (toujours son travail sur le maquillage des danseurs du Kathakali).

(...) Tout se déroule à merveille – malgré “les Tigres” – et je vais sans doute passer l'hiver ici. Un seul problème, les livres. Il va falloir que tu m'en expédies à Jaffna. J'avais emporté avec moi Viton, Jabès et Manganelli. Ils étaient dans mon sac quand je suis repassée par le temple de Minakshi pour y rendre hommage à celle qui a l'oeil en forme de poisson.

Sous la Galerie du Bassin du Lotus d'or, mon guide m'a raconté qu'on jetait dans ce bassin les ouvrages littéraires afin de juger de leur valeur. J'ai donc testé mes trois livres.

Jabès a coulé à pic tandis que Manganelli et Viton se sont mis à flotter parmi les nénuphars. ...(...)

Qu'en dis-tu ?

J'attends une longue lettre de toi sur cet étonnant prodige. Je t'embrasse.

Sarah Jane W.

J	é	r	ô	m	e		A	n	d	r	e	w	s		J
u	l	i	e	n		B	l	a	i	n	e		D	o	m
i	n	i	q	u	e		B	o	i	v	i	n		T	r
i	s	h	a		B	r	o	w	n		M	e	r	c	e
	C	u	n	n	i	n	g	h	a	m		F	r	a	n
ç	o	i	s		D	o	m	i	n	i	q	u	e		A
n	d	y		d	e		G	r	o	a	t		M	a	r
j	o		G	r	o	s		J	o	s	é	e		L	a
p	e	y	r	è	r	e		H	a	r	r	y		M	a
t	h	e	w	s		O	s	k	a	r		P	a	s	t
i	o	r		A	n	n	e		P	o	r	t	u	g	a
l		J	e	a	n		S	e	r	r	y		R	u	d
o	l	f		v	o	n		L	a	b	a	n		M	a
r	y		W	i	g	m	a	n		H	i	d	e	y	u
k		Y	a	n	o										

1996 / no 9



Chroniques, notes

Claude Adelen

Maurice Regnaut

Liliane Giraudon

Henri Deluy

Claude Esteban

Charles Pennequin

Jérôme Peignot

Véronique Pittolo

Dominique Buisset

Claude Adelen

Une anthologie peut en cacher une autre

Henri Deluy : *Une anthologie immédiate*, Fourbis,
Collection Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne, 1996.

Troisième anthologie de la Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne, celle-ci, nous avertit Henri Deluy, "n'en est pas une, c'est un comble d'anthologie." La passion d'Henri Deluy pour ce genre d'entreprise n'est un secret pour personne. Tout de même... Je rappellerai qu'il en est à sa sixième anthologie de poètes français (et françaises !) depuis la première publiée en 1983, *Une anthologie arbitraire*. Sans compter celles consacrées aux troubadours gal-légo-portugais, au tango...

Les trois dernières se suivent au rythme des Biennales qu'il organise depuis 1991. Elles ne se ressemblent pas tout-à-fait, elles sont de plus en plus épaisses, et celle-ci est également épaisse de papier, ce qui la rend peut-être un peu moins maniable, moins facile à feuilleter, en tout cas pour un lecteur qui, comme moi, se demande quelle attitude adopter en présence de ces trois cents pages qui nous invitent avant tout à butiner de ci de là. Comment, devant un si gros livre, ne pas se sentir l'âme de La Fontaine "Papillon du Parnasse et semblable aux abeilles", comment ne pas aller "de fleur en fleur et d'objet en objet" ? Car si H. Deluy, qui aime bien dérouter son monde, affirme à propos de ce dernier grand rassemblement, "qu'à y voir de près une anthologie arbitraire, vraiment arbitraire, n'existe pas" et que "l'anthologiste ne fait pas ce qu'il veut – il subit des pressions (...) mais surtout il se trouve pris dans la mémoire, la sienne et celle de la culture, et celle des cultures qu'il côtoie, et dans la mémoire des langues en mouvement" –, comment le lecteur d'anthologie n'aurait-il pas, lui, un comportement arbitraire, comment n'irait-il pas vers de vieilles connaissances, retrouver des écritures qu'il a déjà vues à l'œuvre ? Inversement, comment n'aurait-il pas des répulsions spontanées, des agacements face à certaines attitudes systématiques qu'il trouve ça et là, partis-pris de modernité qui lui paraissent artificiels, ou entêtement dans des archaïsmes, et pas forcément ceux que l'on croit, pas forcément liés à des questions de générations, mais peut-être d'avantage à des questions de culture : le lyrisme de Frank Venaille par exemple, dans sa *Descente de l'Escaut*, un poème beau comme le *Cœur des ténèbres* de Conrad, ne me paraît aucunement archaïque,

Quand nous partî-

Mes sur le schooner *Escaut*

A la recherche de quoi ? sinon d'une part de nous-mêmes Ça

Naviguer dans les polders entre les hautes orties blanches, je sais le faire

Mais convaincre les morts de revenir près de nous, sur quelle carte
navale

pouvais-je bien le lire et l'apprendre ?

– et peut-être l'est-il moins, archaïque, que la provocation un peu réchauffée de la poésie péninsulaire d'un Daniel Biga, que l'agitation, l'excitation verbale qui fait parfois que, dans le souci d'être résolument moderne, la nouvelle génération française se donne un certain "look" de poésie (un certain nombre de jeunes

femmes semblent à la pointe); plaisir par trop épidermique, qui n'est peut-être pas plus riche d'avenir que la sagesse prosodique d'un Georges-Emmanuel Clancier ou d'un André Libérati.

Ce n'est pas une question d'âge (pas seulement) Josée Lapeyrière et Esther Tellermann, dans des registres parfaitement opposés me semblent l'une et l'autre porteuses de beaucoup de promesse.

couchons-nous dans l'herbe à l'ombre
de cet arbre regardez le fruit le fruit encore
une fois ce grand visage noir qui rêve sur le drap blanc
et les feuilles de banier qui touchent ses lèvres¹

Un Prince
une élégie
sont-ils possibles ?
A quel seuil vous aurai-je attendu ?
Le soleil fut-il trop lent ?²

L'agitation, le calme ? Le Je ou le Jeu ? Voilà ce que c'est, les anthologies, elles font parfois dire tout haut ce qu'on pense tout bas de tel ou tel, on se fait forcément des ennemis quand on en parle, car il faut bien de temps en temps que l'on décline ses préférences. Comment surtout le lecteur d'anthologies ne jetterait-il pas ses affections vers de beaux inconnus (de belles inconnues aussi) qu'il ne rencontrera peut-être plus sur son chemin. La principale qualité de ce genre d'entreprise est à mon sens de rendre le lecteur parfaitement libre de ses mouvements. Quant-à savoir ce qu'il restera plus tard de tout cela ? Le titre est ici parfaitement choisi : *Une anthologie immédiate* car c'est bien d'un plaisir immédiat (peut-être sans lendemain) qu'il est question dans cette succession de recueils collectifs portant témoignage de ce que furent les Biennales successives de 1991, 1993, 1995 : des lectures-rencontres toujours chargées d'électricité, venant à point nous rappeler que la poésie est aussi une affaire de performance, de contact physique avec la voix qui porte la langue (elles se déroulaient, pour les poètes étrangers, en traduction simultanée), et cela fut particulièrement vrai l'année dernière, du moins à ce que j'ai pu constater, pour la lecture que firent des poètes comme Haroldo de Campos ou Juan Gelman entre autres : des moments grandioses.

Dans ces conditions, on peut poser la question : à qui s'adresse une telle anthologie ? A ceux qui, comme le dit Henri Deluy "auront le désir de lire tel poème que tel poète a lu un soir, et qui partiront ainsi à la découverte d'aspects autres d'une profondeur différente, d'une tenue peut-être inespérée." Je confesse que ce fut mon cas pour André Velter, magnifique lecteur, mais dont la véritable beauté du poème m'est enfin révélée par l'ampleur de la page.

Car les frontières existent au dehors, au dedans.

Les frontières existent comme rarement sur terre et dans les têtes.

Leur pouvoir d'étouffement n'a jamais été aussi nocif Aussi aveugle.
Aussi sanglant.

Leur treillis n'a jamais été aussi serré. Aussi poisseux. Aussi dément.

Car les frontières existent et renaissent
à la solde des milices, des clergés et des clans.

Alors que le *Travail en cours*, de Leslie Kaplan ne m'a pas d'avantage vraiment convaincu je dois le dire, à la lecture. S'il est vrai que "lire n'est pas entendre et voir."

Cependant le public ne risque-t-il pas d'être épuisé (dans tous les sens du terme) ? Est-ce qu'il y a encore, comme on dit aujourd'hui, un "marché" pour ce genre de livre. De même qu'Henri Deluy s'applique avec humour le portrait que fait Karel Teige de l'anthologiste (ne pas confondre avec entomologiste) : "*L'anthologiste est pour un quart pervers, pour un autre quart un petit chef, pour un troisième quart un raté, pour le dernier quart un idiot (...) si l'anthologiste est un poète, il est pour moitié un monstre, pour moitié un imbécile.*", on pourrait tenter une semblable esquisse d'un portrait du lecteur d'anthologie : un pervers comme le maître d'œuvre du livre qu'il feuillette et dans lequel il papillonne, un touche-à-tout, un amateur d'émotions fortes, un Don Juan du poème (mille e tre) ou un boulimique, un touriste qui veut voir du pays, beaucoup de pays, pour en parler, un désœuvré qui trop embrasse et mal étreint. De façon moins péjorative, "papillon du Parnasse".

Car c'est tout de même un peu effrayant : près de 150 poètes rassemblés dans ces trois livres, un bleu, un rouge et un jaune, dont plus de la moitié étrangers venus des horizons les plus divers. N'est-ce pas là une autre sorte de Tour de Babel, qui monte à l'assaut des nues. On y parle déjà toutes les langues (fort heureusement traduites), proches ou lointaines, italien, portugais, espagnol, japonais, russe, tchèque, créole, zoulou, (sans oublier le charmant petit nègre de Katalin Molnár, hongroise d'origine). Et certes, si l'anthologiste est pour moitié un monstre, c'est bien à un travail monstre de rassemblement qu'il s'est livré. Rappellerai-je ce qu'il faut penser de ce qui semble l'occupation favorite d'Henri Deluy (avant ou après l'écriture de sa propre poésie ? – de toute façon "consubstantielle" à son activité créatrice), une autre de ses activités essentielles étant la cuisine ? On pourrait établir des analogies entre l'anthologie et le pot-au-feu ou la bouillabaisse. Plus sérieusement, parlons d'une volonté d'inscription dans l'histoire vivante de la poésie, voire une façon d'agir sur cette histoire, en même temps que d'en rendre compte. Que cela corresponde chez lui à diverses obsessions, cela ne fait pas de doute : obsession bourgesienne d'une mémoire absolue, obsession de l'hétéronyme par le biais de la traduction qui s'impose évidemment comme un autre arbitraire, obsession de la maladie de la poésie dans le monde moderne amnésique, comme symptôme de la maladie du monde, fascination de la diversité infinie des idiomes dans lesquels s'inscrivent les paroles poétiques en France et à travers le monde, fascination surtout de la diversité "des abords thématiques, des traitements formels, des enchaînements lyriques très étrangers à notre propre tradition." Toutes obsessions et fascinations que l'on retrouve dans cette anthologie, théâtralisées par la confrontation abrupte (l'adoption de l'ordre alphabétique jouant ici son rôle) des modes lyriques et formels du continent sud-américain, hispano-portugais, et des variétés du tempérament français ou d'expression française, car je n'oublie pas la présence légèrement décalée des poètes luxembourgeois, Jean Portante entre autres, qui nous est révélé comme un grand poète.

Une autre originalité de cette mouture 1995 est la présence dans l'anthologie de "poètes locaux", et voilà qui est fort réjouissant car l'expression ne peut plus être ici péjorative. Que l'on se rassure, il n'y a pas une École du Val-de-Marne comme il y eut une École de Rochefort, mais des individualités contrastées qui surgissent à cette occasion. Autour de Bernard Chambaz qui nous donne ici enco-

re d'excellents poèmes, voici des gens aussi divers que Christian Bachelin, Xavier-Laurent Petit ou Janine Salesse, et tous me semblent dignes de notre attention. Lequel citer ?

C'est aussi cela, les anthologies, elles mettent le lecteur-papillon en position de guetteur : Que fera tel ou tel dans les années à venir ? A ce groupe j'ajouterais aussi deux poètes du Nord de la France, Lucien Suel pour son *Introduction à Léon Bloy* et Lucien Wasselin surtout, pour ses impalpables réussites intitulées *Exercices du souffle*.

Tout un ensemble de poètes qui confirment ce que j'avais tout-à l'heure : Comme le temps, l'affichage de modernité ne fait rien à l'affaire. Ce sont de beaux poèmes qu'ils écrivent, d'une superbe tenue rythmique. Il y a là quelque chose où "Elle est retrouvée. Quoi ? L'émotion ?" Et j'en tiens pour ce que dit Paul Louis Rossi : évitons les dérapages. "Faut-il être absolument moderne ? Voilà la question qui se profile à notre horizon ?"

Mais il est vrai qu'en cette affaire, cela reste une question de sensibilité personnelle, de penchant. Je dirai donc les miens. Je les ai déjà laissés entendre. Mais je voudrais dire combien j'ai aimé les poèmes de Robert Davreu, ceux de Bernard Chambaz, d'Hédi Kaddour, ce dernier surtout pour son poème consacré à Benjamin Rabier et sa brillante variation sur Jean-Luc Godard. Une question seulement de génération ? Il y a aussi ceux à qui l'on est fidèle depuis tant et tant d'années : Alain Lance ou Saül Yurkiévitch, ceux qui semblent resurgir de l'oubli et l'on est content qu'ils ne se soient pas perdus en route, comme Serge Gavronsky, ou ceux encore qu'on a déjà placés comme il faut, bien que nouvellement venus, dans sa bibliothèque, comme Pascal Boulanger. Comment porterait-on un jugement catégorique ? La lecture d'anthologie est une lecture arbitraire. Pour ce qui est de la poésie française, il m'a d'ailleurs semblé que le versant de mes préférences l'emportait. On ne pourra donc accuser sans mauvaise foi Henri Deluy d'imposer ses goûts. (J'ai même entendu à la radio qu'on lui reprochait le contraire ! Il faudrait s'entendre.) Ce qu'il impose surtout, c'est sa passion pour la découverte, et je dois dire que les poètes Brésiliens, cet Haroldo de Campo par exemple, dans le souffle duquel passe je ne sais quelle violence de Pound, tout autant que les poètes cubains, colombiens et argentins, ont été une révélation. Et sans doute qu'un des plus grands poètes de ce temps figure dans ce livre : je veux parler de Juan Gelman.

n'est-il pas là par hasard à courir ou galopper entre tes bras et mes bras ?
est-ce ainsi que tremblent nos amours nos bonheurs ?
oh nuit toi qui recouvres tout
est-ce ainsi que grincent les gonds rouillés de notre grâce ?

Alors ? Une anthologie de trop ? Au lecteur de répondre. Quant-à moi je pense soudain, au terme de cette note "à sauts et à gambades" que nous sommes déjà à la fin de l'année 96, et que l'année 97 est celle de la quatrième Biennale.

Henri Deluy, pour le volume suivant, a-t-il déjà trouvé un titre, lui qui a l'anthologie chevillée au corps, comme l'âme, ou si l'on veut la vie ?⁴

1. Josée Lapeyrière : *Venu alle venu alle venu*

2. Esther Tellermann : *Disparition*

3. Paul Louis Rossi : Avant propos à son *Vocabulaire de la modernité littéraire*.

4. H.D. : Oui !

Maurice Regnaut

Le poète, Artaud, de la crise d'être

Cet être parlant excentral, cet être pour lequel parler, c'est dire ou le monde ou le moi ou le mot, sans aucun doute est immensément l'être le plus commun, la conscience excentrale est sans aucun doute, autrement dit, la conscience immensément commune et ce n'est pas depuis ce siècle-ci évidemment qu'elle l'est, mais la crise d'être en ce siècle-ci fait que la conscience commune est devenue, en tant qu'elle est ce paradoxe qu'on a dit, de plus en plus impérieusement tragique. Immensément commune est devenue aussi la conscience poétique excentrale, et la poétique de l'être, autrement dit cette poétique ici dont on a pris comme exemples, entre tous, Hugo et Baudelaire, a de plus en plus fait place en ce siècle-ci à la poétique ou du monde ou du moi ou de la langue, et c'est de plus en plus exceptionnel en ce siècle-ci qu'un poète n'ait pas un statut de poète excentral, grandement exceptionnel de plus en plus qu'un poète, soit exclusivement, soit successivement, soit simultanément, ne se veuille en conscience et même excentralement ne se dise ou poète du monde ou poète du moi ou poète de la langue. Il reste cependant, qui ne le sait, des poètes essentiels, des poètes de l'être en ce siècle-ci, il reste en ce siècle Artaud entre tous : poète de l'être en un siècle au pire point de crise et poète en crise lui-même au pire point, ce statut central devenu avec lui statut critique, et critique totalement, fait qu'il est le poète exemplaire, en ce siècle-ci, le poète même, Artaud, de la crise d'être.

« Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère et moi », je suis, et nul autre que moi ne peut pour moi s'imaginer, s'identifier, se définir, « se répondre à soi », je suis et je le sais seul responsable absolu de moi-même, et cette responsabilité, ce que je sais aussi, c'est que je suis par ailleurs celui pour qui elle est l'impossible absolu, ce qu'aussi je sais en effet, c'est qu'il y a en moi « un effondrement central de l'âme », il y a en moi « une maladie qui touche à l'essence de l'être et à ses possibilités centrales d'expression, et qui s'applique à toute une vie », il y a en moi « un quelque chose qui détruit ma pensée, un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens », il y a ce qui fait qu'en vérité « je suis au-dessous de moi-même, je le sais ».

Si l'on pouvait seulement goûter son néant, si l'on pouvait se bien reposer dans son néant, et que ce néant ne soit pas une certaine sorte d'être mais ne soit pas la mort tout à fait.

Il est si dur de ne plus exister, de ne plus être dans quelque chose. La vraie douleur est de sentir en soi se déplacer sa pensée. Mais la pensée comme un point n'est certainement pas une souffrance. J'en suis au point où je ne touche plus à la vie, mais avec en moi tous les appétits et la titillation insistante de l'être. Je n'ai plus qu'une occupation, me refaire.¹

Et se refaire, à partir d'où, de quel lieu qui puisse être pour lui fondement, sinon

celui-là même en lui auquel l'assigne à tout jamais cet infailible « *effondrement central* » ? C'est cette érosion même, en effet, c'est ce désastre même en lui, Artaud, qui le précipite à tout jamais, qui sans désespérer le ramène à ce lieu du « *problème central* », à ce lieu qui est même plus que centre, à ce pur instant originellement qui est plus qu'origine, et qui est cri. Si le cri chez Artaud sans désespérer, si aussi nûment, si aussi paroxystiquement, si le cri en lui « *au lieu qu'il monte descend* », s'abattant droit tel un marteau opiniâtrement sur un bloc, sur un socle sourd, si le cri sans désespérer est en lui recherche, essentielle autant que fugace, est rituelle recherche ainsi de lui-même et si sa poétique est en effet métaphysique du cri, c'est que le cri chez lui est ce qu'on a dit de l'origine elle-même et l'est plus que jamais, c'est que chez lui, c'est le cri métaphysiquement qui est fondateur absolu : de l'indifférencié, du tout physique, il est, ce cri, ce qui fait deux, cet acte et fait qui constitue originellement partage et rapport, partage entre ce qui existe et ce qui va être, et rapport qui fait que ce qui existe et ce qui est ne sont qu'un, cette originelle unité est en et par elle-même unité ainsi du silence et de la voix, unité toute première, unité à l'instant de naître, unité du souffle et du cri. Animal, ce cri ne l'est pas parce qu'il ne le sera jamais, il ne le sera jamais parce qu'il ne l'a jamais été : ce cri humain, ce cri originel, c'est en vérité le cri purement du nouveau-né, c'est le cri simplement de l'enfant. Il est impossible, affirmera-t-on, de rien comprendre à tout ce que dit, à tout ce qu'écrit, à tout ce que fait Artaud, à tout ce qu'il est, si n'est pas évident qu'il est en fait Artaud-l'Enfant, Artaud-le-Mômo (dans sa Marseille natale, on le sait, mômo signifie enfant, mômo est le môme) et que toute sa vie, exemple absolument sans autre, il va être et rester celui qui jamais ne sera ainsi l'enfant à retrouver, celui jamais qui ne sera perdu, celui qui ne sera ainsi que l'enfant qu'il était de naissance et qu'il restera jusqu'au bout quand cet enfant sera devenu homme. En quel sens l'entendre ?

Mais le génie n'est que *l'enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée.²

C'est chose en effet toujours et partout communément admise, entre l'enfance et l'âge adulte il y a rupture, il y a radical passage, il y a nécessaire transmutation : cet enfant qui devient adulte, on dira qu'en somme il va devoir alors se faire à ce quelqu'un d'autre en lequel il se perpétue, à ce quelqu'un qui par là alors va devoir se faire, lui aussi, à cet enfant devenu en lui si autre et si profond que la plupart du temps il ne sera même pas reconnaissable. Un être en qui il n'y a pas eu de transmutation, pas de passage, pas de rupture, un être en qui l'enfant n'est pas devenu quelqu'un d'autre en adulte, un être en qui l'enfant s'est perpétué adulte en n'ayant en rien cessé d'être l'enfant qu'il est, cet être est-il possible ? Oublier, il faut avant toute chose oublier ce qui s'entend communément par enfant, ce qui communément s'entend par homme, il faut imaginer ensuite un être en qui l'homme en totalité est encore enfant, en qui l'enfant toujours, l'enfant même en totalité est homme, et cet être ainsi absolument un, de naissance et jusqu'à sa fin, si l'imaginer est à ce point vertige, à ce point effondrement de tout, c'est que personne, en tout cas notoirement, personne auparavant n'a jamais fait qu'il se doive alors, cet être un, d'être imaginé, c'est que cet être, il n'en est en effet qu'un exemple et qu'un seul, cet homme enfant, cet enfant homme a nom Artaud. De son corps, de sa main, de sa voix, de tout ce qu'il a pu dire, écrire et

faire, en ses plus minutieux rituels comme en ses livres les plus rigoureusement denses, en ses poèmes les plus abrupts comme en tous ses tâtons itératifs, on le redira, rien ne pourra apparaître évident en rien, rien n'aura sens aucun, si n'est pas compris qu'Artaud est cet enfant homme, est cet homme enfant, cet homme exemplairement qui n'aura jamais médité, ordonné, agencé, mis en œuvre, accompli, que ce qu'aura voulu accomplir cet enfant qu'il aura été, son cri même en tant que diction, son cri d'homme étant cri toujours de l'enfant natal, cri originel : tout par contre, absolument tout sera vraiment compris si cette chose est claire, Artaud aura été, destin « viril », destin d'homme entièrement responsable, Artaud n'aura cessé, de Marseille à sa mort, d'être en même temps, destin d'« enfant », Artaud-le-Mômo, tel que lui-même il l'aura toujours su, Mômo vulnérable et si clair, si pur, dérisoire à devenir douteux même ou suspect, Mômo si appliqué, si grave, intransigeant, Mômo intraitable.

Mais au milieu de cette misère sans nom il y a place pour un orgueil, qui a aussi comme une face de conscience. C'est si l'on veut la connaissance par le vide, une espèce de cri abaissé et qui au lieu qu'il monte descend. Mon esprit s'est ouvert par le ventre, et c'est par le bas qu'il entasse une sombre et intraduisible science, pleine de marées souterraines, d'édifices concaves, d'une agitation congelée. Qu'on ne prenne pas ceci pour des images. Ce voudrait être la forme d'un abominable savoir. Mais je réclame seulement pour qui me considère le silence, mais un silence intellectuel si j'ose dire, et pareil à mon attente crispée.³

Unité selon l'autre, a-t-on dit pour Hugo, et l'autre est seul pour lui le sens, pour Baudelaire unité selon le même et seul le même est sens pour lui, systématiser comme on l'a fait là était nécessaire, on a dit pourquoi, mais pour Baudelaire en fait comme pour Hugo cette unité du même et de l'autre est ce qu'elle est en vérité pour tout être qui parle, on l'a dit aussi, une indissoluble unité qui originellement, qui centralement, on le rappellera, est partage et rapport : ce rapport à ce point est central chez Artaud, ce partage est à ce point originel qu'il est pour lui, qu'il reste en conscience opération à même on dira la chair, partage et rapport entre souffle et cri. Cette unité ainsi, ce qu'en toute conscience elle est chez Artaud, cette unité et l'indissoluble sens un qu'est alors le sien, souffle et cri, cette unité chez lui, ce qu'elle est à l'origine même, elle le restera jusqu'au bout, souffle et cri à travers toute l'œuvre. Effondré centralement, c'est ainsi centralement qu'Artaud est poète entre tous de l'être, en toute pureté originelle, en toute métaphysique intégrité, d'un seul mouvement un de son surgissement jusqu'au terme : Artaud, à la surface en quelque sorte immensément et de tout temps commune, Artaud, en quelque sorte au beau milieu du toujours même innombrable humain paysage, Artaud est l'éruption, invraisemblable et pourtant là, le feu central même implacablement jaillissant, l'incandescence originelle à ciel ouvert⁴. Ce silence, on ne peut être en effet devant Artaud que ce « *silence intellectuel* », devant ce « *salopé vivant* » qui n'était rien, ce spasmodique une fois pour toutes, rien que cruelle nécessité de se refaire, autrement dit de se faire entièrement lui-même, à lui-même entièrement de se répondre, on ne peut devant pareille réponse être entièrement, stupeur, honte et reconnaissance en fin de compte, on ne peut être finalement que cette question qui peut se formuler communément de cette façon : qu'est-ce que ça veut dire, au fond, que d'être un original, question ici pourtant, commune à tous et de tout temps en effet, qu'on posera autrement ainsi

: être un, un et total, être soi-même absolument, pour être tel que faudrait-il donc faire, autrement dit que suffirait-il d'être ? Et la réponse, et pour chacun et pour tout temps, la réponse entièrement tient dans ce nom et dans lui seul, seul exemple absolu, la réponse est en effet dans ce que seul Artaud signifie : être un et totalement responsable de soi, être un totalement libre, il faut, pour être absolument cette liberté, il faut déjà qu'elle soit proprement singulière, autrement dit qu'elle soit celle d'un être un totalement par rapport à qui que ce soit d'autre, il faut que cet être, autrement dit, soit singularité sans semblable, et cependant ne lui suffira pas ce qui n'est encore ainsi qu'originalité relative, originalité externe en rapport uniquement à ce qu'est autrui, il faut aussi qu'elle soit originalité interne en rapport à ce qu'est l'être lui-même, il faut aussi, voilà alors qui va suffire, il faut que jusqu'au bout, sans rupture et passage et transmutation, cet être soit celui qu'il est à l'origine, il faut qu'il soit jusqu'à sa mort cet homme enfant, cet enfant homme, et soit ainsi originalité absolue.⁵

Le poète, Artaud, de la crise d'être, est une séquence extraite d'un ouvrage encore inédit dont le titre est H. B.

1. Artaud, *Le Pèse-nerfs*

2. Baudelaire - *Le peintre de la vie moderne*

3. Artaud, *Nouvelle lettre sur moi-même*

4. « Il suffit. Rentre au volcan. » : René Char dans son poème *Antonin Artaud*, écrit à la mort du poète et paru en juin 1948 dans la revue K

5. Mémento séquentiel des citations fragmentairement incorporées :

« Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère et moi » : Artaud - Ci-gît

« Car je n'appelle pas *avoir de la pensée*, moi, voir juste et je dirai même - penser juste, avoir de la pensée, pour moi, c'est *maintenir* sa pensée, être en état de se la manifester à soi-même et qu'elle puisse répondre à toutes les circonstances du sentiment et de la vie. Mais principalement *se répondre à soi*. » : Artaud, *L'Ombilic des limbes*.

« Cet éparpillement de mes poèmes, ces vices de forme, ce fléchissement constant de ma pensée, il faut l'attribuer non pas à un manque d'exercice, de possession de l'instrument que je maniais, de *développement intellectuel* ; mais à un effondrement central de l'âme, à une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée, à la non-possession passagère des bénéfiques matériels de mon développement, à la séparation anormale des éléments de la pensée (l'impulsion à penser, à chacune des stratifications terminales de la pensée, en passant par tous les états, toutes les bifurcations de la pensée et de la forme). », Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière*

« Il faut que le lecteur croie à une véritable maladie et non à un phénomène d'époque, à une maladie qui touche à l'essence de l'être et à ses possibilités centrales d'expression, et qui s'applique à toute une vie. », Idem.

« Il y a donc un quelque chose qui détruit ma pensée; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. », Idem.

« Je suis au-dessous de moi-même, je le sais, j'en souffre, mais j'y consens dans la peur de ne pas mourir tout à fait. », Idem.

« Je trouverai, crie-t-il, le problème central, celui auquel tous les autres pendent comme les fruits à la grappe... », Artaud, *Les dix-huit secondes* (scénario de film)

« Je n'admets pas

je ne pardonnerai jamais à personne

d'avoir pu être *salopé vivant*

pendant toute mon existence », Artaud, Revue 84, numéro 5-6, 1948

Liliane Giraudon

Khlebnikov un futurien archaïque

Vélimir Khlebnikov : Zanguezi et autres poèmes

(traduit par Jean-Claude Lanne), Flammarion, 1996.

Si l'on en croit les spécialistes, Vélimir Khlebnikov fut découvert par Vassili Kamenski, auteur d'un "Tango pour les vaches – Poèmes en béton armé". C'est lui qui publia ses premiers textes.

Né en 1885 dans la région d'Astrakhan, Vélimir en fait ne s'appelait pas Vélimir mais Victor. Son amour pour les mathématiques, la préhistoire et la mythologie slave firent de lui un futurien archaïque que les Tables du destin placèrent étrangement dans la galaxie des avant-gardes russes.

Aujourd'hui encore, pour le public français, l'œuvre de Vélimir Khlebnikov demeure une énigme.

Les traductions de ses poèmes se succèdent dans un regrettable désordre où le simple lecteur se trouve confronté à une expérimentation verbale peu commune. Néologismes, palindromes, dérivations à partir d'une même racine viennent sans cesse augmenter le potentiel des mots d'une manière proprement inouïe, le tout sur un fond de ciel imaginaire où brillent les contes et légendes d'un onirique âge de pierre slave.

Dans le nouveau recueil, de brefs poèmes lyriques alternent avec de longs poèmes épiques et narratifs où

*Le pas d'un fantassin résonne
Parmi les chemises framboises*

tandis qu'ailleurs se décompose

Un crabe rouge avec une charrette.

Sous le programme "Nuit en Galicie", on rencontre des ondines qui chantent, un livre de légendes à la main

*Ia Io tsolk !
Tsia ia patsiso
Io ia tsolk
Dynza, dynza, dynza !*

tandis qu'avant de se mettre en formation triangulaire (comme les grues) et de s'envoler, les sorcières leur répondent :

*Chagadam, magadam, Uykadam
Tchouchk, Tchouchk, Tchouchk
Tchouchk...*

Ounkouloukoulou (dieu zoulou) écoute attentivement le crissement d'un scarabée tandis que la mésange répond à la fauvette à tête noire

*Vièr-vieur viron sièk-sièk !
Vèr-ver viron sek-sek-sel !*

Partout des sons furieux appellent, faisant de cette structure de papier qu'est le livre une véritable caisse sonore, boîte d'images

"C'est le gémississement d'un cygne mortellement blessé ou bien le grognement sauvage d'un rhinocéros."

Celui qui se disait *averiniste* et qui tenta de découvrir les fondements mathématiques de l'histoire, développait sa création verbale sur le merveilleux terreau des vieilles traditions russes et des mythes ancestraux.

"Un centaure barbu, aux yeux et aux sabots bleus passe sur le sable. Une mouche se pose sur son oreille, il secoue sa crinière sombre et la chasse. Elle se pose sur sa croupe ; il se retourne et, d'un air songeur, la prend dans sa main."

La mouche pourrait se nommer *Zaoum* et le poète *Zanguézi*.

"Plans, surfaces planes, chocs de points, cercle divin, angle d'incidence, faisceaux de rayons s'éloignant d'un point ou convergeant vers lui, voilà les blocs secrets de la langue. Grattez le langage et vous apercevrez l'espace et son pelage."

C'est bien un nouvel échantillon de ce bloc secret que nous livre ce nouveau *Zanguézi et autres poèmes* traduit par Jean-Claude Lanne. Peu importent les réticences que cette nouvelle traduction peu susciter, Khlebnikov doit être sans cesse traduit et retraduit, lu et relu.

Après sa tragique disparition en 1922, Mandelstam le saluait superbement, faisant de lui et pour tous ceux dont la Patrie est dans les langues, l'Inusable poète de l'avenir, notre avenir :

"Khlebnikov n'avait à vrai dire même pas écrit de vers ni de longs poèmes narratifs, mais un immense missel-recueil d'images de toutes les Russies, où iront puiser pendant des siècles tous ceux qui le voudront bien."

Amen.

1. On peut regretter l'absence de toute bibliographie quant aux traductions antérieures ainsi qu'une interprétation discutable des événements historiques qui ont marqué cette période.

Henri Deluy

Questions à Claude Esteban

Claude Esteban : *Sur la dernière lande*, Fourbis, 1996

Ce très beau livre, d'une écriture exacte mais qui sait profiter des mots pour aller au-delà, n'est pas un livre calme, ni même un livre sans violence, ni même un livre sans actualité. Nous avons choisi de poser à Claude Esteban trois questions – parmi tant d'autres qui seraient possibles.

HENRI DELUY : *Votre livre présente deux volets : l'un, en page paire, comporte une citation, en anglais, extraite de King Lear (Shakespeare), d'inégale longueur, mais toujours assez brève, l'autre, en «bonne page», comme on dit, présente un poème, le votre.*

Vos poèmes, à l'évidence, ne sont pas le commentaire de la citation, la citation, cependant, n'est pas un simple exergue, une vitrine ; le rapport – le contact même – ne fait pas toujours sens ; comment a fonctionné, lors de l'écriture des poèmes, ce face à face, ou ce biais, avec l'un des grands textes de la civilisation européenne ? Mimétisme, suggestion, effet de culture... ? Et quoi, de Shakespeare, dans votre histoire ? Et quoi des mythes du King Lear, dans votre écriture ?

CLAUDE ESTEBAN : Oui, ce livre s'inscrit délibérément sous le signe du *Roi Lear*, et par les citations de la pièce qui le scandent et, je l'espère, par la tonalité qui le porte, avec, à l'horizon des vers, quelques-unes des grandes scènes de ce drame – ou plutôt des figures de l'irréductible qu'il nous donne à voir, à entendre. Il serait trop long de revenir ici sur la relation que j'ai entretenue avec le théâtre de Shakespeare, sinon pour dire, et m'en étonner tout autant dans le recul des années, que ce fut *Macbeth* – ses cohortes d'imprécations et de meurtres, ses brouillards, ses forêts en marche – qui m'a requis tout d'abord et que j'ai même songé, sans y donner suite, à une sorte de composition à plusieurs voix qui en eût épousé le déroulement nocturne. Quant au *Roi Lear*, je crois bien que je m'en écartais, comme si les paroles proférées là par le vieux monarque, le Fou, et plus encore les silences de Cordelia, attendaient en moi, et à mon insu, le temps et le lieu de leur reconnaissance. Je me souviens tout à coup, et je viens de le vérifier, que dans un de mes premiers poèmes de *La Saison dévastée*, où le vent et l'hiver s'exprimaient seuls, je terminais par un vers dont je n'aurais rien su dire alors : "Nombreux, Cordelia, furent les soirs." Puis cette présence, à peine suggérée, s'éloigna. Pour reparaitre, et cette fois-ci, de façon consciente, et je dirai volontaire, vingt ans plus tard, dans la dernière suite de *Sept jours d'hier*, où c'est bien Lear qui parle, reprenant quasi à la lettre l'ultime tirade du roi devant le cadavre de sa fille et qui se termine de la sorte : "Et quelquefois / des oiseaux nous conteront la légende / d'un roi très vieux / qui ne savait plus séparer le juste de l'injuste / et nous rions de nous, Cordelia." Vous me pardonnerez ces références qui n'ont pour objet que de rendre plus évident le fil secret et l'itinéraire qui m'a conduit, avec *Sur la dernière lande*, à m'attacher à une manière de dialogue ou de double soliloque entre le Roi et le Fou.

Mais tout cela, bien sûr, n'éclaire que de biais l'intention qui a été la mienne. Il m'est difficile d'expliquer certains cheminements de pensée et d'écriture où le deuil a occupé la place majeure. Je me contenterai de dire que l'expression univoque et singulière d'un malheur s'est révélée, peu à peu, à la fois trop impérieuse et trop insuffisante. Sans bien savoir pourquoi, ou mieux, sans essayer de le savoir, j'ai souhaité que la voix de la détresse et de l'exil se détache de moi et que cette distance entre celui qui écrit et celui qui parle dans le poème – toute fictive, je vous l'accorde – m'autorise les cadences, au sens musical du terme, les *impromptus*, les divagations à partir d'une partition fondamentale, en l'occurrence *Le Roi Lear*. Comme l'aurait fait un musicien, j'ai "réduit" le livret – et la musique... – à deux voix, celle, grave, heurtée, impétueuse du vieux roi sur la lande, et celle, ironique, cruelle parfois, mais lucide et sans appel, du fou. Ce parcours à travers les aspérités et les rudesses du monde naturel est celui, me semble-t-il, de la conscience perdue, dépossédée de soi, et qui s'aveugle toujours davantage – que d'aveugles dans *Lear* ! – jusqu'à ce qu'une sorte de grâce ou d'illumination l'arrache à son égarement. Le fou, lui, le seul moraliste du drame, se joue – et ses vers claudicants – de la folie ordinaire des autres, celle de l'orgueil, de la crédulité, de l'ambition. Ainsi va, comme il peut, mon poème et j'ai tenu à ce que les vers de Shakespeare l'accompagnent, en concordance, en discordance, par instants, références non pas, mais reflets d'un reflet qui s'efface, miroir courbe de l'espace baroque, où chaque profil s'exacerbe, puis retourne au néant. Mais ai-je répondu à votre question ? Une remarque à la fin, trop brève : *Le Roi Lear* ne représente nullement pour moi un texte de mémoire, un éclair somptueux de la culture d'un autre siècle. Il est tout comme l'*Odyssée*, la *Divine comédie*, une épreuve, une pérégrination de l'esprit – je n'ose plus dire : de l'âme – à quoi je ne peux ni ne veux me soustraire.

H. D. : *Il y a, me semble-t-il, dans la profonde tristesse de ce livre, comme une marque du temps d'aujourd'hui, par delà l'intime qui l'habite, non ?*

CL. E. : Votre réflexion, je vous l'avoue, m'inquiète, ou du moins me déconcerte un peu. Voilà quelques jours, Mathieu Bénézet, avec toute l'amitié qu'il me porte, me disait, lui aussi : tu sais, ton livre est triste. Je ne puis, de toute évidence, aller contre le sentiment d'un lecteur, et surtout s'il s'agit d'un poète... Mais qu'est-ce que la tristesse ? Laissons Ovide et sa mélancolie, oublions même l'*acedia* de Mallarmé, après la lecture de tous les livres. La tristesse est comme un couloir sans issue, un mur auquel se heurte la vitalité d'un être et qui l'empêche de poursuivre. Ne reste plus, dès lors, que le remords et la méditation devant les ruines. Je dirai pour ma part – et vous m'excuserez de me défendre – que ce poème se veut, plus simplement, *grave*. Qu'il y soit parvenu, la réponse ne m'appartient pas. J'entends par gravité le souci que l'on porte à tout cela qui menace de vous accabler, de vous détruire – irrémédiable, peut-être – mais à quoi la conscience, l'essor de l'être intellectuel et sensible, est en mesure de répondre, s'il le décide, par une conduite d'affirmation, et conjointement, par le déni de l'infâme, de l'immonde, de l'inferral. Lear, tel que je l'entends – et je sais que je m'écarte là de la fatalité qui gouverne l'œuvre de Shakespeare – ne peut admettre la mort de sa fille aimée, mais il ne se rebelle plus à la fin, il imagine un monde de réconciliation et de reconnaissance, qui sait, de pardon – celui-là même que suggère Shakespeare dans ses dernières œuvres, *Le Conte d'hiver*, et davantage

encore, *La Tempête*. C'est vrai, mon "personnage", mon Roi Lear, ainsi que je l'imagine, se dérobe à la clôture et au dénouement ténébreux de la pièce. Mais je l'ai voulu tel, par un sursaut d'espoir, un désir de retrouvailles et de concorde, que l'œuvre théâtrale, arc-boutée sur sa noirceur, ne désigne pas. Le temps que nous vivons est sous le signe du désabusement. Je ne prétendrai pas que mon poème l'exprime, encore moins qu'il l'en délivre. Je pense toutefois, à l'instar de ce Lear que j'invente à ma façon, que la parole poétique se doit d'exister, même après le supplice de Cordelia, même après tant d'autres supplices de notre siècle.

H. D. : *La forme des vers, les coupes notamment, souligne un tranchant, une sorte de violence, qui vient en contrepoint d'un poème par ailleurs sans aspérités ; cela me paraît assez nouveau dans vos poèmes. Comme si "la langue du livre" soulignait d'elle même le traitement qu'elle subit, la brutalité qu'une sérénité crispée n'arrive pas à dominer. Ce quelque chose de très grave qui arrive, où le situez-vous ?*

CL. E. : Cher Henri Deluy, vous ne changez pas, et c'est l'un de vos charmes ! Le texte écrit vous sollicite dans sa forme, sa texture, sa découpe, sa saveur sous la langue... Vous appréciez, nous le savons tous, l'art culinaire. Vous êtes curieux, pareillement, des recettes ou des secrets de chacun en matière de prosodie. Vous n'avez pas tort. Que vous répondez ? C'est vrai, *la langue du livre*, pour reprendre la citation que vous faites du dernier poème, contrecarre par la brusquerie des scansionnements le continuo de l'expression. Le "parti pris" – pour reprendre une formule célèbre – n'est pas tout à fait innocent. J'ai lu Shakespeare dans sa langue, j'ai admiré, jaloué tout ce que le vers anglais permet à celui qui s'y exerce, la fluidité, s'il le faut, mais aussi les brisures, les hoquets de l'émotion, l'euphonie puis la cacophonie des rythmes, en bref, tout ce que notre prosodie française – qui n'est pas si défunte qu'on le dit – entrave et décourage. Pas de "sérénité crispée" – la référence à qui vous savez me désoriente... – mais plutôt la distribution des séquences selon l'axe horizontal des hachures – Lear sur la lande, ses élans, ses chutes, ses saccades –, et l'axe vertical des poèmes du fou, lui qui respecte apparemment la métrique des pièces populaires, *nursery rhymes* et chansons à boire, pour les narguer de ses chiquenaudes et de ses pieds de nez. Ce "quelque chose de très grave qui arrive", c'est l'intrusion de la démesure mentale dans la mesure verbale des vers.

Charles Pennequin

L'effort contre nature

Christian Prigent, *Une phrase pour ma mère*, P.O.L, 1996

Ainsi ridiculisons les paroles par la catastrophe, – l'abus simple des paroles.
(Francis Ponge, in *Proèmes*, 1926)

Quand Rimbaud dit : « je est un autre », il dit que ce moi est en cet autre, qu'il le pense et en a même la charge, la charge de son animalité. Car si l'autre est un

porc, comme le remarque Prigent lorsqu'il relit Rimbaud¹, c'est que le je entre en écriture et qu'il y perd la face, c'est-à-dire qu'il disparaît dans le jeu même du sens et par l'effort inhumain au style. Écrire c'est alors faire le trou de l'autre en soi, parce que le moi ne suffit plus pour poser la question du monde, de ses discours et de ses corps, et qu'il faut faire en quelque sorte le deuil de ce moi. Dans son livre, une *phrase pour ma mère*, Christian Prigent entreprend le réel, pose le problème du présent en tranches de vies non élucidées, comme des récits lancés à toute allure dans le brouhaha de la vie. En somme, il répond avec sa phrase tantôt désopilante, tantôt grinçante ou poético-catastrophique, à la dure réalité de la mère, à la vérité de cet autre « par où le monde nous tire, nous trait, nous boit, nous suce et nous crache ». Cette réponse ne résout rien, mais montre la difficulté d'entrer en langue, de naître en parole dans son propre récit. Dans *la phrase*, on est juste au cœur de ce cruel débat du sens travaillé dans son absolue négation. Ce roman, *lamento-bouffe*, véritable performance (sans titre ni chapitre et ni même de point), ne veut alors rien signifier d'autre que le refus complexe et enjoué de se vouer aux leures de la représentation. L'écrivain s'agitte seul dans le corps du réel, il est dans ce nœud problématique et parle de l'impossibilité à traduire posément le monde de manière articulée, en bonne entente, bon verbe (comme on dit *être en bon terme* avec quelqu'un).

Le livre commence par un souvenir d'enfance où l'auteur nous décrit cet amour pour la mère, pour l'indivisible, le REssemblement microbien (J.L. Steinmetz) à travers les mots de la tribu. bercé par ce goût larvé pour les matières doucereuses qui viennent combler ses nuits, le je du livre se trouve rapidement dérangé dans son machouillage infantilisant par le niveau de langue à utiliser pour traduire cet amour : « ma mère, je me souviens du chaud de son derrière, sa chemise était relevée de nuit, du blanc un peu mou fondait dans l'obscur, mais cul ne va pas, trivial, inconnu, ne le disait pas ». Un peu plus loin il avoue même l'« éclair de presque cul » qui le fait buter sur les mots, qui abolit les temps et les lieux « qu'on aurait aimés d'attendrissement ». C'est la phrase du je *pour* la mère, mais Christian Prigent écrirait plutôt *contre*. Contre en effet ce qui se construit habituellement dans les romans : décors en bien vus, bien détaillés et fourmillant d'individus trempés d'existence. Il écrit plutôt contre ces récits qui tentent de ficeler le monde dans des mièvreries humanistes ou dans un parler domestique qui adhère tant qu'il peu à l'heure sociale. Ici, tout est plutôt dans la résonance des sens enfiévrés de refrains tourneboulés, dans ce lancer tantôt invraisemblable et tantôt banal où la langue, garrottée de descriptions expéditives et télescopée dans des combinaisons passé/présent/futur, finit par bâtir un monde en négatif dont certains diront, ou disent déjà, qu'on ne peut pénétrer que par des lueurs trop courtes².

Christian Prigent est un écrivain qui vient, comme on dit, de la poésie. Sa question est donc évidemment celle des sons, des rythmes. Mais dans la prose, cette question prend une tournure différente, étant donné que le phrasé interrompu et sensoriel que s'impose l'écrivain emporte l'inquiétude bien au delà d'une préoccupation formelle alambiquée ou d'un compromis stylistique. Il s'agit pour lui de faire exploser l'*horriblement fadasse poésie subjective* par l'effondrement jubilatoire de la nomination, de transgresser les figures de la réalité, ainsi que les mots qui les désignent, dans le zapping mortel de sa syncrétique narration. C'est la

poétique du pire lancée dans la dépense de ce *continuum* mélodique (qui ne dilue ni ne falsifie rien de sa potentialité poétique, puisque le style empire cette tendance) et broyée par la dure loi de terrassier qu'impose ce genre littéraire¹. Je lis au hasard : « ... berniques, perce-pierres, fornicules spumeux, bitorniaux, poux de mer et puces des sables, tricornixes, salicrottes, stellamares, frilobites plisseux, bulots queue d'cochon, coques et crustaçons, peu importe le caparaçon, même le tentapoulpe et la nanémone, nonobstant l'obstacle du jus des venins, et les seins-pipis ou pis de Sainte-Anne, marron comme étrons, scotchés aux coinçures sous du cheveu en algue... ». Avec sa phrase dé-naturée, altérée par l'effort carnavalesque, ses rythmes gangrenés d'énergies contraires et empuantis de signifiances brisées, l'auteur s'acharne alors seulement sur la langue et non sur les mystères embaumés de sa vie, il ne brosse que furtivement quelques tableaux burlesques dans l'épaisseur exutoire de son style. Exemple ce portrait (à l'instar de Bataille, mais dans une version allégée et cocasse) d'une mère craché dans sa tragique banalité : « elle est à la limite de l'indécence, elle se dénude les avant-bras, on voit ses chevilles, ha ! chiennerie ! ah ! renversement ! moi j'en suis baba ! éperdu ! tétanisé du cul ! je crie en toi : n'en jetez plus ! ». Ou alors un peu plus loin, le héros pro-artaldien (mais un Artaud cette fois rasé de près et boutonneux, coincé dans son petit cabinet de mal-aisance adolescente) scandalisé par les goûts littéraires de la mother, se lance dans ce drolatique *pèse-nerfs* : « ... à d'autres moments elle fait semblant de lire Aragon, Elsa, André Stil, mais sous la couverture délicatement décollée puis recollée avec cet art qu'on dit consommé, beau mot en vérité, elle a caché en fait, pour se faire reluire la mousse à les lire en douce, Guy des Cars, cochonnerie, Jean Lartéguy, cochonnerie, voire des séries B pour pépées biberonnées au whisky prohibitionné, des saloperies, oui, d'amerloqueries, elle ne lit pas *Vaillant Roudoudou Riquiqui Pipolin*, mais *Bécassine*, saloperie, *L'Espiegle Lili*, saloperie, *Zig et Puce et Bicot*, c'est du beau, *Le Tour du monde en Sous-Marin* du bien nommé Arnould Galopin, saloperie, saloperie, et même peut-être de l'autre Galopin, Augustin, *Les Hystériques des couvents* (Paris, Dentu éd., 1886), saloperie d'hystérie, ... »

Mais il y a avant tout, dans ce livre, un tempo acharné qui emporte tout sous d'affreuses romances, une densité catastrophique mêlée de retombées goguenardes (réalités plates, confidences bouffonnes) qui tente souvent (grâce à l'hésitation entre son et sens) de faire l'aveu singulier et époustouflant de l'impossible élucidation du réel en actes ou en symboles. L'écrivain Prigent perd la trace du je mais ne tente pas une figuration autre, il veut plutôt désespérément en sortir, sortir de cette famille balzacienne, de cette école française réaliste et journalistique, par la bêtise, les refrains idiots, les rythmes naïfs. Cette obsession passe par ce style de fiction contre nature, entre pantalonnade écholalique, allure égarée au possible et coup de massue oratoire, qui érode bien des littératures ou tout au moins leurs principes.

1. in *Journal de l'œuvide*, Carte Blanche, 1984.

2. Une des phrases critiques de Léon Blum concernant l'écriture d'Alfred Jarry, et dont Christian Prigent a tiré un très lumineux chapitre dans l'essai publié chez P.O.L. *Une erreur de la nature*, mais c'est aussi souvent la réflexion désabusée de quelque critique moderne désemparée face au flot habituellement monstrueux du poète de *Commencement*.

3. Il y a certes alors contradiction dans les effets, bâtardise des genres, divergence de pen-

ser l'œuvre. Bref il y a un livre qui ressemble à ceux que j'aime : les écrits en creux de Jarry, les vitupérations hoquetées et *gâteuses* de Céline, les claudications grapho-manico-animaliques d'Artaud, les bouchons bouffons et sonores de Verheggen, tous ces livres qui se mettent en crise, entre savoir rhétorique ou maîtrise formelle et rire pataphysique, énormités thanatographiques, gauloiseries sexuelles ou autres.

Typoésie : Questions à Jérôme Peignot

Jérôme Peignot : *Le petit Peignot, dictionnaire de mots-images*, éditions des Cendres (8, rue des Cendriers, 75020, Paris), 1996.
Toutes les pommes se croquent, divertissement typoétique en cinq actes, éditions des Cendres, 1996.

Après la publication du superbe Typoésie, il y a quelques années, on savait Jérôme Peignot occupé à développer sa démarche. Voilà qu'il nous donne deux très beaux petits livres, fort bien produits par les éditions des Cendres, dans lesquels on retrouvera, mis en œuvre, les préoccupations de l'auteur (et sa jubilation) dans un riche mélange de jeux typographiques, de performances et d'images, de glissements sémantiques dans les arabesques travaillées de la lettre et de montages simultanés de la page, des caractères, des marges...

Nous lui avons posé trois questions.

HENRI DELUY – *Dans quelle mesure peut-on dire que vos deux récentes publications sont la suite, le développement de votre travail antérieur ? Y a-t-il changement, lequel ?*

JÉRÔME PEIGNOT – Je suis un écrivain comme un autre, c'est à dire quelqu'un qui écrit des romans, des essais et, maintenant, des poèmes ou si vous préférez, des typoèmes ; un écrivain qui, toutefois, considère que le signe typographique fait partie intégrante de ce qu'il véhicule. Comment serait-il même possible de le séparer du signifiant ou du signifié, lesquels, à eux trois forment un tout composé d'éléments indissociables ? C'est ce dont j'ai essayé de convaincre mes lecteurs dans la plupart de mes livres sur l'écriture, singulièrement dans "De l'écriture à la typographie" (Éd. Gallimard, 1967), "Du calligramme" (Éd. du Chêne, 1978), "Du chiffre" (Éd. Damase, 1982), "Du trait de plume aux contre-écritures" (Éd. Damase, 1983), "Moïse ou la preuve par l'alphabet de l'existence de Yahvé" (Éd. J. Millon, 1988) et plus particulièrement dans "Typoésie" (Éditions de l'Imprimerie nationale, 1993), ou, enfin je l'espère, preuve de mon cru à l'appui, dans les deux livres au sujet desquels vous m'interrogez.

En dépit des apparences qui, sans doute, sembleront saugrenues à certains, le sujet est d'envergure. Je vous résume cette fameuse relation du concret et de l'abstrait en quelques mots.

Trente mille ans avant Jésus-Christ, au paléolithique, les hommes, pour communiquer, avaient recours à des graphismes rythmés qui n'étaient probablement pas sémantiques. Était donné là, en quelque sorte, tout ce qu'on stigmatise sous le nom d'abstraction, non seulement avant l'apparition de l'écriture, mais aussi de la figuration. Il est singulier d'avoir à relever, comme n'a pas manqué de le

faire l'anthropologue Leroi-Gourhan, que le graphisme le plus primitif connu ne débute pas, comme on aurait pu s'y attendre, par une représentation approximative et naïve du réel mais par l'abstrait. Serions-nous d'avantage de plain-pied avec cet abstrait qu'avec la représentation plus ou moins stylisée du réel ? Il faut le croire car l'histoire de l'écriture semble le confirmer. Ainsi, le fait que, tout comme l'écriture cunéiforme, les idéogrammes chinois aient pour origine une lente maturation de représentations imagées, conduit à penser qu'incapable de s'en tenir aux images, l'homme en serait comme fatalement revenu à manipuler des signes abstraits. Serions-nous donc abstraits d'instinct ? Défendre ce point de vue c'est aller à l'encontre de cette habitude de penser qui veut que nous procédions tout naturellement du plus simple au plus compliqué. Mais pourquoi l'image devrait-elle être considérée pour ce qu'il y a de plus simple ? D'autant plus qu'il s'agit de "rythmes", le tracé "abstrait" ne rend-il pas mieux compte de notre nature profonde ? Y a-t-il quoique ce soit de plus intimement lié à notre être qu'un rythme ? Est-il seulement possible de nier qu'il s'identifie absolument à ce que nous sommes ?

Avec ma "typoésie" j'ai voulu refermer la boucle, autrement dit, fort de l'apport de près de 3 500 ans d'écriture alphabétique abstraite, j'ai cherché à en revenir à une écriture pictographique donc moins instinctive, plus élaborée. Je ne suis pas le premier qui se soit lancé dans une telle entreprise. Sans doute incité en cela par les chinois que, diplomate en Chine, il côtoyait quotidiennement, Paul Claudel s'est fait sourcier d'images. "Tout aussi bien que le chinois, dit-il, l'écriture occidentale a, par elle-même, un sens ; et un sens d'autant mieux que, tandis que le caractère chinois est immobile, notre mot marche. Dans le mot écrit lui-même, on trouve autre chose qu'une espèce d'algèbre conventionnelle. Entre les signes graphiques et la chose signifiée il y a un rapport". Et Claudel d'expliquer que le mot RÊVE écrit en capitales est un bon exemple de ce qu'il a découvert. La lettre R comme une jambe qui avance, le Ê avec son accent circonflexe comme une note allusive dans le coin supérieur de la fenêtre, le V comme deux bras levés vers ce qui fuit, le E, encore, comme une échelle. Claudel conclut en se demandant s'il est si absurde que cela de croire que "l'alphabet est l'abrégé et le vestige de tous les actes, de tous les gestes, de toutes les aptitudes et, par conséquent, de tous les sentiments de l'Humanité au sein de la création qui l'entoure".

H.D. – *Pourquoi un "roman" ? N'est-ce pas plutôt une sorte d'autobiographie de l'alphabet ?*

J.P. – Permettez-moi d'évoquer d'abord mon dictionnaire "Le petit Peignot".

En dépit de ses bonnes dispositions d'esprit, Claudel n'a guère exploité sa trouvaille. Après lui, il y eut la poésie visuelle à laquelle j'ai consacré l'ouvrage que j'ai intitulé "Typoésie". Il ne s'agissait pas seulement pour moi de rendre hommage à cette forme poétique à part entière qui, apparue en Allemagne dans les années 50 où elle s'est appelé "Concrete Poesie", qui a pris le nom de "Visuale poesia" en Italie et de "poésie concrète" en France. Sous ce titre que j'ai forgé mon but était alors de faire un sort non pas seulement aux poètes mais aux typographes, aux plasticiens comme aux musiciens qui, de leurs œuvres, s'étaient montrés habiles à s'introduire – je suis content de ma formule –, "entre le visible et le lisible" de telle sorte qu'on ne sache plus si leurs typoèmes relevaient plus de l'art graphique que de la poésie. C'est cette ambiguïté que j'ai le plus ardem-

ment recherché.

Dans la foulée de "Typoésie" dont le succès est avéré, j'ai pensé que je me devais d'exploiter une veine, curieusement non pas seulement négligée mais, du moins en France, quasiment ignorée. C'est ainsi que je me suis mis en demeure de proposer aux poètes une écriture dotée de la dimension graphique qui lui faisait défaut. C'est dans ce but que j'ai entrepris mon dictionnaire. Bien m'en a pris. À peine mettais-je mis à la tâche, je constatais que le plaisir que j'éprouvais à parler "typoétiquement" de tout et de rien m'était un gage du bien fondé de mon entreprise. Je n'en dirai pas davantage à ce sujet. On me jugera. Tout au plus ajouterais-je que si mon livre est resté "petit" c'est pour la raison que je ne saurais parvenir seul à donner à la typoésie toute l'ampleur qu'elle mérite. Pour moi, il ne s'agit pas seulement d'une nouvelle poétique, mais bel et bien d'une nouvelle écriture.

Parlons maintenant de mon "roman" typoétique comme vous l'appellez. Appliqué à mon livre je ne comprends pas le sens de votre belle métaphore. L'autobiographie de l'alphabet je l'ai tentée dans mon livre sur Moïse, "un essai d'épigraphie polémique" dans lequel j'ai crédité les Hébreux de l'invention de l'alphabet. Je vais là jusqu'à dire que les Tables de la Loi et l'alphabet sont même chose. Rien à voir avec ce livre-ci.

Ici, il s'agit comme, mon sous-titre l'indique, d'un "divertissement typoétique en trois actes". Toujours écrit en typoèmes, c'est une sombre histoire d'amour avec un homme, une femme, un amant et un ordinateur. Je n'en dirai pas plus. Suspense oblige. Tout au plus, mais vous l'aurez sans doute saisi, préciserai-je que la pomme croquée d'Adam et d'Ève évoquée dans mon titre et la pomme croquée elle aussi d'un Macintosh, font pléonasme. J'ai, en effet, la prétention de croire que cette écriture là est, par excellence celle des ordinateurs avant d'être celle de l'an 2 000. Mais revenons-en au fond.

Dès lors que j'étais parvenu à conférer à mon dictionnaire une dimension raisonnable, je me suis mis en demeure d'écrire un récit typoétique. Au cours de mes recherches, je m'étais aperçu que le plus grand pourvoyeur de typoèmes était l'amour. Tout compte fait, il n'y avait rien là de surprenant. Si l'amour introduit au surnaturel, l'exaltation à l'origine de laquelle il se trouve n'en puise pas moins sa raison d'être dans une réalité bien tangible. Par ce biais je pouvais donc l'évoquer d'une manière précise. De ce que je dis-là, je vous propose un exemple. Au moment où, dans le roman, les deux héros font l'amour j'ai, écrit en lettres capitales pour qu'il se lise uniformément dans les deux sens, fait figurer sous forme d'une étoile à huit branches, le mot INOUI composé dans un caractère dessiné de telle sorte que la lettre N a l'allure d'un U renversé. Ainsi, on peut lire le mot en question, seize fois d'un seul coup d'œil. En me souvenant de la joie indicible qui fut la mienne au moment où j'ai découvert ce typoème, je me dis que le plaisir de la création c'est alors très exactement substitué à celui de l'amour éprouvé par mon héros.

Mais avoir un thème n'était pas tout. Cela était même bien peu. Finalement, plutôt que de tenter, la tête dans les mains, de bâtir un conte, je décidais de m'abandonner au parcours sinueux de mes trouvailles. Ayant, de cette façon, accumulé un petit stock de typoèmes se référant tous plus ou moins à l'amour, se serait bien ma déveine si, de lui-même, cet ensemble ne m'indiquait pas la marche à suivre. Déjà, j'imaginai une histoire tout entière venue affleurer à la surface de mes pages sans que, pour l'essentiel, j'ai eu à intervenir. À titre

d'exemple, je citerai ce qui s'est produit avec les noms de mes deux héros. C'est par référence à Chimène, dont Corneille a fait l'archétype de l'amoureuse, que j'ai choisi d'appeler ainsi mon héroïne. Peu de temps après, je m'avisais que, lues à rebours du sens de leur lecture, les quatre lettres centrales de ce mot se prêtait obligeamment au dessin du prénom de Rémi pour lequel j'avais décidé d'opter. Ne serait-ce que parce que je dois à la vérité de dire que, finalement, mon récit m'a mené là où il a voulu, sans que j'aie mon typoème à dire, je ne saurais me prévaloir de tout ceci. Avec les moyens qui sont les siens, le langage parle tout seul. Comment, dans ces conditions, ne pas en conclure que les vérités qu'il énonce (j'allais dire qu'il assène tant le fait que la mise en page des mots leur donne de la force) sont celles-là même qui régissent la marche de l'univers ?

H.D. – *Le terme "typoésie", que vous avez créé, semble renvoyer à l'existence d'une "poésie" de la lettre, de ses organisations, de la typographie... Cette "poésie" là ne suscite-t-elle pas les notions les plus traditionnelles qu'appelle le mot "poésie" ? (la joliesse, l'attrait, la gourmandise, le petit plaisir, le coup d'œil ?).*

J.P. – L'alphabet est à soi seul un résumé du monde. "La société humaine, le monde, l'homme tout entier sont dans l'alphabet", s'écrie Victor Hugo. Comment, s'adonnant à l'écriture, serait-il seulement possible de ne pas se mettre à l'unisson ? Évoquant cette jubilation qui fut la nôtre au moment où, enfant, nous découvrimus l'alphabet, Michel Leiris écrit : "On dirait que les efforts que nous avons faits tout enfant pour nous assimiler ce code en ont marqué à jamais les diverses figures d'un mystère tel qu'il nous est impossible d'admettre que sachant lire nous en ayons épuisé le contenu et que nous ne soyons plus fondés à en scruter dans ses replis les plus secrets la structure en vue d'y découvrir ce que l'avènement de la capacité de lire nous faisait autrefois espérer. Ainsi les lettres ne restent pas lettres mortes mais sont parcourues par la sève d'une spécieuse kabbale qui les arrache à leur immobilité dogmatique et les anime jusqu'aux extrêmes pointes de leurs rameaux. Tout naturellement, l'A se transforme en échelle de Jacob (ou échelle double de peintre en bâtiment), l'I (un militaire au garde-à-vous) en colonne de feu ou de nuées, l'O en sphéroïde originel du monde, l'S en sentier ou en serpent, le Z en foudre qui ne peut être que celle de Zeus ou de Jéhovah..." Tout le texte serait à citer tant il est vrai que, par son entremise, on y voit l'alphabet entier, insensiblement revenir à la nature et, par-delà, aux images auxquelles introduisent les lettres quand, oubliant leur destinée première, on s'abandonne aux égarements dont leurs contours sont la cause.

Véronique Pittolo

Une déclinaison ludique

Pierre Courtaud, *Couloir*, MEM/Arte Facts (La main courante)

Couloir est le titre du petit livre que Pierre Courtaud vient de publier. Poète éclectique, il publie (comme éditeur et comme auteur) des recueils sophistiqués et

confidentiels, parfois illustrés (Jean-Marc Scanreigh), qui se distinguent par une écriture toujours inventive. Dans ce récit, plusieurs niveaux de narration (prosodique et poétique) se succèdent : trois sections correspondent à trois écritures différentes qui se croisent sans s'affronter. La mémoire est sollicitée par éclairs spontanés, indices visuels qui laissent ouvert le champ de lecture et d'interprétation. Il y est question de couleurs, d'yeux sans visage, d'automobiles noires et d'ombres qui hantent un narrateur énigmatique. Mémoire d'une enfance triste qui apprend « à mentir, avec le corps », ce dernier étant le lieu d'une impossible ou fragmentaire évocation.

Emblème et allégorie du passage, mot ordinaire désignant un espace de circulation, le couloir devient alors une série de définitions que l'auteur soumet à une déclinaison ludique sous forme de haïku.

Cette mise en abîme du langage me rappelle certains procédés narratifs et descriptifs de Gertrude Stein que Pierre Courtaud a d'ailleurs récemment traduite. D'autres passages décrivent l'immobilité d'un personnage que la mort semble guetter. Il observe le monde autour de lui comme une lente compression de l'espace sur le temps. Ces passages sont en caractères ordinaires, alors que les pages où l'enfance est évoquée sont écrites en italiques. La fin du récit relate une arrestation par des miliciens ; l'auteur associe à cette séquence dramatique le déplacement d'un insecte monstrueux, cafard vu à la loupe, métaphore de destruction et de vanité :

« vieilles reliques comme préface ou fondement d'une langue
énigmes de l'enfance et bientôt s'écroulent vomissant
leurs pierres sur l'animal ».

A signaler, paru en même temps, également de Pierre Courtaud, un livre en hommage à Proust (*La Machine Proust*, éditions Aïou) qui se présente comme une série de poèmes écrits à partir des lettres du nom et du prénom de l'auteur de *La Recherche du temps perdu*.

Dominique Buisset

À propos de poésie grecque et latine

Parménide

d'Élée (Velia, en Italie du sud ; 515 ? - 450 ? av. J.-C.)

Le Poème : Fragments, édition bilingue,
traduction et commentaire par Marcel Conche,
P.U.F., coll. Épiméthée, 1996, 198 F.

Rappels :

— Ce qui reste de Parménide, témoignages et fragments, se trouve, dans le précieux volume des *Présocratiques*, de Jean-Paul Dumont (avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier), Gallimard, Pléiade (399 F.). C'est

une traduction de l'ouvrage de référence *Les Fragments des Présocratiques* (en grec et en allemand) de Diels-Kranz, et l'instrument le plus commodément accessible. Il en existe une version de (grande) poche, en folio...

— Dans la lignée de ses remarquables ouvrages sur Anaximandre, Héraclite et Épicure, ce livre de M. Conche remplace dans la collection Épiméthée celui de Jean Beaufret, *Parménide, Le Poème*, paru en 1955, et réédité en 1986. Accompagnée d'un essai passionnant, cette traduction de J. Beaufret est actuellement disponible dans la collection *Quadrige* des mêmes P.U.F. (env. 50 F.).

— Jean Beaufret, insatisfait après sa première traduction, en avait fait une seconde, parue en 1984, et toujours disponible actuellement chez Michel Chandeigne, 10, rue Tournefort, Paris V^e (75 F.).

— Yves Battistini a donné, en 1955, 1968 et 1988, des versions successives d'un livre intitulé, pour finir, *Trois Présocratiques* (Gallimard, coll. *tel*), actuellement épuisé, où figure une traduction de Parménide. Plus rêveur que rigoureux, il est peu commode pour une première approche.

— Enfin, on trouve chez Vrin, place de la Sorbonne, deux volumes d'*Études sur Parménide*, sous la direction de P. Aubenque, avec le texte et une traduction qui se veut strictement informative, par Denis O'Brien et Jean Frère (750 F.).

Au total, il y a une bonne dizaine de traductions françaises de Parménide, féroce-ment contradictoires, depuis 1945 ; on les trouvera dans la bibliographie donnée par M. Conche.

Fragments ne désigne pas ici un genre littéraire, on est bel et bien devant les *débris* d'une œuvre en majeure partie disparue : de Parménide, il reste en tout et pour tout, cent soixante-et-une lignes, moins de cent soixante hexamètres dactyliques. On est un peu surpris, d'ailleurs, de voir que la question de la longueur originelle du poème ne semble pas intéresser les philosophes qui traduisent — et interprètent — ce qu'il en reste. Rien ne permet d'y répondre avec certitude, est-ce une bonne raison de ne pas la poser ?

Il pourrait cependant n'être pas déraisonnable de supposer qu'il avait au moins six à huit cents vers, ce qui signifierait que nous en lisons tout au plus le quart ou le cinquième, voire moins encore... Parménide est l'un de ces auteurs anciens dont l'œuvre ne nous est transmise que par *tradition indirecte* : nous n'avons en main aucun livre (manuscrit) contenant son poème. Il ne nous est connu que par les allusions, discussions ou citations faites par d'autres, entre le v^e s. av. J.-C. et le xiii^e après... Les citations sont nos *fragments*, les allusions et discussions, nos *témoignages*.

Cette situation multiplie les difficultés couramment rencontrées dans l'établissement des textes anciens, et pose un problème de fond : comment philosopher sur des ruines ? C'est bien connu : en rêvant... Pourtant, citations et commentaires donnent parfois quelque substance au rêve, et Platon le premier, discutant les thèses de Parménide, procure de quoi méditer sur celles-ci. À s'y refuser, il faudrait ranger les présocratiques dans une préhistoire de la philosophie, et considérer qu'elle ne commence, en fait, pour nous qu'avec Platon, justement...

Mais les deux principaux fragments de Parménide (fr. 1 : trente-deux vers ; et fr. 7-8 : soixante-six vers) sont assez étendus pour poser la question de l'*être*, ou plutôt, dans cette traduction-ci, du *il y a*. Malgré la perte de substance et les difficultés de compréhension que présente le texte, M. Conche annonce (p. 8) que

son travail (...) vise à donner une interprétation philosophique de l'ensemble du poème.

Son livre est passionnant, clair et convaincant, à condition de ne pas perdre de vue que les traductions sont nécessairement des interprétations, comme leurs nombreuses divergences radicales suffiraient à le montrer. À ce point, qui saura dire s'il lit Parménide ou M. Conche ? Cela ne diminue pas l'intérêt...

M. Conche (p. 26) voit chez Parménide une double radicalisation de la pensée d'Héraclite. Parménide, puisque « Tout passe », fait passer aussi le monde, auquel il refuse l'éternité que lui concédait Héraclite. Mais sa découverte, l'être, (M. Conche traduit par *il y a*, car il ne s'agit pas de *ce qui est*, mais du *fait qu'il y a des étants*) instaure, en revanche, une stabilité plus fondamentale, puisque cette *Présence* est le *Site* dans lequel s'instaure le *Temps* (les majuscules, qui, elles aussi, donnent à méditer, sont de M. Conche), et le mouvement d'alternance, pour les étants, entre *il y a* et *il n'y a pas*.

Alors que les traductions disponibles étaient jusqu'alors généralement en prose, J.-P. Dumont, pour les *Présocratiques* de la Pléiade, avait pris le parti d'une traduction versifiée, en alexandrins non rimés (avec liberté, voire parfois entorse), dans une langue marquée d'académisme. Chez M. Conche, la lecture hésite : s'agit-il d'un décalque du grec, ligne à ligne ? Non, pourtant... ce seront donc des vers libres... (sauf pour le fragment 16, curieusement traduit en prose). La traduction comporte, pour les fragments les plus longs, un ou deux vers de plus que le grec. Dans le préambule, un quart des vers ont 14 syllabes, un quart en ont 15, un quart en ont 16. Mais, passé les constatations, il est difficile, à la lecture, de sentir une cohérence métrique dans le compte des syllabes et une nécessité de langue ou de forme dans le passage à la ligne.

Il est vrai qu'en philosophie, la nécessité première étant de fonder une interprétation, en rendant impossible toute mélecture, le traducteur semble dispensé de toute obligation de lisibilité directe, puisque, pour expliciter le sens, il dispose, c'est le jeu, de l'espace du commentaire... Et l'on peut collecter, à travers les diverses traductions, quelques perles noires : la plus belle est peut-être l'hypertraduction pseudo-étymologisante du mot grec qui signifie *vérité* par l'*Ouvert-sans-retrait*, chez J. Beaufret (1982, Chandeigne p. 11, fr. 1, 29-30, etc.).

De même, justifié par l'intérêt indéniable d'une interprétation limpide (dans le commentaire) et novatrice, M. Conche peut (2, 1-4) ne pas reculer devant le charabia :

*Viens donc, je vais te dire — et toi, l'ayant entendue,
garde bien en toi ma parole — quelles sont les seules voies
de recherche à penser : l'une qu'il y a et que non être il n'y a pas,
est chemin de persuasion (...)*

le petit-nègre *l'une qu'il y a et que non être il n'y a pas* remplace le traditionnel *l'une que l'être est, et qu'il n'est pas possible qu'il ne soit pas*. Le traducteur a d'excellents arguments pour justifier son refus de [*l'être*] est au profit de *il y a*. Mais, sauve la « conviction vraie » du philosophe, le poème proprement dit fait naufrage dans le jargon.

Le lecteur, alléché par le choix du vers pour traduire un poème philosophique, et d'ailleurs tout heureux d'avoir en main, techniquement, un si bel instrument de

travail et de pensée, peste en se résignant une fois de plus à voir, en français, philosophie et poésie faire mauvais ménage.

Vient de paraître : *Les Poésies complètes* de Gilbert Lely, tome II, avec quinze *Métamorphoses d'Ovide* adaptées en prose (1930), et, en variante, six d'entre elles reprises en vers libres en 1946. On y regardera de plus près, mais le lecteur n'a pas besoin d'attendre jusque là...

Pierre Grimal est mort. C'était un des très grands latinistes français de ce siècle, un des plus fins connaisseurs de la langue, mais surtout, peut-être, un des goûteurs les plus gourmands de la poésie latine. On peut saluer sa mémoire, on peut aussi continuer à lire et à relire ses livres, et, par exemple, parmi eux, *Le siècle des Scipions* (Aubier, 1953), qu'il faudrait rééditer, *Le Lyrisme à Rome* (P.U.F., 1978), *Virgile ou la seconde naissance de Rome* (Champs, Flammarion, 1985), et ses traductions...

Des nouvelles de Philodème et de la Villa des Papyrus d'Herculanum : On espérait la reprise des fouilles à la Villa des Papyrus (cf. *Action Poétique*, n° 141), avec l'espoir d'y trouver, peut-être, après la grecque, la bibliothèque latine, et — qui sait ? — un exemplaire du *De Rerum Natura* de Lucrèce. On vient d'annoncer en Italie que l'argent des fouilles d'Herculanum ne serait pas pour le vilain nez des épicuriens. Le même jour, au même endroit, — divine surprise — la Fondation Paul Getty a proposé de financer la reprise des fouilles. La Fondation Getty possède, en Californie, un fac simile de la Villa des Papyrus. Elle doit ouvrir, à l'automne 1997, à Los Angeles « le plus grand complexe culturel privé du monde » (*Le Monde*, 16 octobre 1996, p. 26). La Fondation Getty est connue pour l'intérêt qu'elle porte activement aux objets issus des fouilles, publiques ou non... et elle aura donc bientôt un grand musée à remplir. Il sera bien loin d'Herculanum... et de chez moi, comme dirait Pierre Dac. Qu'est-ce que *l'Europe*, *l'Europe*, *l'Europe*, comme dirait De Gaulle, compte donc faire de ses z'Euros, z'Euros, z'Euros dont on nous rebat les oreilles ?

ÉDITIONS FOURBIS



Parutions récentes

MAURICE BLANCHOT : *Les Intellectuels en question*, 75 Frs

MAURICE BLANCHOT : *Pour l'amitié*, 40 Frs

CLAUDE ESTEBAN : *Sur la dernière lande*, 80 Frs

D.A.F. DE SADE : *Français encore un effort si vous voulez être républicains* (préface de Michel Surya), 75 Frs

JEAN-JACQUES VITON : *Les Poètes*, 98 Frs

et dans la

Collection Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne :

HENRI DELUY : *Une anthologie immédiate*, 180 Frs

PHILIPPE BECK : *Garde-manche hypocrite*, 65 Frs

HUGUETTE CHAMPROUX : *Le Cavalier King Charles*, 65 Frs

SAÛL YURKIÉVICH : *Embuscade*, 65 Frs

Éditions Fourbis, 14, rue du Moulin-Joly, 75010 Paris

Catalogue complet sur simple demande

Des mots à ne pas oublier

Sanie : n.f., du latin *sanies*, dès le XV^e siècle en français ;
matière purulente, sang corrompu, écoulement d'une blessure.

“Sang, sanie, sangsue et sanitaires...”

Inscription à la craie, en français, dans un couloir du métro de
Mexico.



Bulletin d'abonnement ou de réabonnement

NomPrénom.....

Adresse

.....

Je m'abonne pour.....an(s) à la revue

France : 1 an (4 n° 250 F) – 2 ans (8 n° 450 F)

Étranger : 1 an (4 n° 350 F) – 2 ans (8 n° 650 F)

Pour l'étranger, la revue ne peut accepter les chèques libellés en
devises étrangères.

Je désire également recevoir les numéros suivants :

(voir la liste des numéros disponibles) :

Je vous adresse la somme totale de :

Action poétique, C.C.P. 4294 55E Paris.

3, rue Pierre Guignois – 94200 Ivry-sur-Seine

LIRE

- Vera Linhartová : Mes oubliettes, Deyrolle
- Alberto Savinio : L'intensité dramatique de Léopardi, Allia
- Valère Novarina : Le Repas, P.O.L
- Maurice Blanchot : Les intellectuels en question, Fourbis
- Jean Daive : La Condition d'infini, 5, sous la coupole, P.O.L
- Haïku érotique, anthologie, Picquier
- Paul Louis Rossi : Vocabulaire de la modernité littéraire, Minerve
- Claude Esteban : Sur la dernière lande, Fourbis
- Jean-Jacques Viton : L'assiette, P.O.L
- Juvénal : Satires, Poésie/Gallimard
- Vélimir Khlebnikov : Zanguezi et autres poèmes, Flammarion
- Franck Pruja : Mécanique générale, L'Attente
- Lionel Ray : Syllabes de sable, Gallimard
- Vicente Huidobro : Altaigle, Unes
- Le poète que je cherche à être, cahier Michel Deguy, Table ronde/Belin
- Jean-Jacques Viton : Les poètes - vestiaire -, Fourbis
- Jérôme Peignot : Le petit Peignot, Des Cendres
- Jérôme Peignot : Toutes les pommes se croquent, Des Cendres
- Joë Bousquet : Les capitales, Deyrolle
- Nadine Agostini : Berceuse à deux voix, Comp'Act
- Nuno Judice : Un chant dans l'épaisseur du temps, Poésie/Gallimard
- Jean-François Bory : Retour au Japon, A durée Limitée
- Élisabeth Jacquet : Avec nous on sera vingt-sept, Comp'Act
- D'Annunzio : Nocturne, Seuil
- Maurice Blanchot : Pour l'amitié, Fourbis
- Joachim du Bellay : Divers jeux rustiques, Poésie/Gallimard
- Marcel Migozzi : La montagne vive, La Bartavelle
- Olivier Devers : Un sang d'encre, Carte Blanche
- Jean-Yves Reuzeau : Ces empreintes au bord de la ville, Main courante
- Rilke : Élégies duinésiennes, Imprimerie Nationale
- Éric Maclos : Douze fabriques aux carrés, Digraphe
- Mathieu Messagier : Les Chants Tenses, Flammarion
- Jean Portante : Effaçonner, Phi
- Jean-Claude Montel : L'écriture clandestine, Horlieu
- Jacques Sivan : Triptike, Cadex
- Pierre Courtaud : Couloir, Mem
- Odysseus Elytis : Axion Esti, Poésie/Gallimard
- Nous avons voué notre vie à des signes, 1976/96, William Blake and Co

Le cassoulet du Pas de l'Échelle

Catherine Delmas

Le Pas-de-l'Échelle, c'est un petit col qui sépare la plaine du Roussillon des Corbières catalanes.

Pour ce cassoulet, je varie les viandes, et les haricots : visuellement c'est très beau et les temps de cuisson étant différents, on a sous le palais toute une gamme de matières et d'élasticités des légumes et des viandes qui font qu'à chaque bouchée on s'interroge.

Pour ce qui concerne les haricots, j'en mélange trois sortes à parts égales : Des "rognons de coq" rouges, des "cocos roses" et des lingots blancs. Les rognons de coq et cocos roses, d'une plus grande fermeté, passeront à la casserole en premier, avec la palette et l'échine de porc. Pour dix personnes, donc :

- 500 grs de "rognons de coq" rouges.
- 500 grs de "cocos roses".
- 500 grs de lingots blancs.
- Un confit d'oie ou de canard (une demie cuisse par personne ou une entière). Les couper en deux à la charnière.
- 5 grosses tomates bien mûres.
- 1 céleri, branche entière, et un demi en plus.
- 5 gros oignons.
- 4 ou 5 grains d'ail.
- 1/3 de bouquet de persil plat.
- 4 saucisses fumées.
- 3 belles tranches (1 cm d'épaisseur) de lard frais avec sa couenne.
- 1 gros saucisson de Lyon aux pistaches.
- Des épices pour marinade en grains.
- 600 grs de palette de porc (avec ou sans os).
- 600 grs d'échine de porc (avec ou sans os).

1. Dans une cocotte-minute de 12/14 litres, mettre un fond d'eau, la palette et l'échine coupées en trois ou quatre grosses parts, un oignon, le tiers du céleri branche, (les parties les plus fermes et vertes, moins les morceaux filandreux), 1 grain d'ail épluché, 1 tomate épluchée et épépinée, plus à peu près 80 grs de haricots "rognons de coq" rouges et 80 grs de "cocos roses". Les éléments légumes sont destinés à donner du goût à la viande de porc, et seront un peu réduits en purée, donc sacrifiés en tant que tel. Ajouter à cette première phase des brins de persil plat et une grosse cuillère à soupe de mélange d'épices pour marinade, clous de girofle, baies de genièvre, graines de moutarde, coriandre, gingembre, poivre, aneth, laurier, cardamome, poivrons séchés, etc. les serrer dans une mousseline et concasser légèrement. Ne pas oublier deux bonnes cuillerées à soupe de graisse d'oie, récupérée des boîtes de confit. Ajouter une grosse poignée de sel de mer gris non raffiné et couvrir d'eau froide largement au dessus des éléments. Mettre au feu.

2. Quand la vapeur de la cocotte-minute commence à

s'échapper bruyamment, compter 25 minutes avant d'éteindre et d'ouvrir. Remuer les éléments avec sollicitude. Les viandes les plus fermes sont à moitié cuites, y ajouter alors le reste des haricots "rognons de coq" et cocos roses, le persil en branches, les tomates épluchées et épépinées, en quartiers, les grains d'ail épluchés entiers, les saucisses fumées, le céleri, en gardant les branches entières sauf ce qui est trop dur, encore une cuillerée de graisse d'oie (ou de canard) et de l'eau si nécessaire. Remettre à cuire sous pression, 50 minutes à peu près, commencer à cuire assez fort et, une fois que la pression démarre, réduire à feu moyen. Arrêter la cuisson, laisser s'échapper la vapeur, ouvrir et remuer le tout avec une écumoire, douceur et componction. Rien ne doit attacher.

3. Ajouter les oignons coupés en deux pour qu'ils ne soient pas réduits en charpie, le saucisson de Lyon coupé en tronçons de 3 cm d'épaisseur et les haricots lingots blancs.

Compenser avec un peu d'eau, de sel marin et de poivre si nécessaire, un peu de graisse d'oie, peut-être. Il faut que tout cela soit "moustous" comme disait ma belle-mère catalane, c'est-à-dire onctueux sans être trop gras. Un bon quart d'heure de cuisson vapeur devrait suffire. Faire évacuer la vapeur, remuer, rectifier. Les viandes doivent être à point, les légumes, présents au goût (tomates, ail), les autres, on doit les sentir bien cuits sous la dent : céleris, oignons.

4. Avant de servir, préchauffer le four un quart d'heure (puissance 6-7), préparer un plat en grès passé à la graisse d'oie sur ses faces intérieures, y verser le cassoulet bien liquide pour qu'il ne se dessèche pas. Couper les saucisses fumées en grosses rondelles et les répartir avec celles du saucisson de Lyon aux pistaches et les morceaux de confit d'oie ou de canard, en les enfonçant sur le dessous de la préparation, de façon à ce que ces charcuteries soient un peu recouvertes de sauce et de haricots ; comme les confits sont déjà cuits, ils n'ont besoin d'être réchauffés, avec le reste, au four, qu'au dernier moment. Répartir les éléments dans le plat et enfourner. L'histoire des sept peaux qu'il faut laisser se former et puis enfoncer avec la fourchette après chaque formation me paraît desséchante pour le plat : pour ma part, trois me paraissent raisonnable. Après la crevaison de la dernière peau, et quand elle commence à se reconstituer (ne pas hésiter à rajouter du jus de cuisson ou de l'eau), allumer le grilloir du four, répartir de la chapelure sur toute la surface du plat avec quelques (petites) noisettes de graisse d'oie. Bien dorer le dessus et servir.

Pas vraiment classique sans doute, mais essayez-le...