

action poétique

Jacques Roubaud

Joseph Guglielmi

Alain Lance

Claude Adelen

Pierre Lartigue

Maurice Regnaut

Paul Louis Rossi

45

PIERRE LUSSON, JACQUES ROUBAUD : **SUR LA
« SÉMIOLOGIE DES PARAGRAMMES » DE JULIA
KRISTEVA (2)**

MITSOU RONAT : **LE PASSÉ COMPOSÉ**

ELISABETH ROUDINESCO : **L'INCONSCIENT ET SES
LETTRES**

**DEUX MOMENTS DE LA MODERNITÉ DANS LA
POÉSIE YIDICH** traduction et présentation de Charles
Dobzynski

Revue trimestrielle
LE PAVILLON
ROGER MARIA EDITEUR

La poésie doit avoir pour but la vérité pratique

45

action poétique

Deux moments de la modernité dans la poésie Yidich : Charles Dobzynski	1
Discours pour un banquet	4
Childe-Harold	7
Poèmes : Jacques Roubaud	16
En ce climat (extraits) : Joseph Guglielmi	20
Dessins : Thérèse Bonnelalbay	21
Poèmes : Alain Lance	27
Sur la « sémiologie des paragrammes » : Pierre Lusson, Jacques Roubaud	31
Le passé composé : Mitsou Ronat	37
L'Inconscient et ses lettres : Elisabeth Roudinesco	48
Notes sur Michel Foucault : Maurice Regnaud	69
Notes et Informations	71

REDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy - COMITE DE REDACTION : Henri Deluy, Charles Dobzynski, Alain Lance, Pierre Lartigue, Maurice Regnaud, Mitsou Ronat, Paul Louis Rossi, Jacques Roubaud, Elisabeth Roudinesco, Bernard Vargaftig.

SECRETAIRE DE REDACTION : Michel Ronchin

TOUTE CORRESPONDANCE :

Action Poétique, LE PAVILLON, ROGER MARIA EDITEUR, 5, rue Rollin, Paris (6°).

DIFFUSION : Odéon Diffusion, 24, rue Racine, Paris (6°).

**ABONNEMENT : France : 4 numéros : 30 F. Etranger : 36 F.
France : 8 numéros : 60 F. Etranger : 72 F.
Voir bulletin d'abonnement page 78.**

C. C. P. : HENRI DELUY 21.310.50 - PARIS

Gérant responsable : H. Deluy

Dépot légal : 4° trimestre 1970

Imprimerie Corblère et Jugain, Alençon

M.-L. Halpern et Moshe Kulbak
Deux moments de la modernité
dans la poésie yidich

Charles Dobzynski

Pour la poésie yidich, cette *terra incognita* de nos mappemondes littéraires, les années vingt marquent une étape capitale ; elles sont le creuset, spatial et temporel, d'une mutation qui ne connaît pas de frontières (puisque les foyers de création yidich se situent à la fois en Europe et en Amérique) et qui lui donne les moyens d'accéder à l'universel, d'assurer sa diversification dans le foisonnement des groupes, des tendances, animées par de fortes individualités, d'établir un pont entre l'éthique — née des liens communautaires — et « l'esthétique », où la présence et la personnalité de chaque poète deviennent prépondérantes.

Surgie du peuple, au long des siècles, à partir d'une langue que cimentèrent de multiples alluvions (la fusion de l'hébreu et du moyen Hoch-Deutsch s'est effectuée entre le x^e et le xvi^e siècle et s'est complétée par la suite de nombreux apports, notamment slaves) la poésie yidich connaît son âge classique à la fin du xix^e en Europe Orientale, sa terre d'élection (Pologne, Russie, Roumanie) sous l'impulsion de I. L. Peretz, véritable chantre national et fondateur, avec les grands prosateurs Mendele Moikher Sforim et Cholem Aleikhem d'une littérature s'imposant désormais comme conscience d'une identité, d'une révolte, comme expression des réalités sociales, psychologiques et historiques, des changements profonds qu'apportaient à la condition des juifs, après l'illuminisme polémique et philosophique, de la *Haskala*, agissant dans un esprit de modernisation, les débuts de l'ère industrielle et le grand courant d'émigration vers l'Amérique provoqué par l'oppression et l'antisémitisme qui régnaient dans l'empire des tzars.

C'est aux Etats-Unis précisément que se manifesta — en relation avec l'existence et l'accroissement d'une communauté de travailleurs immigrés soumis à l'exploitation la plus féroce — une nouvelle poésie sociale, voire « prolétarienne » témoignant à la fois d'un certain déracinement, d'une nostalgie du passé, et d'un « fait collectif » conduisant à la dénonciation et à un lyrisme qui se voulait essentiellement *écho*. La première guerre mondiale puis la Révolution d'Octobre sont le signe, pour la poésie yidich, de nouvelles ruptures et de nouveaux clivages. Les perspectives qui s'ouvrent, dans l'Europe bouleversée comme dans l'Amérique où s'accélère l'expansion économique d'avant la grande crise, précipitent l'agonie du romantisme et du populisme. Une prodigieuse frénésie de découverte, d'invention, de liberté et de modernité dans le langage — qui n'exclut pas pour autant le souci de préserver le contact avec un public pour lequel la culture yidich reste une sorte de patrie spirituelle — s'empare alors de cette poésie et lui permet de parcourir en une ou deux décennies et quasi simultanément les différents relais par lesquels la forme du discours poétique s'est développée, ailleurs, durant une période beaucoup plus étendue.

C'est ainsi que coexistent et opèrent parallèlement — souvent même à l'intérieur de l'œuvre d'un auteur donné — diverses expériences et diverses écoles, symbolisme et réalisme, imaginisme et expressionnisme, néo-classicisme ou futurisme. Les plus notoires de ces mouvements, ceux dont l'effort de renouvellement s'attache à dégager des formules vraiment originales et spécifiques pour la poésie yidich, sont, d'une part, les *Younge* (Les Jeunes) aux Etats-Unis, dont les animateurs, dans le domaine de la poésie (car il y a également des prosateurs) sont Many Leib, Zisho Landau, Menachem Boraisha, I. I. Schwartz, auxquels se joindront aussi trois poètes de grande envergure, Moshe Nadir, H. Leivik et Moshe-Leib Halpern. Leur volonté de renouveau se traduit par le refus systématique des conceptions humanitaires, utilitaires et volontiers déclamatoires de leurs aînés, par un retour à l'intériorité — qui n'est pas nécessairement repli sur soi mais individualisation de la parole révoltée — par le rapprochement du langage poétique et du langage parlé. C'était davantage une attitude qu'une plateforme « esthétique » : celle-ci sera en fait établie plus tard, avec une détermination plus assurée et une cohérence plus stricte, par leurs successeurs du groupe *In zich* (Introspectionniste) où des poètes tels que Jacob Glatstein, A. Glantz-Leieles, N. B. Minkoff et A. Lutski confèrent à la virtuosité dans l'innovation verbale une nouvelle dimension.

D'autre part, en Pologne, apparaît la *Khatiastra* (La Clique) ; ce n'est d'abord qu'une revue, mais elle prend bientôt la valeur et connaît le retentissement d'un manifeste pour un art nouveau, manifeste analogue — pour donner un point de repère et non pour établir une comparaison — à celui de Dada. Ses trois principaux protagonistes qui se réclament, d'une certaine façon, d'un futurisme et d'une modernité révolutionnaire, Uri Zvi Grinberg, Peretz Markisch et Melech Ravitch, suivront plus tard des voies très différentes : le premier est devenu en Israël peut-être le plus important poète de langue hébraïque, le second fut en Union Soviétique le plus grand poète yidich, victime, en 1952, des purges staliniennes, le troisième enfin poursuit au Canada (il a aujourd'hui 77 ans) une œuvre d'une impressionnante richesse.

Bien qu'il n'y fut jamais directement lié — il accomplissait à l'époque ses études à Berlin, expérience qu'il évoque précisément dans son grand poème *Childe-Harold* — Moshe Kulbak (1896-1940) est proche de ce dernier courant, par l'influence sans doute qu'il exerça sur lui comme par son inspiration personnelle. Mais, à l'instar de M. L. Halpern, de dix ans son aîné (et qui, par rapport aux *Younge*, préserva toujours son autonomie) c'est un poète inclassable, dans l'œuvre duquel s'affirme de manière extrêmement personnelle, comme dans celle de Halpern, ce moment dialectique de la modernité qui porte la poésie yidich à un stade absolument nouveau de son évolution.

M. L. Halpern (1886-1932) naquit à Zloczow (Galicie) et mourut à New York où il mena pendant longtemps une vie misérable, tour à tour garçon de restaurant et peintre d'enseignes. C'est le poète d'une contradiction tragique : sa passion dévorante de la vie le rend sensible à toutes les souffrances et attise en lui une hantise de la mort qui lui dicte des accents sans pareils. Comme la peinture de Soutine, sa poésie est un cri, ou plutôt un hurlement : authentique, violente, sarcastique jusqu'à la vulgarité, elle met l'univers au défi, elle y dénonce l'absurdité, la pourriture et le chaos. Elle dresse un véhément réquisitoire contre la civilisation des affaires et du machinisme. Mais son refus désespéré de l'écrasante « méga-

lopole », sa vision nihiliste d'un monde grotesque et clownesque qu'il ne cesse de fustiger avec un humour grinçant qui évoque le *nonsense* et qui dévoile, impitoyablement, les mystifications de l'esprit et du savoir, ne sont que les revers d'une bonté silencieuse et d'une profonde tendresse pour les hommes. Il y a dans son inspiration, dans l'éclat foudroyant de ses images, son obsession du mal, de la mort et de la déchéance, des élans blessés et des flamboiements qui font de lui parfois un frère spirituel de Rimbaud et de Lautréamont. Son grand poème, *Discours pour un banquet*, dont nous publions ci-après des extraits, offre un aperçu caractéristique de ce lyrisme torrentiel et apocalyptique.

Le premier recueil de Halpern, *A New-York* (1919) est presque contemporain du premier recueil de Kulbak, *Chants* (1920), mais si les deux poètes sont l'un et l'autre des bastions du non-conformisme (pour cette raison, Kulbak ne cessa pas d'être harcelé par les critiques soviétiques : il s'était fixé en U. R. S. S. en 1928, collaborant à Minsk au quotidien yidich *Oktiabr* ; il fut finalement arrêté en 1937 sous l'accusation de « nationalisme », périt en 1940 dans un camp d'internement et fut réhabilité en 1956) rien n'est plus dissemblable que le regard qu'ils portent sur l'univers. La poésie de Kulbak se situe en marge des écoles. Son lyrisme entrelace et accorde le réalisme au fantastique, conjugue, de manière inimitable les sources populaires et les recherches de la modernité. Il donne son cœur à la révolution, mais sa tête froide lui permet d'en observer, avec une lucidité étincelante d'humour, les développements et les fléchissements. Les souvenirs de son enfance rurale lui inspirent des tableaux d'un réalisme truculent et dru où la terre s'exalte avec ses paysages, ses arômes, ses maturations et ses rudes travaux saisonniers. Cet enracinement de la sensibilité et de l'esprit communique à son langage une sensualité puissante. C'est un styliste exemplaire, brassant et mettant à jour tous les trésors de la culture juive. Il dresse son inventaire personnel de la réalité, avec l'œil incisif et narquois du sage socratique qui participe à l'événement tout en gardant ses distances. Avec son *Childe-Harold*, publié en 1933; ce n'est évidemment pas l'itinéraire de Byron qu'il emprunte (la référence est ironique) c'est celui d'un jeune homme juif, échappé de son village, à qui se révèle soudain l'extraordinaire kaléidoscope humain d'une cité cosmopolite, carrefour des bouleversements et des inquiétudes, monde déjà brechtien d'un opéra de quat'sous à l'échelle planétaire. Il fait alors entrer dans la poésie yidich la bourrasque de son époque. Il est prescient des menaces qui déjà s'amoncellent dans ce Berlin des années vingt qui fut, pour sa jeunesse, le pôle magnétique de l'inconnu, de la passion et de la poésie. Il est le voyageur sans bagage d'un monde en mutation dont il se fait le sismographe. Son langage, dès lors, comme chez un Cendrars, devient alchimie du passé, du présent et du futur.

Ainsi, par le truchement de ces deux grands poètes-projecteurs, la poésie yidich se révèle à elle-même les virtualités d'une expression majeure.

Charles DOBZYNSKI.

Discours pour un banquet | M.-L. Halpern

extraits

La vie nue arrache sa propre peau — cette moisissure —
Sur quoi, tel un criquet, git le butin, le rebut des moulins à vent.
Et moi le pope au cul dévot sur mon cheval, je vais forant
(Comme cancer aux vertèbres d'autrui) pour moi la porte vers l'azur.

Ce n'est point songe uniquement que la nuit m'offre, à moi, homme de rage
Même un géant ne saurait pas, les poings serrés, la tête penchée en avant
Aussi bien pister l'ennemi que moi mes propres yeux suivant,
Le monde n'est pas un album dont on peut arracher les pages.

Je sais le sarcasme qui court, mais pense aux visions gastriques,
Fièvre rectale, peur simiesque importées des forêts millénaires,
Eveille pourtant de son cauchemar l'avare avec ses yeux ouverts
Joyeux de réclamer son dû même aux puces sous sa chemise.

Pareil au changeur qui le soir convertit sa monnaie en petites pièces,
A demi-aveuglé par l'âge, me voici, mais qui peut me réconforter
D'avoir lutté tenacement pour la bonté ? Et ce fardeau, la vie, que j'ai porté,
En quoi s'allège-t-il en moi, tressautant poisson qu'on dépèce ?
.....

Que veut la nuit ? Qui par elle répand, de mille flûtes silencieuses,
Tant de haine et tant de regret vers le château, vers sa fenêtre claire ?
Quel est donc ce blessé qui chante et veut à soi-même se plaire
Avec le sang qui lui coule du cœur — en moi vaste steppe neigeuse ?

Que m'importe de voir cet éventail d'autruche à plumes blanches,
Et l'ordure au-dessus de moi du plumeau, tel un oiseau noir ?
Et pourquoi faut-il quand je crie que l'ombre après moi — mon miroir
Semble singer mes mains tendues, pétrifiées comme des branches ?

Que le chercheur de Dieu, pourtant, des barbelés dans ses sandales,
Dansant dans le désert rayonne ainsi qu'un soleil déclinant,
L'étoile là-haut qui s'éteint va tomber sur nous maintenant,
Et le derviche est attendu par les mâchoires des chacals.
.....

C'est vrai la lune orne la mer de rubans dont le feu bleuit,
La luciole luit comme toi nous appelant de tes ténèbres abyssales,
Mais je vois dans les tréfonds des mains qui remplissent de feu les cales
De grands oiseaux d'acier planant pour incendier les pays.

C'est vrai qu'en tous lieux pour l'aveugle-né l'allégresse se dévoile
Comme caravane égarée — lumière, dans le bleu, d'une oasis ;
Au seuil des temples le mendiant peut rêver de femmes prodiges
Dans leur danse, au-dessus de lui, scintillant comme pluie d'étoiles.

Je rêve aux temples abattus, comme au fond d'un fleuve, sur terre,
Moi seul, en bas, joie de l'enfant aux bulles de savon jouant,
Ce que je vois c'est, mur sur mur, tout le métal d'un océan,
Des cheminées et, par magie, de grands vaisseaux changés en pierre.

.....
L'homme des bois pare sa nudité de cercles, plaies de flamboiement,
Moi je vois la terre à moitié, dénudée par dessous les toitures
Des millions l'une sur l'autre, et les trous des croisées les ceinturent
Comme les anneaux d'une chaîne à travers cœur sonnant au moindre mou-
[vement.

.....
Dans l'or qu'on joue je vois le labeur noir, de tant d'yeux et de mains
[le sang
Protégé par le patriote en Bourse et les crieurs parlementaires,
L'incendiaire de palais aux fusées de feu qu'ils fêtèrent,
Nous menaçant d'iniquité légale avec les flèches d'un arc d'enfant.

La nuit en moi n'a pas besoin d'être aussi sombre qu'alentour
Pour voir tout cela. L'accablement du cœur maternel, source du sang, qui
[ressurgit,
N'est pas cette porte de roc que l'on referma par magie
Pour qu'il soit dur à l'œil voyant d'être une percée vers le jour.

Moi je suis ce livre d'images. Les jours ici sont détenus — numérotés,
On trouve en ces lieux des murs, des toitures et de la terre,
Des yeux aussi par tous les trous des fenêtres qui s'échappèrent
Pour voir à l'aube s'allier à notre songe une étincelle de clarté.

.....
Pour qui ces lueurs dévorant la nuit dans les enseignes balancées,
Je vois des trafiquants de peuples, des nains qui jouent aux géants
Traînant leurs béquilles sous eux, portant à bout de pic des têtes d'enfants,
Et le claquement des drapeaux, chemises de catins au milieu du monde
[dressées.

.....
Fais un prodige, penche-toi par dessus la moitié du monde,
Et des temples courbe la flèche — en bas que vont-ils te montrer ?
Sinon ce golem aux milliers de têtes qui dort, pierre sur fer, et que l'on
[entend respirer,
Et qui franchit d'un bond sa propre vie comme une vomissure immonde.

Le pirate dans les hauteurs entend la mort et l'ouragan chanter,
J'entends pleurer ma solitude emmurée vive par la ville,
L'espoir en moi, c'est une chaîne que l'on scelle et que l'on rive
A travers mon cœur — afin, même dans mon sommeil, qu'au moindre
[frôlement elle puisse tinter.

Eveille le prophète et contrains-le de coller sur son propre corps
La punaise jaune qui s'incruste — ainsi sur les enfants la teigne —
Qu'elle bouffe sur lui la bribe de peau que le labeur et l'écorchement
[daignent
Abandonner — il faut bien que reste un morceau dont puisse s'emparer la
[mort.

extraits

1.

Un train. Fenêtre. Un visage jovial.
Pipe serrée entre ses lèvres dures
De par le monde un jeune homme s'en va,
Mais il n'a rien que ses côtes robustes,
Une poignée de poèmes en poche
Une chemise et quelques cigarettes.
Jadis, avec son livre de prières,
A l'étranger son père le tailleur
Partit ainsi. Tournent, tournent les roues...
Changent les pouvoirs, les Etats s'esquivent.
Et lui pensait : il est bon que partout
Les hommes se battent et vivent.

2.

Dans le wagon — des gens de tous pays :
Dames démodées, savantes lunettes,
Un général, on voit des épaulettes
Sous son manteau. Moustaches polonaises
Longues d'orgueil et de ténacité.
Chaque œil vous fixe ainsi qu'une lorgnette.
Mais de ces corps, à tout jamais figée,
Ne survit rien qu'une simple maquette —
L'homme a déménagé. La bourgeoisie
Grimpe dans les trains, se glisse, muette,
Vers la porte de la Russie.
L'homme à la pipe aussi, parmi ces étrangers,
Lui le vagabond, lui le passager...

3.

Un veau près d'un puits. Dénuelement. Automne.
Le bleu des bois peint l'horizon humide.
Le train poussif traînait vers la frontière
Et rendait l'âme à chaque station.
Gare délabrée. Silence. Il est tard.
La pluie lave les fils télégraphiques.
Pourtant par la vitre une ombre se glisse,
Se profile une baïonnette.
Un bolchevik ! la cigarette aux dents.
Il monte la garde et louche d'un œil.
Dans le compartiment l'homme à la pipe est seul
Écoutant son pas calmement.

4.

L'homme à la pipe a pendant dix neuf ans
Lu des romans, des poèmes subtils,
Le monde à ses yeux devint un roman,
Mais là aussi c'est la guerre civile.
Etrange et doux d'aller et d'écouter
Sonner les slogans, claquer les drapeaux.
Les petits révolvers font des discours,
C'est une histoire à la Nat Pinkerton.
Un canon désuet ébranle quelques rues,
Dans le ruisseau roule un casque allemand,
Et dans le duvet s'étend mollement
L'homme à la pipe. Est-il déjà repu ?
S'il est repu, c'est qu'il est bien fini
En tant que Renaldo Renaldini.

5.

Assis dans le wagon, il part étudier
En Europe — à chacun son métier : l'oiseau chante,
Le bolchevik fait la Révolution.
Lui, l'homme à la pipe, a pour mission
D'étudier. Le jour passe. Couleurs d'acier.
Les yeux ardents boivent le paysage :
Un pont. Un val. Un sapin biélorusse.
Soudain s'éclipse une rivière trouble
Et les poteaux du télégraphe fuient
Dans l'autre sens. Et la patrie finit !
Si quelque chose O mon ami t'étreint
Et te tourmente encore, alors silence !
Reste muet comme tous ceux du train,
Et comme au loin, sur l'horizon tout blanc,
Trois sapins argentés sans branches.

II. BERLIN.

6.

Europe, vivat ! Vomis par la mer
Sur le Kurfürstendamm les marchands de Moscou,
L'or, les chéquiers, les millionnaires
Et le Childe-Harold de province.
Gloire à cette heure où il prit son élan
En même temps que tous les autres !
L'homme à la pipe, à la station de Tso,
Regarde dans les yeux l'Europe.
O pays ! le flux électrique y chante,
Champagne dans les veines et les fils,
Chaque ouvrier est ici un marxiste,
Tout boutiquier un disciple de Kant.

7.

Soir d'été. Une bousculade
A la station de Tso. L'on sort de terre,
Du fracas des gares et des tramways.
Chapeaux, chapeaux, barbes rasées de frais.
Aboiements d'autos. Néon des réclames
Griffonnant le ciel. La radio braille
Dans la chaleur du Juillet berlinois :
— Alles Gut ! Prosperity ! All right !
Brûlent déjà les feux des cabarets.
L'horloge Nuremberg sonne neuf coups
Et dans l'enivrement du premier jour
L'homme à la pipe ardemment étudie
Berlin et son mode de vie.

13.

Il a déjà deux amis. Chevaliers
Servants de l'art — mais las. Deux ventre-creux :
Erich Dern et Youssouf Abo,
Les tourments d'un temps qui s'est arrêté.
Abo est un arabe un peu rêveur,
Un doux sculpteur aux mains lunaires,
Jeune et trapu, cheveux frisés,
Modelant, fixant dans l'argile
Sa nostalgie de l'Orient.
Dern est l'homme de la tristesse,
Calme allemand qui se parle à lui-même,
Européen tout en raffinement
Et du vif-argent dans l'échine.

14.

On est assis le soir dans les cafés,
Molles fumées, flottement des visages
Et flottement aussi de la pensée.
On discute de Lao-Tseu,
Les mots affluent, fins et tranchants,
Résonnent clair les aphorismes :
Chacun reprend la vieille litanie
De la machine-à-penser archaïque.
Et les poètes berlinois cisèlent
La délicate orfèvrerie des mots,
A la table somnole Abo,
Dern est muet comme une brème.

15.

Nuits de berlin. Les bals scintillent.
Un jazz-band autour de l'homme à la pipe.
Nuits de Berlin dans les cafés-concerts,
Est-il, ami, rien de plus culturel ?
Génies en vrac au marché des surplus,
Tremblantes bajoues et crânes coniques,
Fracs noirs, têtes cosmétiquées,
Nuques et cous prospères et plissés.
Chacun, obèse, est comme une crédence
D'où se répand l'ivresse symphonie,
Et le jazz hurle à voix de colonie
Dans les feux noirs et syncopés des danses.

16.

Serviette blanche autour du cou, les chauves
Prennent leur fond d'assiette pour miroir,
Et dans les seaux fraîchissent les bouteilles,
Est-il, ami, rien de plus culturel ?
Quelle chanson ! Quel éblouissement !
Le cherry-brandi saigne dans les verres.
Appuie ta joue contre ma joue,
Toi ma Gretchen au nez si doux.
Mon entendement, le jazz l'illumine,
La danse du ventre éclaircit ma vie !...
Au bar *Am Strand* voici l'homme à la pipe,
Est-il, ami, rien de plus culturel ?

19.

Il écoute, écoute un temps hébété :
Berlin se dissoud dans les cris.
Le vieux Fritz crie dans les clochettes,
Crient les théâtres, les musées,
Hurle Granach sur la scène déserte,
Moissi chante dans le délire
Pâle, souffrant, comme une ballerine.
Et la poésie morte est puanteur,
C'est l'agonie des fureurs du passé.
Seule la mort est douceur. Déambule
L'expressionnisme aux jambes rouges
Et Dada — pantalon baissé.

20.

Un seul endroit où la fraîcheur subsiste :
Roi Frédéric, un musée oublié.
Chaque dimanche ici l'homme à la pipe
Conduit sa fraulein froide comme givre.
La beauté d'antan est plus radieuse,
Plus radieux ici l'art ancien.
La fraulein frémit pour les italiens,
Pleure sur les bleus de Boticelli.
On se sent bien avec l'homme à la pipe.
Mais lui, figé, parcourt les galeries,
Sa tête s'emplit, il comprend un rien,
Et pour le reste à vrai dire il s'en fiche.

25.

Le ciel est noir encore, immense et froid,
Une rumeur déjà de bicyclettes.
Déferlement morne des ouvriers
Vers leur usine. A chaque coin de rue
On voit l'éclat blême d'un réverbère,
un schupo vert, une prostituée
Auxquels le gris de l'aube fait cortège
Dans les cités gisant sous les étoiles.
Une moitié de nuit est cabaret
Avec le jazz et les préservatifs,
L'autre moitié porte encore, écrasée,
Le lourd fardeau de l'A.E.G., les noires
Locomotives de Borziks.

26.

Après la nuit se fixe un soleil glauque
Sur tous les murs et les hauts bâtiments
De Weding, de la Nouvelle-Cologne.
Et l'on dirait un prince Hohenzollern
Parmi les rangs de soldats en capotes.
Voilà le facteur. La chope de bière.
Devant la porte, avec sa longue pipe,
Le mastroquet massif s'est assoupi
A demi monarque, à demi bourreau.
S'incrument les vers, grains noirs de pavot
Sur les saucissons et les margarines.
Un couvre-lit sèche sur un balcon,
Dans la chambre joue une mandoline.

27.

Monsieur Thyssen tient la police,
La Reichswehr tient Monsieur Thyssen.
Si tu vas t'inscrire au Parti,
Il faut, Gretchen, m'en avertir,
A moins de revenir à Luna-Park
Avec des jeunes gens, au cirque Busch.
Le camarade Reml est beau parleur,
Mais les discours de Neumann sont meilleurs.
Sais-tu vraiment, si tu m'aimes, pourquoi
Nous partageons même oreiller ? Je t'aime
Uniquement lorsque je suis chômeur,
Celà, Gretchen, il faut que tu le saches.

30.

Parfois soudain dans la forêt des pipes
Vient allumer sa simple cigarette
Un homme pâle, il a de vieilles bottes
Et rectifie sur son nez des lunettes
A la Radek. Il monte sur la table.
Tout le bistrot est en ébullition.
Ordres. Parti. Manifestation.
Un ouvrier est sueur et misère,
Mais des milliers sont de la dynamite.
Et les années sont scellées au tonneau.
Rond comme un fût le mastroquet s'agite
Mais le bistrot se vide. La colère
Comme un boa sous le verre se noue.

31.

Un poing tendu puissamment sur sa tête
Weding s'endort. Il est tard dans la nuit.
Une épée est en suspens sur l'Europe.
Les portes des bistrots se sont fermées.
Silence en Allemagne. L'Etat veille.
Mais qui, dans la prison de Moabit
A relevé la garde ? Krupp, Thyssen...
Dans le sommeil des pas lourds retentissent.
On voit planer la lune germanique
Austère et dure. Un profil sans humour.
Dorment encore, étroites, les ruelles,
Est-ce le songe ou le gris du réel ?

42.

Oui, je suis malade, Mademoiselle,
Comme ce siècle étrangement souffrant.
Je m'étonnais naguère moi aussi,
Quittant d'un bond la maison paternelle.
Fougue de jeunesse, audace, insolence,
Un peu de Blok et de Schopenhauer,
Peretz et la Cabale, et Spinoza,
Le déracinement et la tristesse.
Et l'on attend des années quelque chose :
Tout sera bientôt éblouissement,
Mais l'on ne voit pas passer la jeunesse,
On reste assis, on n'a que du néant.

45.

Europe, vivat ! Panem et circenses !
Bluff des charlatans ! Triste, l'ouvrier
S'assoupit devant sa chope de bière.
Et dans la cour lugubre de l'usine
Résonne la pioche. On bâtit un ring
Où les boxeurs vont se briser l'échine ;
La foule aura des rots de margarine.
Magnificence ! On revêt d'un tapis
La passerelle. Et l'on nettoie les pistes.
Palpitent les flambeaux. La foule hume
A pleins naseaux le pas de l'ennemi.

48.

Il est une haine, un cristal taillé,
Rubis calciné de sang et d'effroi
Dans la nuit. Une lune d'acier froid
Tend de fils d'argent, comme une araignée,
Les palais, les prisons, les monastères.
Il est une haine, elle est sans limites.
Et voici soudain qu'au cœur du combat
Fulgure, sanglant, l'éclair d'un couteau.
Un coup de feu s'éteint bientôt. Affiches
De porte en porte. Et dans l'ombre — un drapeau.
Groupes d'ouvriers. Un demi portail,
Et tout là-haut les débris d'un balcon.

50.

Bataille de rues. Nettelbek-Strasse
Les schupos. Un camion éblouissant
Strie l'obscurité. Une masse noire
De mains, de fusils, de commandements.
Un lieutenant qui porte des binocles
Conduit la mort sur une Citroën.
« Libérez la rue ! ». Un sursaut de nuit.
Ohé compagnons, rien ne s'est passé,
Les salopards ne veulent pas mourir.
Entendez-vous des pas, O compagnons ?
Parfois pourtant un pot de fleurs s'envole
Pour fracasser le crâne d'un cochon.

53.

Le jour point. Weding a peur et se terre.
Weding est sanglant dans l'aube naissante
Comme un animal qui saigne à l'orée
D'une forêt. Et les rêves s'écoulent
Comme des eaux. Jeunes corps étendus,
Une patte ensanglantée sur la bouche.
Il n'est plus rien à présent que l'horreur
Et ce qui fut n'était rien que mensonge.
Le jour point. Drainant des poussières rouges,
Pâles, glacées, ruissellent des couleurs.
Une lueur orange sur les portes,
Un éclat bleu sur les vitres intactes.

54.

Puis le soleil lava de son éponge
Le visage gris de l'atrocité.
Et des jeunes gens, les mains dans les poches,
La cigarette à la bouche riaient
Dans les jardins, devant le Comité :
De leur fumier nous voulons nettoyer
Toutes les villes d'Allemagne !
Drapeaux, banderoles, pancartes
Flottaient partout, rouges, jusqu'au lointain.
Et l'on chantait partout à haute voix
Le chant des grands combats de classe.

55.

C'est le jour... S'élève un chant de colère
Des caves, des mansardes et des toits.
Rien que des pas, des mouvements, des marches.
Un million sortant de tous les trous
Palpite dans le rouge. Déployé
De rue en rue. Drapeau après drapeau.
Rien que des yeux, des souffles, de la haine,
Grisâtre et froid un million d'humains.
Sont verrouillées les portes. Désertées
Les cours. Il souffle un vent de cruauté.
Un million s'entasse dans Wedding
Enorme poing douloureux et serré.

61.

La nuit. Un bistrot de Wedding.
Quatre légère silhouettes
Affalées sur un banc de chêne.
En nœud papillon et manchettes.
Parle Childe-Harold : Camarades,
La bonté toujours est en l'homme,
L'homme, il est vrai, verse son sang
Et devra le répandre encore.
Alors buvons, car il faut boire,
Et disons silencieusement
Que l'homme commence à pourrir
Et qu'il pue avant d'être mort.

62.

La nuit. Dans les rues, dans les parcs
Ils manifestent tous les quatre.
Europe, Europe, nous portons
Une épée énorme pour toi.
Sur des lits encore défaits
Tu forniques, vieille Sodome,
Abattus Goethe et Beethoven,
La cathédrale de Cologne.
Les cieux lointains deviennent gris
Et nous devenons gris nous-mêmes,
Nous les derniers loups dont les cris
Montent des ruines d'un système.

**Poèmes sur les premières
syllabes du Renga des
trois poètes à Minase**

Jacques Roubaud

SOUS LA NEIGE ENCORE neige à galoches le vent glissa
son cri dessous brûlait l'aiguë neige la boue frangible un
peu de la terre fondant verte une gangue venue entre
sous le fardeau des polystyrènes mais la sole de la
neige l'écrin des pas aux surfaces sous les portes mais le
déclin de la neige manquant aux toits volant par bancs
friables une lunule de la branche mais la neige encore et

sortit de sa poche d'un mouchoir grise neige gousse aux
vacarmes d'une rue on monte une rue en bas de ville à
tracés multipliés ou le grain les étoiles de sa poudre
appuyée dans un angle (pin des ples nolres) est ce cela
qu'il faut dire est ce cela et pas cela



LES MONTAGNES SONT BRUMEUSES depuis ce fragment
de fleuve après un dernier coude où la terre s'arrondira
les mouettes pleuvant dans le bugle de l'écume après
paraphes d'odeur des marées grande bale huitre le ciel
et ses saumons l'accueillant peut être

pourtant se tournent vers les montagnes en Imperméables
vers les brumes ou en ciré safran de travailleurs des auto-
routes bouddhistes phosphorescents sous la visière cli-
gnant des yeux aux gouttelettes de brouillard plutôt tournés
vers les hauts les monts saignés les sources de limon

pendant qu'un mouvement découpe le plan d'eau entre
saules où reviennent d'en bas les collines mêlées à eux
mêmes étoffe et peau rides du vent à la surface rides autour
des yeux lieu des images

se tournent plutôt vers la brume qui enroule des masses
d'arbres non vers l'eau froide s'immobilisant le fleuve qui
la désherbe se tournent vêtus pour la pluie mais est ce
pourtant vraiment cela



**DANS LE SOIR DE MAI descendant une rue vide avec
l'appel par conséquent de voix sourdes aux fenêtres qui
se ferment dans le ciel un manque d'étoiles un soir vers
la fin de mai emporté vers le beau rectangle des ombres
sous le doux ciel lisse où véga fera surface descendant cotoyé
par un fantôme de fleurs une rue sans foule ni feuillages**

**est ce cela qu'il faut dire cela vraiment cela de plus en
plus seuls sondant le ciel floconneux où des feux montent
vers l'ombre patiente la rue vide qui se déroule est ce le
mouvement aussi du fleuve la brume des montagnes et der-
rière est ce la neige aussi qui se serre en un gul**



LOIN DANS LE LOIN UNE EAU COULE chaude comme
l'empire des platres le soleil y enfonce d'un mètre et l'on
convient de roseaux de libellules absorbant les oiseaux venus
pour des semis sous le jabot de la vague en sa déclinaison

on entre l'eau d'une gousse de rides ricochet ou d'un
galet de verre brun le saule pêcheur sort de sa ligne sur
l'eau de veine ou de sangle sur un pollen de chenilles loin
dans le Ψ de l'île

et dans chaque fragment partimenté par le feuillage noisetiers
sous le rat ramone on convient de baisers ou de familles
les yeux battus de courses clapotis

les gouttelettes de vent se dissolvent le temps que l'eau
coule que l'on touchait chaude entre deux arbres convenant
de baisers sur les pierres ou le cri d'enfants qui bien
plus tôt se rassemblent



voici étendu son corps
et les ombres
gagnent le nord

les lignes du paysage
dispersent les apparences
où s'ébranle un parcours verbal



les vertèbres heurtent la plage
où brûlent la gorge et les pleurs

présence d'une mort sur la rétine
au-dessous (grisâtre) du jour

le cri se confond
avec l'eau
/la mer lave un crâne et s'effondre/

écume
aux mâchoires
du souffle





la ville (de nouveau presque rose)
se propage
lue dans les signes

il cherche
à moins de la décrire c'est la même chose le doute
que le métal du port
tournant
dans l'air imaginable



la pluie règle le soir en ses feuilles et les glace
ainsi le sens aux pages doubles du poème

.....

voilà le rêve :
la douleur brusquement saisie
comme elle apparaît
comme elle marche
dans le sens de la pluie
invisible si je la regarde
dans
la pluie
aboutissant au livre



est-ce la mort
sur les canaux de gauche à droite
— la pluie renversant la lumière —
à travers la plage où il serre
le torse
déjà presque froid

les roseaux tremblent
« l'eau s'affaisse où stagne un reflet »
vers l'autre qui ne peut parler

.... il retourne *au tranchant du jour*
— dans le livre ils sont seuls —
sur les voies successives (les mêmes)
où le livre brûle

le soir il léchait ses enfants
fuyant la lumière
équivoque
et
s'exile
dans
la douceur...

on chercherait

les lignes dissoutes
en un sens détournées



le blanc qui met à nu l'étang
une barque peut-être
à l'intérieur des pariétales
devant ces oiseaux
suspendus
entre les rives et les bois



mer et sens perdent trace
de l'astre figé de midi
ce n'est déjà plus

 le silence
ni la raison ni la douceur qui n'ont laissé nul souvenir

/il passe caché dans la foule
comme un regard trouerait
 la chambre
mais invisible du dehors

Paris-Prague et retour

1.

L'affaire vient s'inscrire dans le contexte avec ses doigts boudins ses verrues Elle est venue dans une longue voiture à cocarde Elle passe les ponts montre ses manchettes L'affaire fait des affaires et nous enveloppe dans les tunnels vers le soir quand blémit l'écran domestique

2.

Les talons sonnaient dans les salles de l'Histoire Suivre le sens des flèches L'acier le sang Tribuns perchés sur foule photomontée Un vétérán astiquait les vitrines ça sentait le drapeau la colle et la mort et plus tard dans ce quartier calme où s'entassaient les tombes j'errais entre massacre et littérature

3.

La nuit enrobe le tracas des antennes Le stade transitoire est vidé Le vent torche les haut-parleurs La noire poinçonneuse vient contrôler la fermeture.

Dites-moi qui me parle
qui me prouve cette porte
me mure cette lucarne
qui mâche mes mots

qui me niche dans l'espace
entre écorce et cri
qui pille mes caravanes

qui pisse sur mes braises
et disperse les cendres sur la falaise.

●

sac de secondes
espèce de sursis
qu'est-ce qui attend
sous les chiures de mémoire

ni le mieux ni le pire
ça pourrait raturer plus fort
quand la rue fait la sourde
ratissée de groins

●

Le corps à la diable dans le soir débordé
elle respire doucement aux racines de son domaine

L'incendie décroît
le ciel abonde

Jeté sur ses rives
il ne dort pas il écoute
cette lavine en lui qui s'éloigne.

Attention peinture

(Fernand Teyssier)

Viande ligotée Nerfs tranchés L'étal expose
ses butins. La digestion sera lourde. Des légumes
bombardent une femme-tronc. Les crânes on les a
nettoyés. La mort en rose. Des messieurs regard
fumé prennent des gants pour lire leurs exploits
récents.



Travaux publics

Dix étages au-dessus du vacarme le phénix et la préservatrice
contemplant les entailles révélant les boyaux urbains

Un geste uniforme ouvre les vannes aux sacs
de sueur aux jambes encore intactes
des plus fraîches vendeuses

Une grue est au pupitre
c'est un morceau pour grande formation
une rythmique si tonnante que la chute parfois
d'un musicien est un couac sans conséquence.



Loin des monopoles crique épargnée
par ce qui flotte noir environné
d'un vent privé
d'engoulements
le voici après tant d'autres
éperdu pétri de bourrasques
laissant le ressac jouer r e m e m b e r
lui dans les embruns grisé
lui des mouettes la risée

en bas l'océan

se gargarise de galets
plonge en la craie ses canines
mâche les méduses sous les plaques de mercure
lui donc lourd drapeau de chair
planté sur cette herbe en mohair
lui guette ce qui jacasse blanc
dans les trous dans les strates
à peine posant
sur le crépuscule des monopoles.



1

Nous avons constaté avec intérêt, à la lecture de « Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse » de Julia Kristeva (1), que nos quelques remarques sur la cohérence des textes mathématiques figurant dans la première version de « pour une sémiologie des paragrammes » avaient eu quelques effets (parfois heureux) (2).

On en jugera aisément en comparant les fragments (A), (B), (C) de « pour une SPA » à leurs remaniements (A)', (B)', (C)', dans (S), la publication du n° 41-42 d'*Action Poétique* se situant entre les deux

(A) (cf. (AP) p. 57)

Si la fonction générale du texte comme infinité ε est $\varphi(x_1 \dots x_n)$, l'ensemble se présente sous la forme de plusieurs sous-ensembles qui ont la même puissance (sont équivalents à $\varphi(x_1 \dots x_n)$)

$\langle a_1 a_2 \rangle \varepsilon A \cdot \equiv \cdot \langle b_1 b_2 \rangle \varepsilon B$

$\langle b_1 b_2 \rangle \varepsilon B \cdot \equiv \cdot \langle c_1 c_2 \rangle \varepsilon C$

$\langle a b c \rangle \varepsilon E \cdot \equiv \cdot \langle c_1 c_2 \rangle \varepsilon C^1$

(1) $\langle x_1 x_2 \rangle$ signifie « ensemble ordonné ».

ε = « élément de »; $\cdot \equiv \cdot$ signifie « équivalent »

(A') ((S), p. 189)

Si φ, x_1, \dots, x_n est une fonction propositionnelle primitive qui ne contient pas d'autre variable libre que x_1, \dots, x_n , sans qu'il soit nécessaire qu'elle les contienne toutes, il existe une classe A telle que, quels que soient les ensembles

x_1, \dots, x_n

$\langle x_1, \dots, x_n \rangle \varepsilon A \cdot \equiv \cdot \varphi(x_1, \dots, x_n)$

(B) ((AP) p. 59-60) a subi, pour donner (B') ((S) p. 189, début) les modifications suivantes :

a) une note en bas de page explique les notations employées (bien que ne citant, comme d'ailleurs (A') aucune source).

b) la phrase : « ainsi énoncé, le théorème est applicable dans notre univers E » est devenue « ainsi énoncé, l'axiome est applicable dans notre univers E du lp ».

(1) Seuil, collection « Tel Quel », 1969 ; cité (S) dans la suite.

(2) La première version de l'article en question sera maintenant citée « pour une S.P.A. » ; les renvois à notre premier article seront cités (AP) et le texte que Kristeva a consacré dans une accueillante revue à une réfutation de nos critiques sera désigné par (P).

(C) ((AP)) p. 60).

« ... La loi des ensembles vides gère l'enchaînement des phrases, des paragraphes et des thèmes dans les *chants*. Chaque phrase est attachée à la précédente comme un élément qui ne lui appartient pas... il en résulte une chaîne d'ensembles vides qui se retourne sur elle-même, rappelant un anneau abélien. »

« ... La « loi » de l'ensemble vide règle l'enchaînement des phrases, des paragraphes et des thèmes dans les *chants*. Chaque phrase est attachée à la précédente comme un élément qui ne lui appartient pas... il en résulte une chaîne paradoxale « d'ensembles vides », rappelant (pour une loi commutative) un anneau abélien. »

Les modifications subies par (A) (B) (C) tiennent compte, avec plus ou moins de bonheur, de certaines de nos remarques et d'elles seulement. (La deuxième phrase du texte (C) aurait gagné à être modifiée, mais nous ne l'avions pas signalé.)

2 Sans doute peut-on remarquer que les opérations de transformation du texte provoquées par notre intervention laissent tels quels d'autres passages, bien d'autres passages qui auraient pu également être améliorés. Trois exemples.

(E) ((S)) p. 190).

« Lautréamont était un des premiers à pratiquer consciemment ce théorème », cette affirmation serait plus à sa place dans un traité d'astrologie.

(F) ((S)) p. 181 et 183).

« « écrire » était pour lui ([Mallarmé]) » une sommation au monde qu'il égale sa hantise à de riches postulats chiffrés, »... *Réminiscence, sommation de chiffres*, ... les modes de jonction [des] séquences (la sommation dont parlait Mallarmé) ... peuvent être donnés par la théorie des ensembles... » ici une légère confusion s'est introduite entre paragramme et gendarme.

(G) ((S)) p. 192).

« deux figures syntagmatiques apparaissent dans l'espace topologique des *chants* :

- 1 les ensembles vides...
- 2 les sommes disjonctives... »

Cette topologie est bien accueillante !

Espérons que les nombreuses éditions successives de « semeiotikè » opéreront les coups de gomme nécessaires.

3 une autre J. K ?

Au moment même où elle composait la deuxième version de « pour une SPA » J. K. élaborait un long texte, réfutation du nôtre (2).

Une très grande partie de ce texte est destinée à répondre à l'avance (c'est également le sens de nombreuses autres modifications de « pour une SPA ») à la deuxième partie, non encore parue, de notre étude ; nous l'annonçons, rappelons-le, par la phrase : « il reste à se demander quel profit, en définitive, J. K. espère tirer du recours à la mathématisation (plus généralement à la formalisation) ». Avec une virtuosité certaine, J. K. construit une version hypothétique de ce texte inexistant, y découvre nos positions philosophiques et idéologiques et leur inflige le traitement qu'elles méritent. Nous ne chercherons pas à la suivre sur ce terrain et ne commenterons que

les propositions effectivement écrites par elle dans les applications de ses théories.

Le texte de (P) p. 66-68 surtout) contient en outre quelques passages où, en contradiction avec la démarche suivie par elle dans le remaniement de « pour une SPA », J. K. entreprend de justifier sa première version et tente de démontrer que les textes (A) (B) (C) étaient parfaitement corrects. Il nous a semblé qu'il s'agissait d'une deuxième sémioticienne, en désaccord avec la première, mais vivant à la même époque et portant le même nom ; nous la désignerons J. K_(a) et nous examinerons quelques-unes de ses affirmations.

(I) Nous lisons (P) p. 70), sous la plume de J. K_(a) :

« Matrice de la production conceptuelle, de la philosophie grecque aux sciences les plus modernes, telle semble être le rôle de ce *déplacement* de sens qui donne lieu aux appareils conceptuels appropriés à des objets nouveaux : l'épistémologie et la philosophie actuelle le démontrent, sans crier au crime. Ceci expliquerait comment dans notre texte « équivalent », signifie « équipotent » ».

Voilà certes une bien forte raison. Malheureusement, qu'« équivalent » signifie « équipotent » ou non, le texte écrit par J. K. n'a *aucun sens*, et il est donc très difficile de *déplacer* quoi que ce soit. Il n'y a qu'une solution, qu'a bien vue J. K., mais non J. K_(a) : le supprimer. Signalons en outre à J. K_(a) que, dans la citation de la note (17) (P) p. 70) madame Paduceva dit exactement le contraire de ce qu'elle, J. K_(a) affirme.

(II) (P, 70).

« au lieu d'écrire x_1, \dots, x_n nous avons mis $x_1 \dots x_2$ « : les variables désignent *déjà* des sèmes et par conséquent, pour faciliter la référence à l'*objet* concret, nous n'en relevons que *deux*, car il est pratiquement impossible d'objectiver leur infinité ».

Nous sommes en mesure d'offrir à J. K_(a), qui semble saisie d'un effroi tout pascalien devant l'infini, un grand choix de notations (puisque c'est cela qui semble la préoccuper) pour désigner un ensemble infini, ses éléments fussent-ils *déjà* des sèmes. De plus, elle fait à J. K. un cadeau empoisonné car si, les intentions de J. K. sont bien celles qu'elle énonce, les notations considérées sont *toutes les deux* incorrectes.

(III) (P, bas de la page 66 et début de la page 67).

J. K_(a) s'étonne que nous n'avons pas pu « lire la valeur des ensembles en question », puisque J. K. avait, paraît-il, apporté des précisions dans « pour une SPA ». Or, ces précisions sont absentes de la première version, le passage auquel nous sommes renvoyés n'étant qu'un rajout (S p. 187). Nous n'aurons pas la cruauté de faire une lecture, même paragrammatique, du lapsus certainement typographique qui fait surgir brusquement du néant sous la plume de J. K_(a) ces « fonctions *déjectives* » produisant le « surplus » de signification qui fait du langage poétique un système à sens plus « riche » que tous les autres ».

(IV) ((P) page 67). Dans sa défense du texte (B), J. K_(a) invoque le « niveau de la métathéorie », semblant croire qu'en ce lieu privilégié et mystérieux, tout devient possible : métathéorie ou théorie, un énoncé incohérent le reste. En outre, J. K. ayant remplacé « théorème » par « axiome » dans le texte (B), J. K_(a), qui les revendique tous les deux, s'indigne d'avoir pu être soupçonnée de « transfor-

mer les axiomes en théorèmes ». Tout cela montre bien que le sens de ces mots, et leur emploi, échappe complètement à l'une et à l'autre.

(V) ((P) p. 67-68) . Ce passage est des plus intéressants. Nous avons supposé (charitablement) que l'usage du terme « anneau abélien » dans le texte (C) était dû à ses vertus picturales. J. K._(a) récuse cette interprétation en ces termes :

« S'agit-il... d'un emploi « pictural » du terme « anneau abélien » ? sûrement pas, car il est bien question d'un *groupe abélien* A qui, pour une *première loi de composition* (notée additivement, est muni, en outre, d'une *seconde loi de composition* (notée multiplicativement), qui soit associative et distributive par rapport à la première ». Suit, à nouveau, la définition de l'objet mathématique A ; cette définition (parfaitement inutile pour quiconque a fait un tout petit peu de mathématiques, parfaitement inutile également pour celui qui n'en a pas fait) à ceci de particulier (indépendamment de l'intervention, bien sûr typographique, du signe d'appartenance et du quantificateur universel à la première ligne) qu'elle n'est *pas* la définition d'un anneau abélien (terme, d'ailleurs, non standard). Nous offrons à la sagacité de J. K._(a) ce petit problème. Le passage se termine ainsi : « les variables marquent toujours des sèmes dont les opérations produisent le sens « en surplus » de celui du message dénoté. L'*addition* désignera la « juxtaposition » de sèmes appartenant à divers items lexicaux, la *multiplication* : la « condensation » avec effet de métaphorisation qu'un sème peut produire dans le procès de concaténation des sèmes dans la chaîne signifiante ».

Ainsi J. K._(a) non seulement récuse le lien établi par nous entre l'emploi du mot *chaîne* et celui du mot *anneau*, mais avec un courage tranquille quoiqu'un peu imprudent *désigne* ce que les opérations de l'anneau A représentent comme manipulations sur des sèmes. Nous sommes là dans le vif du sujet : l'utilisation *pratique* du formalisme mathématique par la sémiotique. Après une dernière parenthèse nous allons maintenant l'aborder.

5 Le désir de répondre au plus vite à nos critiques (et particulièrement à celles qui n'étaient pas encore formulées) a amené J. K. à introduire dans (S) de nouveaux passages utilisant des notions mathématiques (de plus en plus élémentaires). Nous nous bornerons à un exemple, utile pour la suite.

Texte (H) ((S) 187).

« Les ensembles A ($a_1 \dots a_n$), B ($b_1 \dots b_n$) et C ($c_1 \dots c_n$) sont liés par une fonction surjective : tout élément (sème) de B est image d'au moins un élément de A ($R(A) = B$, sans qu'il soit nécessaire que R soit définie partout). Mais on peut lire la relation entre les ensembles sémiotiques comme biunivoque, et alors la fonction *f* associée à R est une fonction injective ; si R est en outre définie partout, *f* est une application injective ou injection ($f(a) = f(b) \rightarrow a = b$ ($a, b \in A$)). Ainsi, l'application qui relie nos ensembles étant surjective et injective, peut être nommée une application *bijection* ou *bijection*. ... Dans les cadres de la classe H les correspondances de A, B et C sont des permutations de la classe H (une « bijection » de H sur elle-même). »

Commentaire (i) une « fonction surjective » : il s'agit sans doute d'une relation comme l'indique la suite (et aussi la notation R). On aimerait cependant savoir comment les trois ensembles A, B, C sont « liés par une « relation ». On peut imaginer bien des manières

de la faire mais la solution supposée ne lie visiblement que A et B et laisse C tristement à l'écart.

(i) Toute la deuxième partie du texte (H) est merveilleusement tautologique : si une relation est biunivoque et partout définie il est clair que c'est une application bijective (c'est la définition même) : non seulement elle « peut être nommée » ainsi mais elle peut difficilement être nommée autrement.

(iii) La dernière affirmation demanderait à être étayée : nous lisons en effet un peu plus loin (un tout petit renseignement supplémentaire sur ces mystérieuses fonctions) que « l'application unit même des sèmes radicalement opposés ($a_1 \equiv c_3$; $a_4 \equiv e_1$, ... etc. » ; une application bijective étant définie de A sur B et H étant, apparemment réunion de A, B et C on voit assez mal comment les « correspondances de A, B, C » permettront de construire une permutation de H. A moins que l'on ait changé de fonction en cours de route ?

6 L'utilisation du formalisme mathématique.

Au lieu de sélectionner quelques-unes des nombreuses déclarations d'intention de J. K. sur le rôle des mathématiques sans sa vaste théorie nous commenterons trois textes d'application pratique, notés (I), (J) et (K) respectivement.

(I) ((S) page 186 à 189, début).

Dans un court passage des *chants de Maldoror* sont isolés des ensembles sémiques A B C D E définis (partiellement) par un début de liste d'éléments (5 pour A, 2 pour B...). Entre ces ensembles est affirmée l'existence d'une ou plusieurs applications mystérieuses (leur définition est laissée au lecteur) dont il est seulement affirmé qu'elles sont bijectives et qu'elles réalisent (d'une manière sans doute miraculeuse) une permutation d'un ensemble H contenant A, B et C. Cette formulation mathématique (à peine esquissée) est la plus vide possible. C'est en effet le niveau zéro de toute mathématisation de définir des ensembles et des applications ou correspondances entre eux (on ne l'atteint même pas ici). Mais cette démarche, on le sait, est purement classificatoire ; on ne fait pas autre chose quand on assigne des catégories grammaticales à des mots, ou quand on relève des températures, tout cela ne va pas bien loin, en l'absence de toute structure sur les ensembles qui ont été définis. On comprend pourquoi J. K. est forcée de s'en tenir soit à ses truismes : « (un) ensemble (sémique) n'existe que lorsqu'il se constitue, quand on rassemble ses éléments » soit à l'affirmation pure et simple d'une déduction inexistante : « cette formalisation nous a permis de démontrer... »

(J) dans ce passage, que nous avons reproduit plus haut (5 (V)) l'ensemble A considéré (dont les éléments « marquent » des sèmes) est muni cette fois d'une structure assez riche (c'est un anneau) ce qui implique que les opérations entre ses éléments ont des propriétés très contraignantes ; pour pouvoir affirmer, comme le fait J. K., qu'il ne s'agit pas d'un emploi « pictural » du terme mathématique « anneau » il n'est pas du tout suffisant de dire que l'addition désigne la « juxtaposition » des sèmes et la multiplication leur « condensation » ; il faudrait indiquer, sur un exemple précis, quel est le résultat effectif des opérations effectuées sur tous les couples d'éléments de A, savoir ce que désigne l'opposé d'un élément de l'anneau et vérifier chacun des axiomes. Si cela n'est pas fait, l'emploi du mot anneau n'est pas plus justifié que celui de corps, de quasigroupe, de ringoïde, d'espace vectoriel, ou de catégorie multiplicative (nous

en passons, et des meilleurs !) et n'a aucune espèce de rapport avec la sémiotique.

J. K. croit pouvoir répondre à cette objection de la manière suivante « nos mathématiciens ne peuvent pas ignorer que, même dans la formalisation du langage dénотatif, si certains types de relations n'ont pas cours (par exemple, les éléments n'ont pas d'inverse), cela n'empêche pas de construire l'objet scientifique comme modèle d'un formalisme qui lui suppose cette relation (tel par exemple, le groupe ou le monoïde) en se servant en ceci des modèles à deux états ». Cette affirmation est gratuite. Signalons à nouveau que la citation de J. Mehler citée (en note) à l'appui dit exactement le contraire de ce que prétend J. K.

(K) Ce sera notre dernier exemple : sans doute le plus beau, le plus lumineux. Il s'agit d'un cours passage de « poésie et négativité » (S 258-260), consacré à la « loi d'idempotence ». En voici le début « la loi d'idempotence

$$XX \equiv X ; XUX \equiv X$$

si dans la langue courante la répétition d'une unité sémantique ne change pas la signification du message et contient plutôt un effet fâcheux de tautologie ou d'agrammaticalité... il n'en est pas de même dans le langage poétique. Ici les unités sont non-répétables, ou, autrement dit, l'unité répétée n'est plus la même, de sorte qu'on peut soutenir qu'une fois reprise elle est déjà une autre. La répétition apparente XX n'équivaut pas à X . »

Glissons sur l'effet fâcheux d'agrammaticalité qui ne change pas la signification du message ; sur la disparition de la deuxième formule, qui ne reçoit pas d'interprétation :

Ce qu'exprime pédantesquement et obscurément la « négation de la loi d'idempotence » pour le langage poétique se révèle n'être rien d'autre que la banalité mille fois ressassée (pas seulement à propos de Baudelaire et de Mallarmé) qu'en « POÉSIE » une « séquence » (*sic*) répétée n'est chaque fois « ni tout à fait la même ni tout à fait une autre ».

7 Conclusions.

Elles seront brèves : comme le montre l'examen de tous les passages « mathématiques » dans « semeiotikè » l'utilisation du formalisme par J. K. oscille entre les deux pôles de l'incohérence et de la banalité, sans s'interdire un savant mélange des deux.

Nous voici au terme de notre analyse ; nous ne suivrons pas J. K. dans ses méandres idéologiques, épistémologiques ou gnoséologiques. L'examen de sa pratique montre que cette discussion serait parfaitement vaine. Dans l'état actuel des choses, il serait sans doute préférable que le paragrammatisme abandonne ses références imprudentes et non fondées à la démarche et aux résultats des différentes disciplines scientifiques (linguistique, mathématique et psychanalyse tout particulièrement) et s'engage résolument dans la voie qui lui est naturelle : celle de l'incantation magique.

Octobre 1970.

« Une monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faciliter leurs relations mutuelles. C'est dans ce but d'utilité qu'ils rédigent des dictionnaires où les mots sont catalogués, doués d'un sens bien défini (croient-ils), basé sur la coutume et l'étymologie. Or l'étymologie est une science parfaitement vaine qui ne renseigne en rien sur le sens véritable d'un mot, c'est-à-dire la signification particulière, personnelle, que chacun se doit de lui assigner, selon le bon plaisir de son esprit. »

Michel Leiris (1925).

La Révolution Surréaliste, An I, n° 3 : ce commentaire introductif aux premiers fragments du *Glossaire* : *j'y serre mes gloses* peut être considéré comme la déclaration d'une guerre que Michel Leiris poursuit des *Mots sans Mémoire* à *La Règle du Jeu*. Il sera l'objet de mon propos.

Je serai contrainte ici d'isoler, provisoirement, l'étude de ce type particulier de rapport au langage de bien d'autres aspects, tout aussi intéressants, de son entreprise. Je ne parlerai pas non plus de ce que celle-ci a de commun avec d'autres recherches littéraires portant sur le langage qui ont précédé ou suivi le surréalisme. J'essaierai plutôt, dans cette première approche, de poser le problème théorique soulevé par une telle affirmation, et de montrer ensuite quelles en sont les conséquences spécifiques dans l'œuvre de Leiris.

Deux exemples extraits du *Glossaire* nous indiquent le processus initial par lequel Leiris compte accéder à ce qu'il appelle le sens véritable des mots :

« Etymologie — homme (mythe, élégie), l'horloge des mots t'immole »

« Calembour — langue labourée, par courts lambeaux »

Faire éclater un mot ; et la répétition, la redistribution de ses phonèmes produisent un effet de sens, dans ce cas-ci, une définition. Par conséquent, il condamne toute tentative d'explication des mots par des synonymes, des paraphrases (les dictionnaires usuels), ou par l'étymologie historique (les *mots* sont sans mémoire).

Nous verrons que sa méthode, comme toute réaction de ce genre, prend appui sur une autre tradition, plus ancienne. Mais retenons pour l'instant : le but, et le moyen.

L'ILLUSION DE LA LOI

Considérons d'abord l'aspect négatif de la proposition de Leiris, et ses incidences historiques.

Aussi longtemps qu'il existera un mythe de Babel, il se créera des tech-

niques pour retrouver la langue originelle, pure et transparente aux choses, cachée dans la diversité des langues naturelles. Faire travailler la langue pour accéder à la connaissance du monde, par le sens vrai et premier des mots, constitue l'un des vœux les plus anciens de la métaphysique.

Déjà le Socrate du *Cratyle* en indique la direction : « *anthrôpos* », l'homme est ainsi appelé parce qu'il est le seul animal qui contemple ce qu'il a vu (anathrôn ha opôné). Ces étymologies « synchroniques » sont encore celles du Moyen Age, lorsqu'un anagramme implique une qualification : ROMA-AMOR signifie que Rome est la ville de l'Amour. Il paraît qu'à cette époque l'étymologie d'un nom pouvait figurer entre les rubriques consacrées à la description anatomique et au mode de reproduction d'un animal. Ceci serait la conséquence d'une conception de la science comme découverte des analogies dont elle ferait la synthèse ; la croyance en une similitude perdue entre les mots et les choses impliquerait, selon Michel Foucault (1), que la connaissance

« ... soit en fait une lecture de déchiffrement... »

et par conséquent accorde

« ... un privilège absolu de l'écriture... L'ésotérisme du XVII^e siècle est un phénomène d'écriture, non de parole. En tout cas, celle-ci est dépouillée de ses pouvoirs ; le propre du savoir n'est ni de voir, ni de démontrer, mais d'interpréter... Le langage a en lui-même son principe intérieur de prolifération... Il n'y a de commentaire que si, au-dessous du langage qu'on lit et qu'on déchiffre, court la souveraineté d'un texte primitif... »

Et la quête du sens caché s'accompagne le plus souvent d'une symbolique de la lettre (— de l'alphabet, que Michel Leiris retrouve dans ses poèmes « pictographiques », lorsque les lettres du mot Amour, enchassées les unes dans les autres, sont suivies par la phrase :

« *Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné dans la double ECHELLE.* » (Glossaire))

Ce n'est donc qu'à une date relativement récente, avec la découverte de l'évolution historique (phonétique) des langues, qu'une nouvelle étymologie s'est construite sur les ruines de la première. Turgot en écrit les principes dans l'Encyclopédie, et au début du XIX^e siècle, avec la découverte du sanskrit et de la parenté des langues, les études philologiques lui donnent un visage nouveau. Les lois de la phonétique historique indiquent que /pôdr/ est dérivé de /ponere/. L'étymologie médiévale n'aurait jamais établi de liens entre ces mots ; mais l'étymologie moderne, elle, peut les utiliser pour dire que *pondre* vient de *poser*, par un jeu de glissement. Ce n'est plus la rencontre des mots par leur sonorité, mais l'exploitation du pouvoir rhétorique du langage qui permet la dérivation, avec comme seules garanties, selon l'aveu des étymologistes eux-mêmes, l'existence des lois phonétiques (2).

Il s'ensuit que les querelles sont souvent dures entre les différentes écoles, pour décider entre la véritable et la fausse étymologie. Tant de facteurs sont en causes (géographiques, historiques...) que rien ne paraît

(1) *Les Mots et les Choses*, p. 53-55, Gallimard.

(2) Cf. Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, Larousse.

moins démontrable. De son côté, Michel Leiris signale lui aussi ses « erreurs », mais (et nous verrons que c'est ce qui le distingue) qu'il est seul à pouvoir corriger :

« C'est l'allure sévère du mot « Bass » qui, sans doute, me l'a toujours fait associer fallacieusement — si j'en crois cette amie — à un breuvage couleur presque de café noir ; d'où ce malencontreux « stout Bass » auquel m'avait fait presquer l'expression « boire un glass » évoquée à propos du verglas. » (Fourbis.)

Il est intéressant de noter que l'utilisation par une démarche sémantique de la découverte d'une loi formelle contraignant l'aspect physico-acoustique du langage, paraît être un phénomène récurrent (3).

En prenant parti pour l'arbitraire du signe, et en en faisant un préalable à la scientificité de la linguistique, la théorie saussurienne refuse, définitivement, à l'étymologie le statut de discipline indépendante, et la linguistique diachronique est un synonyme exclusif de phonétique (au sens saussurien).

« L'étymologie est donc avant tout l'explication des mots par la recherche de leurs rapports avec d'autres mots. Expliquer veut dire : ramener à des termes connus, et en linguistique expliquer un mot, c'est le ramener à d'autres mots, puisqu'il n'y a pas de rapports nécessaires entre le son et le sens (4). »

Or toute étymologie présuppose, implicitement ou explicitement, un refus de l'arbitraire du signe (5).

Meillet, paraît-il, considérait que tout traité d'étymologie devrait subir le sort des livres sur la quadrature du cercle. En fait, ce qui est en cause ici n'est pas tant les jeux d'interprétation « que la valeur d'argument, de preuve objective, de démonstration », qui les accompagne inévitablement, le plus souvent pour masquer la véritable analyse (idéologique, etc.). Par exemple, remarque Paulhan (6),

« S'agit-il de religion, l'on nous rappelle que le mot vient du latin religare, lier. L'on en conclut à l'ordinaire que la religion est à même d'unir les citoyens d'une même nation. »

et il montre que l'on peut s'amuser à donner d'autres étymons pour d'autres explications, toutes aussi probantes — et dangereuses.

L'explication d'un mot par son étymologie vient d'une erreur théorique grave, celle des deux ordres, la synchronie et la diachronie. La

(3) Je peux en indiquer deux, tout à fait contemporaines (à ne pas mettre, bien entendu, sur le même plan) :

a) la sémantique générative, qui se dit post-chomskienne, alors qu'elle a seulement repris les concepts de transformation et de « phrase-marker » pour sa représentation sémantique, leur faisant perdre ainsi tout pertinence scientifique ;

b) le « paragrammatisme », qui, reprenant l'hypothèse saussurienne des anagrammes (c'est-à-dire la répétition phonologique et tautologique d'un titre dans tout un poème, peut-être un moyen mnémotechnique, comme la rime) en fait une théorie de la « signification ». Ceci donne libre cours à toutes les fantaisies. En fait, si le paragrammatisme ne dit rien sur un texte, il se peut qu'en revanche, il dise beaucoup sur qui pense, en déchiffrant, avoir dévoilé un sens qu'il y a mis lui-même. (Cf. plus bas, La loi de l'illusion.)

(4) Saussure, *Cours de Linguistique générale*, p. 259.

(5) Cf. Guiraud, *L'étymologie*, P. U. F.

(6) *La Preuve par l'Étymologie*, Gallimard.

signification est un phénomène strictement *idiosynchrone* (7), et les signifiés (différentiels) ne prennent leurs valeurs qu'en s'opposant à tous les autres termes du système. Une dérivation supposerait que l'on puisse saisir le système tout entier pour chaque état de la langue, ce qui est utopique : même s'il est vrai que *religion* a signifié *lier*, ce mot a aujourd'hui un tout autre sens (il s'oppose à *mythologie*, *athéisme*, *idéologie*, etc.).

« ... *l'étymologie est une science vaine...* », disait Leiris : la linguistique lui donne raison.

LA LOI DE L'ILLUSION

Passons maintenant à l'aspect positif de l'exergue.

Si un jeu sur les mots ne peut en aucun cas remplacer une démonstration, il n'en reste pas moins que cette *constance dans l'illusion* demande une explication.

Car il ne s'agit pas ici d'un simple jeu sur la récurrence, la répétition des sonorités, ou de l'emploi des tropes, toujours accompagné d'un plaisir dit rhétoricien, déjà noté dans les traités de l'Inde. Les trouvailles étymologiques semblent bénéficier d'une jouissance supplémentaire, d'une sorte de bien-être de la 'révélation', selon l'expression de Leiris : elles lèvent momentanément l'angoisse provoquée par la 'résistance' du langage, par le fait qu'il nous tient au lieu de nous servir, comme l'idéologie voudrait nous le faire croire. Elles comblent en même temps, et à peu de frais, un certain désir de savoir. C'est cette loi du plaisir dans les jeux du langage que la sémantique cherche à camoufler en lui donnant l'allure d'une procédure de découverte. Saussure (8) et Paulhan ont remarqué cette satisfaction. Guiraud, un peu naïvement, nous en fait part, quand il raconte 'l'apparition' de son étymologie du mot *bahut* des lycéens : au centre du Brésil, il a trouvé un très vieux coffre de voyageur portant l'inscription *bahul* ; aussitôt la dérivation surgit : *bahul-coffre-prison-lycée* : prison des lycéens-bahut.

Ce « bonheur » a la caractéristique d'être, comme le rire provoqué par le mot d'esprit, communicable et communicatif. Ceci explique le succès immédiat de toutes ces entreprises, par opposition aux difficultés de l'abstraction propres aux recherches formelles.

Est-ce à dire que la proposition de Leiris se trouve infirmée ?

Non, bien au contraire ; car si Leiris se donne les mêmes moyens, son but est autre, original. Sa démarche ne se dit pas scientifique, c'est un principe « subjectif » qu'il explore :

« *Laisser les mots s'animer, se dénuder et nous montrer par chance, le temps d'un éclair osseux de dés, quelques-unes de nos raisons de vivre et de mourir, telle est la convention du jeu.* » (Glossaire, 1939.)

L'accent mis par le surréalisme en général et par Leiris en particulier sur cet aspect du langage n'a donc rien d'une régression vers la pensée médiévale, mais constitue plutôt un retour et une réévaluation de certaines questions.

(7) Cf. Godel, *Les Sources manuscrites du C. L. G. de F. de Saussure*, Droz-Minard, p. 48.

(8) *Ibid.*, p. 134.

Le cartésianisme, et l'exigence exotérique de la Méthode, a relégué définitivement au rang du charlatanisme l'emploi de ces procédés dans le discours scientifique. Port-Royal, dans sa géniale Logique, indique clairement cette rupture :

« Ce qui donne même lieu à quelques-uns de faire des raisonnements ridicules, comme est celui d'une personne qui s'imaginant que la peste était un mal saturnien, prétendait qu'on avait guéri des pestiférés en leur pendant au col un morceau de plomb, que les Chimistes appellent Saturne, sur lequel on avait gravé un jour de Samedi, qui porte aussi le nom de Saturne, la figure dont les Astronomes se servent pour marquer cette Planète, comme si les rapports arbitraires... pouvaient... guérir effectivement des maladies... On peut voir ces rêveries et beaucoup d'autres semblables dans l'examen qu'a fait M. Gassendi de la Philosophie de Fludd, qui font voir qu'il n'y a guère de plus mauvais caractère d'esprit que celui de ces écrivains énigmatiques, qui s'imaginent que les pensées les moins solides, pour ne pas dire les plus fausses et les plus impies, passeront pour de grands mystères, étant revêtues des manières de parler inintelligibles au commun des hommes. »

Ce pouvoir du langage, qui semble contester le discours rationnel, a été redécouvert, mais dans des perspectives entièrement différentes, par la psychanalyse — avec l'objet qui lui est propre, le désir (et un statut non cartésien du sujet) et par

« ... toute une expérience du langage... littéraire, lorsque l'énigme des mots resurgit en son être massif, avec Mallarmé, Roussel, Leiris ou Ponge » (9).

Or, la particularité de Leiris tient au fait qu'il se situe, contrairement aux autres, précisément à la limite de ces deux champs (10), car, en écrivant, s'il parle ce langage même où l'inconscient se définit, il réalise avec sa Règle du Jeu, non une « impossible » auto-analyse, serait-elle qualifiée de « manquée », mais une œuvre réussie.

PROCÈDE OU CONTRAINTE

« ... Sur une feuille blanche (dont sera utilisée toute l'étendue) inscrivez — sans suite et dans le plus grand désordre possible — un certain nombre de mots qui vous paraissent avoir une résonance. Quand, pour plusieurs de ces mots, vous pensez qu'il importe de les mettre en rapport (nous soulignons), entourez d'un cercle chacun d'entre eux et fabriquez une phrase avec ces mots... »

Voici donc la méthode que Leiris dit avoir appliquée dans ses poèmes de *Simulacre* (1925), conséquence directe de sa conception du langage.

(9) M. Foucault, *op. cit.*, p. 119. Pour une étude du rôle du calembour en littérature, de ses rapports avec une conception du langage, et une discussion de la position de Foucault, voir le chapitre « Les signes/la rupture » du *Rabelais au Futur*, de Jean Paris (Seuil).

(10) « En somme, ce que veut dire sa vie, il le cherche dans cet imaginaire, auquel, passé par le surréalisme, il sait donner toute sa consistance... La méthode est celle de la psychanalyse : association libre, et partant bien contraignante... C'est bien là l'héritage de Freud... » (Pontalis, *La Psychanalyse interminable*, in *Les Temps modernes*, 1955, n° 120-121, repris dans *Après Freud*, Gallimard).

Rappelons que *Le Mot d'Esprit* de Freud n'a été traduit et publié en France qu'en 1953.

Nous la retrouvons, à peine transposée, dans la composition de *La Règle du Jeu*, vingt ans plus tard :

« *Quels que puissent être les errements où risque d'entraîner l'emploi d'un subterfuge aussi peu rationnel, j'usurai ici, une fois encore, d'un moyen auquel je ne suis pas près de renoncer, parce qu'il représente le meilleur — sinon le seul (nous soulignons) — réactif qui soit à ma portée pour isoler certains de mes souvenirs de mon enfance et redonner ne fût-ce qu'une apparence de fraîcheur à ce qui, en bien des cas, resterait abstraction morte si j'entendais faire fi d'un pareil procédé.* » (Biffures.)

Je vais essayer de montrer, par quelques exemples précis, comment une recette d'inspiration quasi roussellienne est devenue l'unique possibilité d'une écriture, ce qui signifierait que la disjonction établie par le sous-titre ci-dessus n'a pas de pertinence.

J'ai donné, en introduction, deux « définitions » du *Glossaire*. Il est facile de retrouver cette méthode d'écriture dans ce passage du *Point Cardinal* (1927), lorsque les dix-neuf lettres (et les onze phonèmes) inscrites sur une banderolle fournissent, en s'éparpillant, la description d'une bataille :

CHAMPS CATALAUNIQUES

« *Je voyais les champs catalauniques s'étendre devant moi comme une eau gonflée de cataclysmes et les terres labourées fixer rigoureusement le sillage des cadavres dont les cendres, enfermées dans des urnes closes, étaient emportées vers des catacombes. Mirage unique, l'U se creusait en urne, — les deux C, pointes extrêmes du soc de la charrue, fendaient la plaine sur des aunes et des aunes et déclenchaient les catapultes —, les S de la traîtrise, enfin, serpentaient avec les dernières hordes barbares qui tentaient vainement un coup de surprise, avant de se replier dans le chuintement de la panique.* »

L'étymologie, comme au Moyen Age, peut être considérée comme une figure de rhétorique, ou procédé d'inspiration. Selon Bachofen cité par Nerval, le mot *pyramide* est le mot « *Pyramis* en langue égyptienne = *pir-m-us*, qui veut dire : sortie de terre, résurrection des morts, sortie à la lumière ». C'est ce mot, je pense, qui engendre, dans *Aurora*, le récit suivant :

« *A mesure qu'Aurora s'avancait dans le dédale des phrases où elle était sa propre Ariane, munie du fil si plein de sens de sa respiration, le point médian se haussait en effet, peut-être sous la poussée secrète du bague, tentant de revenir à la surface pour entendre Aurora. Les quatre sillons... devenaient peu à peu les arêtes obliques d'une pyramide...* »

Poésie, romans : le même jeu se retrouve dans les récits de rêves de *Nuits sans Nuits* (1923-1960). Le seul écart d'une voyelle, d'une consonne, entre le premier et le dernier mot, produit toute une chaîne (images et sons) qui semble avoir pour raison d'être la justification de cette mutation :

« *J'assiste à la scène dialoguée suivante, entre André Breton et Robert Desnos, ou je la lis comme s'il s'agissait d'un fragment de pièce de théâtre avec indications scéniques :*

A. B. (à Robert Desnos). — *La tradition sismotérique...*

R. D. (se transforme en pile d'assiettes). »

Mais c'est *La Règle du Jeu*, « autobiographie », genre sous-estimé par les modernes, qui conduit à son terme cette exploration du langage :

tout en marquant l'échec d'un propos initial (trouver une règle de vie dans une réflexion sur l'expérience, authenticité mise en doute par les défaillances de la mémoire), elle se montre comme la réussite de la *composition* d'un passé (psychique) qui n'est — et pour chacun — que la reconstruction, la réorganisation d'événements selon les critères d'un perpétuel présent : ici, l'acte d'écriture.

La Règle du Jeu, avec ses trois volumes, présente cette « ronde infernale des signifiants et des signifiés » à tous les niveaux de son discours : on est obligé de l'imaginer, dans sa linéarité, comme l'aplatissement d'hélicoïdes enchassées les unes dans les autres, dans l'espace : c'est la tige d'un ressort, enveloppée par un autre ressort (→ dont la tige... etc.).

Nous trouvons dans *Biffures*, par exemple, au niveau du syntagme, un nom propre qui semble contenir son qualificatif :

« *'Dioclétien'...* — *étincelant comme un Pactole...* »

Ou bien, c'est toute une phrase qui, par ses répétitions phoniques, donne la description du square VERT-GALANT :

« *Enclave d'éden, qui semble jouir — ... d'un privilège d'exterritorialité propice à la fonction alimentaire des nourrices comme aux conciliabules des amants.* »

Ou encore, un paragraphe entier renvoie les harmoniques d'un mot, plaqué au début comme un accord : dans ANFRACTUOSITE

« *... il y a, en effet, toutes ces aspérités ou ces encoches qui non seulement affectaient la surface de la cire quand les rouleaux étaient détériorés, mais encore détruisait l'intégrité de cette émanation embarrassante à qualifier qu'était, en l'occurrence, la musique...* »

« *... enfin, se fait entendre un peu de ce fracas qui... explosait comme le cri de la cire...* »

« *... un paradoxe, puisqu'il me sert à évoquer, en même temps que l'âpreté et la dureté impénétrable du roc, la brèche auriculaire...* »

Ou encore, c'est tout un chapitre qui est construit à partir de la dislocation d'un titre : PERSEPHONE.

Soixante pages tracent un voyage dont les mots 'repères', associés phoniques ou rhétoriques (aux sens des rapports associatifs de Saussure, ou peut-être, mieux, de Humboldt), constituent les étapes, et sont autant de carrefours qui obligent Michel Leiris à faire le choix de sa bifurcation. Je peux donner rapidement le canevas de la première partie, en m'excusant de l'inévitable réduction de cette opération :

PERSEPHONE

« *Perce, perçant comme le cri ou le perce-oreille qui perce le tympan, et s'enfonce dans un royaume sous-terrain* » comme la déesse des enfers ; le cri risque de briser aussi les cordes vocales : la gorge et le tympan se rejoignent : « *D'une part il y a donc le dehors ; d'autre part, le dedans ; entre les deux, le caveux* » — la voix caveuse. Cri ou chant, la bouche est largement ouverte : ceci rappelle la voix caveuse du dentiste — devant qui on ouvre la bouche — qui faisait trembler les vitres et les tympans (terreur), en ouvrant une bouche grande comme un jour (« exhiber un pareil antre ») ; la voix du chant se distingue de la voix ordinaire en ce qu'elle semble venir des entrailles (sous-terrains), et en ce qu'elle paraît en rapport avec les rythmes de la FAUNE...

PHONE, description du gramophone et de son symétrique le phonographe, puis de leur condensation : le graphôphône paternel, qui est aussi enregistreur.

Le cône d'où surgissent les voix semble cacher des personnages minuscules, perdus dans l'immensité de l'ouverture, comme les chanteurs de l'Opéra, vus du paradis, comme la lurette au fond de la gorge du chanteur... Le diaphragme, tympan du graphôphône, que l'on craint de voir se fragmenter à chaque claquement, fait penser à l'anfractuosité, mise en rapport avec le règne minéral — le métal — : plus particulièrement un alliage, le laiton (organique ou minéral) qui rime avec toton, terme désignant les « girouettes » — qualificatif que Leiris s'attribue dans cette course : « ... boussole affolée, dont l'aiguille est successivement attirée par le nord changeant de toutes espèces de mots, qui me guident (ou m'égarer) dans ce voyage à l'intérieur de moi-même où les jalons sont des souvenirs d'enfance... »

« Perséphone, puits artésien... »

Sept ans après avoir écrit ce chapitre, Leiris s'aperçoit que le choix de ce titre (« nom en vrille », dit-il) lui avait été suggéré, inconsciemment, par l'image oubliée du portrait de la cantatrice Lucy Arbell dans le rôle de Perséphone : elle avait les oreilles ornées par des disques torsadés...

Débutant dans *Biffures* par l'enfantin « ... Reusement ! », *La Règle du Jeu* se termine dans *Fibrilles* par un retour à cette première expérience de la résistance du langage. Leiris alors semble croire que rien n'a changé, et avoir « bouclé la boucle » sans avoir rien trouvé. Ceci l'amène à conclure :

« Donc, pas question que je reprenne sur de nouvelles bases ma recherche d'une règle d'or... Je n'ai plus qu'à saluer. »

Cependant, il n'est pas vrai que cet univers se soit clos par un tel retour : celui-ci n'a pu se produire sans subir un léger décalage, qui permet, comme l'hélicoïde du rouleau du graphôphône, à une autre boucle encore de s'ouvrir : le *Frêle Bruit* qui s'écrit maintenant, et ainsi de suite, à l'infini.

Comme si la mémoire, forcément finie, comportait elle aussi un principe récursif autorisant un voyage interminable parmi les souvenirs réveillés par des mots.

LA PERSPECTIVE

Procédé/contrainte ; ce clivage est l'indice de ce qui, chez Leiris, supporte la contradiction entre une impossibilité d'écrire (et autre chose que sur un « soi » toujours là, mais jamais où on le croit) et la justification d'un désir d'écrire, d'être reconnu comme « écrivain » dans un type donné de société, et d'être aimé comme tel.

Il faudrait analyser, d'autre part, la démonstration, que Leiris fait malgré lui, de la faillite de l'idéologie qui soutenait ses présupposés explicites : vacuité des notions d'identité, de sincérité (indubitable, dans un autre sens) ; car il est souvent obligé de reconnaître :

« Ainsi, au-dessous de la trame consciente de mon livre... court une trame que j'ignore ou dont je n'entrevois jamais que des brimborions au hasard d'une image ou d'une réminiscence. »

Mais pour le moment, il me semble important de noter que les résultats de dizaines d'années consacrées à cette lutte pour et contre le langage ne pourront se comptabiliser que dans un avenir — proche ? Car son

œuvre échappe à toutes les réductions sémantiques ou logiques dont nous avons l'habitude, avec les études componentielles ou sémiologiques : on pourrait dire que *La Règle du Jeu* est la métaphore concrète de l'abolition de toute idée de métalangage, et qu'elle joue, pour une théorie, le rôle que les anneaux d'oreilles de Lucy Arbell ont joué pour le chapitre « Perséphone » : car il s'agit là des contraintes sur le passage d'un espace (du « sens », pour une mémoire) à un univers à une (ou deux) dimension, celui de la temporalité (la concaténation des éléments acoustiques — graphiques ou sonores — dans la linéarité), que la science du langage ne peut encore formaliser — si c'est possible.

Mais, cela aussi, Michel Leiris l'a sans doute pressenti. N'a-t-il pas écrit dans *Fourbis* :

« N'est-ce pas, toutefois l'un des buts les plus naturels de l'activité littéraire (et ce en quoi écrire se différencie des autres modes de penser) que de forger ainsi, avec le vécu à la base et le langage pour outil, certaines vérités d'approximation que quelques-uns accepteront pour les leurs, et qui, par le fait même de ce partage, cesseront d'être chimères d'un seul ou vaines apparences ?... Du portrait de moi que je peins et des lambeaux de vérités plus lointaines que je m'efforce d'arracher pour en faire comme l'éclairage en même temps que le rayonnement de ce portrait, ne m'est-il pas, d'ailleurs, permis d'espérer qu'il se dégagera un beau jour — et au besoin à mon insu — quelque vérité générale ? »

I. L'ESTHETIQUE IMPOSSIBLE

C'est un fait bien connu, Freud s'est toujours intéressé au problème de la création. La question du « Beau » le laissait indifférent, ainsi que l'histoire des formes ; seuls le « contenu » d'une œuvre ou la vie d'un artiste semblaient retenir son attention. Il ne se référait aux rapports de l'art et de la vie sociale qu'à titre documentaire, pour « illustrer » ses analyses.

Ses goûts le portaient vers le passé : il n'aima guère la peinture expressionniste ou les poèmes surréalistes. S'il goûtait Goethe, Shakespeare, Michel-Ange, Vinci, il préférait encore fouiller la préhistoire de la culture humaine. On sait quel intérêt il porta à l'archéologie et à la philologie.

La fouille, l'inscription gravée dans la pierre, la statue, substitut et présence à la fois d'un modèle ancien, sont des thèmes favoris. Ils donnent une image de « l'atemporalité » de l'inconscient, de ses formations, de son architecture. Le retour de l'ancien, son mode de réapparition priment sans cesse...

Derrière Michel-Ange, Freud retrouve Moïse, le prophète qui laisse glisser les tables de la Loi, celui qui deviendra le père assassiné de l'histoire juive, derrière Hamlet (Edipe, dans les machines de Léonard le plus vieux rêve de l'homme : voler comme le vautour, dans sa peinture, peut-être, la trame légère d'un rêve d'enfance. Le texte, le dessin, la statue informent Freud au même titre que le symptôme, le lapsus ou le mot d'esprit. L'inceste et le parricide, quand il les lit, le renseignent sur la loi de la castration. C'est dire que ses ouvrages, concernant, plus spécifiquement, l'art, la littérature ou l'étude des mythes, ne sont pas « différents » de ses autres textes, en apparence plus théoriques (1).

Dès le début un lien fut noué par Freud entre le processus du rêve et l'activité créatrice, entre l'artiste et le névrosé : « Les rêves imaginés par les poètes, nous dit-il, se comportent souvent à l'égard de l'analyse, comme des rêves authentiques : exemple : « *la Gradiva* » de Jensen » et d'autre part : « les pulsions dont nous avons reconnu le rôle dans la formation des symptômes névrotiques ouvrent l'accès aux sources de la création artistique ; la question est alors de savoir comment l'artiste réagit à ces pulsions et quel revêtement il donne à ses réactions ». Ces « rêves imaginés », ce sont ceux que le créateur attribue à des « personnages » (théâtre, roman) ou ceux qu'il énonce dans un monologue à la première personne (confessions, poésie, etc.). Ces « rêves imaginés » ce sont aussi des mots, un langage dont il faut déchiffrer le sens pour un « je » qui s'y trouve dénommé.

Pourtant le créateur ne se définit pas par la névrose ni l'œuvre par le rêve ; celle-ci possède sa spécificité de « rêve raconté », revêtu d'un « désir en plus ». Si la psychanalyse d'un auteur ne dit pas grand-chose de son œuvre, celle-ci

(1) Voir en particulier : *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905). *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen* (1907). *La création littéraire et le rêve éveillé* (1908, E. P. A.). *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910). *Moïse et le monothéisme* (1939). *Ma vie et la psychanalyse* (1925). Avec la collaboration de W. Bullitt : *Thomas Woodrow Wilson* (portrait psychologique). Les citations de Freud sont tirées de ces ouvrages.

en dit long de l'inconscient et de ses lois, elle est aussi une voie royale pour sa connaissance (une « autre voie ») ; comme le mot d'esprit, elle est artifice ; analogue au symptôme, elle ne lui est pas semblable.

Freud, s'appuyant sur un découpage du savoir en vigueur de son temps, présente son livre sur le mot d'esprit comme « le premier essai d'application de la méthode analytique à des questions d'esthétique ». Or au lieu de cette contribution désirée par Freud, c'est une image déformée de la psychanalyse que les différentes branches du savoir concernées par l'application, intégrèrent à leur discours, une « adaptation » de ses concepts destinée à voiler l'ampleur de la question posée : la mise en cause de ce savoir lui-même (2).

Freud, dans ce livre, comme dans la *Traumdeutung*, anticipe sur les découvertes de la linguistique saussurienne : parlant du désir, il met à jour certaines lois du langage ; cernant dans le transfert une parole de l'Autre, il désigne au sujet sa place, dans les réseaux d'une impossible communication ; et l'ignorance persistante des linguistes pour sa découverte, si elle n'entrave pas le développement d'une scientificité, laisse en suspens une grave question qui concerne leur science, celle de l'inscription du sujet dans le langage.

Il se passa donc le contraire de ce que voulait Freud ; le sens de l'application fut inversé ; la psychanalyse mettant en cause l'essentiel d'un savoir, celui-ci mit en cause, afin qu'elle le servit, l'essentiel de la psychanalyse. Les analystes eux-mêmes n'échappèrent pas à la pression d'un déplacement. Ainsi Jung, croyant par le détour des anciens mythes, donner à l'inconscient son sens originaire, interpréta, en termes d'analogie, les principaux concepts freudiens et fit, comme ceux qui le suivirent, une mythologie d'une théorie. Ce qui devait, de la psychanalyse être appliqué à l'étude des mythes, fut dans ce cas, introduction de la mythologie dans la psychanalyse.

Dans le domaine littéraire, la psychanalyse servit d'abord le point de vue de la critique traditionnelle. Utilisant son « savoir » elle lui donna une méthode ; mieux, elle lui fournit ce « pouvoir » apparent d'expliquer ce que celle-ci n'avait saisi qu'intuitivement. Elle voulut que le biographe se mît à l'école de la psychologie, afin de remplacer la biographie par la psychobiographie.

Qu'on ne falsifiât point la vie des auteurs dans un but apologétique, fut un souci majeur de Freud. Ne point falsifier voulait dire « parler » puis « mettre l'accent sur » l'importance de la vie sexuelle et de la sublimation dans toute activité de création : « l'observation de la vie quotidienne nous montre que la plupart des hommes réussissent à dériver des parties très considérables de leurs forces instinctives sexuelles au service de leur activité professionnelle. L'instinct sexuel est tout particulièrement approprié à de pareils apports, étant doué de la faculté de sublimation, c'est-à-dire capable d'abandonner son but immédiat en faveur d'autres buts non sexuels et éventuellement plus élevés dans l'estimation des hommes » (*op. cit.*). Modification du *but*, changement quant à l'*objet*, ainsi se définit la pulsion sublimée. Le travail freudien consiste en une mise en place de l'activité créatrice à l'aide des concepts fournis par la métapsychologie. Freud ne s'intéresse pas « directement » à des questions de langue, de langage ou de forme ; son exigence première est de « remettre sur ses pieds » la critique biographique ; il lutte contre une idéologie ; son discours se situe sur le terrain même de ce qu'il combat ; il s'agit de montrer que l'œuvre n'est pas ce qu'on croit parce que l'homme (son « auteur ») n'est pas celui qu'on raconte. Freud s'insurge donc contre ces biographes qui s'identifient à « leur » artiste imaginaire en falsifiant sa vie. Quant au créateur, il s'est comme le névrosé « retiré d'une réalité insatisfaisante dans le monde de l'imagination, mais à la différence du névrosé, il sait comment retrouver le terrain solide de la réalité.

(2) Sur la mise en cause du terme d'application, voir Michel Tort : *La psychanalyse dans le matérialisme historique* (N. R. P. Incidences de la psychanalyse).

Ses œuvres comme les rêves sont la satisfaction imaginaire de ses désirs inconscients, mais « elles sont calculées pour provoquer la sympathie des autres » (op. citée).

La création est donc soumise à la loi du désir. Dans *Der Dichter und das Phantasieren* (traduit de manière toute « fantaisiste » par *Création littéraire et rêve éveillé*), Freud montre que tout mode d'expression, discours, rêve, création, exhibe et masque à la fois le fantasme de son auteur.

L'activité créatrice est analogue au processus du rêve, de même que l'artiste est l'analogue du névrosé. Analogue et non semblable, là est la source de fréquentes erreurs qui enferment Freud dans le dilemme artiste/malade. L'œuvre n'est pas « reflet » de la vie fantasmatique de son auteur ; comme le rêve, elle est « expression formelle » mais tandis que le rêve accomplit (dans l'imaginaire) le désir, celle-ci reste dans l'impossible d'une structure. Car le désir est irréalisable et l'œuvre en est le témoignage. « Le désir d'écrire, dit O. Mannoni, est aussi, plus obscurément, désir d'écrire sur le désir — au fond : désir impossible d'écrire sur le désir impossible. L'écriture contient toujours, même si elle le cache, la trace d'un désir qui n'a pas de vrai nom (3). » La psychobiographie, en remplaçant l'artiste par le névrosé, la vie adulte par l'enfance, le vécu conscient par l'histoire inconsciente, la création par le rêve, s'éloigna de la démarche freudienne. Elle reprit à son compte l'idéologie des biographes du XIX^e. Elle s'empêcha de voir que l'intrusion du désir dans la problématique de la création modifiait de façon radicale le rapport artiste-œuvre ; l'idée d'un sujet « décentré », introduite par le concept de *clivage* (du moi), ses conséquences sur la liaison du « je » à son discours ou à son texte lui échappa. Peut-être aura-t-il fallu attendre les travaux de Jacques Lacan, sa mise en évidence de la réflexion freudienne sur le langage, à la lumière des découvertes de la linguistique saussurienne, pour évaluer l'importance du rôle du signifiant dans l'inconscient, et saisir à quel point le champ de la théorie littéraire s'en trouve concerné. Le gros volume des *Écrits* commence par le séminaire sur *la lettre volée* ; le conte de Poe n'est pas « prétexte » ou lieu d'application d'une théorie, mais trame d'une histoire racontant la vérité qui se dégage de la pensée freudienne, à savoir : « la détermination majeure que le sujet reçoit du parcours d'un signifiant ». L'ordre symbolique est pour lui constituant ; cette vérité, poursuit Lacan, « rend possible l'existence même de la fiction. Dès lors une fable est aussi propre qu'une autre histoire à la mettre en lumière — quitte à y faire l'épreuve de sa cohérence. A cette réserve près, elle a même l'avantage de manifester d'autant plus purement la nécessité symbolique, qu'on pourrait la croire régie par l'arbitraire. »

Ce n'est pas dans cette voie que s'orientèrent les recherches littéraires d'inspiration psychanalytique. La liaison n'avait pas été faite encore entre le langage dont parle la littérature et le langage du désir ; le lien n'était pas saisi entre les procédés formels qu'utilise le désir pour se manifester et certains procédés linguistiques.

Une « littérature psychanalytique » se constitua donc qui prit pour lieu favori de ses « applications » celui de la critique littéraire.

Tantôt la critique psychanalytique reprit à son compte l'idéologie de la critique littéraire du XIX^e, beuviennne essentiellement (l'homme-l'œuvre-l'auteur), en y ajoutant une certaine « intervention » de l'inconscient, tantôt ce fut la critique littéraire qui emprunta à la psychanalyse une méthode. On psychanalyça les auteurs pour comprendre les œuvres : ce fut la *psychobiographie* ; ou bien on psychanalyça les œuvres pour en sortir un mythe personnel de l'auteur : ce fut la *psychocritique* ; ou bien encore suivant une « mythique », plus jungienne que freudienne, on tenta de retrouver dans les images poétiques, ou les récits littéraires les « archétypes » de l'inconscient : ce fut la critique archéty-

(3) Voir O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (Seuil).

pale. C'est à cette dernière que se rattachent plusieurs tendances d'une « esthétique » qui va du projet d'une anthropologie de l'imaginaire chez les héritiers du « New Criticism » et de l'étude « déconstructive » du mythes chez Northop Frye au débat bachelardien sur la « primitivité de l'image » (4).

La psychobiographie trouve son représentant le plus assidu en Dominique Fernandez qui systématise sa méthode. Mais il faudrait rattacher à une telle tendance toutes les études qui visent à expliquer selon une méthode concertée l'œuvre de l'artiste par sa vie inconsciente : ainsi les différents portraits psychologiques, le « psycho-portrait » de Charles Beaudoin ou les études de « cas » d'écrivains ou de peintres largement influencées par l'esthétique psychopathologique.

Il faudrait différencier de cette méthode, éloignée de la théorie freudienne, l'étude analytique proprement dite, dont la principale représentante, après Freud, est Marie Bonaparte. Si par moments celle-ci s'applique à combler les lacunes du récit biographique, souvent elle s'attaque à ses présupposés. La vie inconsciente d'un écrivain, un souvenir d'enfance refoulé, peuvent bien expliquer la répétition dans l'œuvre d'une même figure, mais sa vie infantile, pas plus que sa vie adulte ne permettent de saisir la spécificité de l'œuvre ; les personnages de ses romans ne sauraient être les « reflets » des « personnes » qui ont peuplé sa vie ou le « moi » transposé d'un auteur (au sens de « l'auteur de « ses » jours »), car toute transposition est un fait de langage, un jeu du sens et sur le sens. En fait, Marie Bonaparte inaugure un type de discours qui fut absent de l'œuvre de Freud et qui tient à la fois du récit analytique et du portrait psychologique, des *Cinq psychanalyses* et de *Thomas Woodrow Wilson*. Il s'agit d'une mise en pratique de la théorie freudienne de l'art, qui fut exprimée par lui à plusieurs reprises dans des ouvrages ne traitant pas forcément de ce problème. Cette théorie est explicite chez Freud, implicite chez Marie Bonaparte.

Si la psychobiographie et l'étude analytique se rencontrent sur le terrain de la biographie, ce discours majeur de la critique traditionnelle, elles diffèrent donc quant à leurs références théoriques ; l'une en se détachant du cadre freudien, devient une discipline autonome, à prétention scientifique, et tombe dans le piège de l'esthétique ou de la tradition littéraire ; l'autre en apparence plus modeste, sans prétention autonomiste, illustre d'autant mieux la validité des thèses freudiennes.

La psychocritique que représente Charles Mauron s'attache avant tout à l'étude des textes de la littérature. Rejetant toute idée d'interprétation de l'œuvre par la référence à quelque « accident biographique », celui-ci propose d'y mettre en évidence des réseaux fixes d'associations qui permettent de construire la personnalité inconsciente d'un auteur — « son moi profond » — qui est à l'origine de métaphores obsédantes. Mauron propose une « superposition » des textes, sorte d'adaptation de la technique freudienne des associations libres, afin de dégager en l'œuvre ses contenus inconscients.

Bien que la contestant, la psychocritique complète la démarche psychobiographique : là il s'agit dans l'œuvre de reconstruire le mythe de la « personne » inconsciente, ici d'y découvrir un « double » des représentations du « moi ».

Au fond toute la critique d'inspiration analytique (psychobiographie/psychocritique/critique archétypale) participe d'un même projet, certes inavoué, voire rejeté : édifier cette esthétique psychanalytique dont Freud ne voulut jamais.

(4) Voir Northop Frye, *Anatomie de la Critique* (N. R. F., Gallimard) et Bachelard, *Lauréamont* (Corti). *La terre et les rêveries du repos* (Corti). Pour la psychocritique : Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Le psycho-portrait : Charles Beaudoin, *Jean Racine, l'enfant du désert* (Plon). La psychobiographie : Dominique Fernandez, *L'échec de Pavese* (Grasset) ; *Introduction à la psychobiographie* (R. F. P., op. cité). L'étude analytique : Marie Bonaparte, *Edgar Poe, vie et œuvre*.

Ces « déplacements » de la théorie freudienne ne sont pas le fait du hasard : la psychanalyse proposant une réévaluation du sens des mythes, on chercha dans le mythe un sens à l'œuvre et dans celle-ci le « moi » mythique de l'artiste ou « l'inconscient » de l'Art. La psychanalyse essayant d'introduire le langage du désir dans le processus de la création, on soumit l'œuvre à la loi du désir, par l'intermédiaire du désir de l'auteur.

Comme la découverte de l'inconscient montrait l'importance dans la vie individuelle de chacun, du milieu familial ou social, de la sexualité, etc., on crut qu'en expliquant l'enfance d'un artiste on comprendrait son œuvre. Le texte de Marie Bonaparte, certains exposés de Freud, restent tributaires de cette idée. Mais nous serions à notre tour victimes d'une illusion rétrospective à croire qu'il pouvait en être autrement ; Freud ne pouvait échapper à sa propre idéologie, à celle de son époque, à la « pression » de « sa » science. Il fallait aussi, pour que soient saisies les conséquences dans le domaine littéraire (et artistique), de la découverte de l'inconscient, que la littérature (et l'art) fussent soumis à une sérieuse investigation théorique, qu'un changement s'amorçât vis-à-vis de l'idéologie de la critique traditionnelle. Ce changement fut contemporain d'une part des travaux des formalistes russes (et de ceux de l'école praguoise) de l'autre de « l'expérience » des surréalistes français. Freud ne les connut pas ou les méconnut.

II. LE CREATEUR, SON ESPACE ASILAIRE, L'ŒUVRE ET SON FOU

Certains critiques contemporains cèdent à une illusion semblable : l'enfermement de Freud dans le dilemme créateur/névrosé, rêve/délire/poésie. Non sans rendre hommage au « génie » du grand explorateur, ils l'accusent d'être, dans le domaine littéraire, le continuateur d'une tradition « romantique » (voire même « réaliste » ou « naturaliste ») faisant du créateur un possédé inspiré. Ainsi Jean-Louis Baudry écrit : « Les « neurotischen menschen », les névrosés, paraissent se grouper — c'est ce qui ressort peut-être encore d'une façon ambiguë de la formulation de Freud — en « poetischen » (créateurs) et « unpoetischen » (non créateurs). Cette classification ne se distingue en rien de celle admise par la conception idéologique banale de la « création artistique » et est déterminée par les mêmes présupposés : les créateurs ont un rapport particulier à la folie. L'œuvre est la manifestation d'un délire dont ils sont possédés. « Création », « folie », « possession », « délire », sont termes interchangeables » (*Freud et la « création littéraire »*, Tel Quel 32). Sans voir qu'avec la découverte freudienne c'est le lieu même d'une norme qui s'évanouit. L'idée d'un fonctionnement pathologique de la personnalité est mise en cause. A la collection des « monstruosité » mentales composant les tableaux des descriptions cliniques du XIX^e succède l'idée d'un mécanisme commun au pathologique et au normal, les lois de l'un expliquant celles de l'autre : « Notre science, écrit Freud, a depuis longtemps renoncé à croire en une structure rigide de normalité, en une frontière de démarcation nette entre le normal et l'anormal » (*op. cit.*). Entre le non-névrosé et le névrosé, il n'existe pas de différence qualitative, mais des variations quantitatives : « Les éléments de la constitution psychique sont toujours les mêmes. Ce qui change, c'est la proportion quantitative des éléments et, devons-nous ajouter, leur situation dans les différents champs de la vie psychique, ainsi que leur attachement à divers objets. »

S'agissant de situer la position de la psychose, Freud donne l'image de l'arête fine de la montagne, où marche l'homme en équilibre instable entre deux abîmes, celui de la névrose et celui de la psychose ; ici la différence est de structure ; l'un des versants est par endroits planté de branches auxquelles se

raccrocher, l'autre est à pic et l'on y « perd pied » très vite ; l'arête désigne le lieu d'une perte, où la réalité chancelle et se déforme pour s'évanouir dans le désir ; ce passage de l'équilibre au déséquilibre et du déséquilibre à la chute dans l'un des deux abîmes implique certes des « différences », non des « essences ». Avec la découverte freudienne, le névrosé comme le psychotique, le nerveux et le fou, en un mot le « malade » de l'ancien regard clinique, se trouve délogé de sa position d'étranger à la norme parce que le sujet lui-même est délogé du lieu central qu'il occupait dans le monde de la pensée consciente. C'est dire que le créateur n'échappe pas à ce déplacement. Il ne saurait appartenir avec son compagnon de déraison à des catégories dont les fondements sont fortement mis en cause par le surgissement de l'inconscient et de sa vérité. L'artiste, dans la théorie freudienne n'est pas classable selon un ordre de la névrose ou de la non-névrose, il est, comme *sujet*, soumis, par la loi d'un clivage, à l'ordre du désir. C'est dans le champ du désir que la création a quelque chose à voir avec la névrose (le rêve) et le créateur avec le névrosé. A poser un classement (non-névrosé/névrosé) et une relation d'appartenance (artiste « dans » névrosé) on méconnaît le désir et sa loi.

Car la névrose d'un créateur n'explique jamais la création. Son absence ou sa présence chez le non-créateur n'explique jamais l'absence de création.

Mais alors pourquoi poser une analogie entre l'artiste et le névrosé, entre la création et le processus du rêve ? Analogie et non similitude dirons-nous, analogie et non relation d'appartenance, névrose et non psychose (5). C'est qu'il s'agit de proposer une théorie nouvelle de l'art et de la création. L'artiste n'entre pas dans la catégorie du névrosé mais l'analyse du mécanisme du désir dans la névrose met à jour sa loi et son ordonnance dans tout discours. Dès lors ce n'est pas la névrose qui parle de la création mais la création qui dit quelque chose du fonctionnement de la névrose : l'artiste n'est pas un « cas » en soi, dont il conviendrait de faire la description : il n'est plus ce malade, délirant, possédé ou maudit que la raison ou la culture désignent, il « se » désigne par son symptôme : le signifiant « le » parle. Freud assigne donc à sa théorie de rendre compte d'un objet ; il délimite un domaine : son projet est théorique non descriptif : « Mais nous devons avouer aux profanes, qui attendent ici peut-être trop de l'analyse, qu'elle ne projette aucune lumière sur deux

(5) Dans la mesure où par ailleurs Freud montre que le poète prête l'oreille à toutes les virtualités de l'inconscient au lieu de les refouler par la critique consciente, on peut se demander si sa structure ne serait pas essentiellement perverse ; ce que G. Deleuze souligne en faisant de l'artiste « le pervers de la civilisation ». Mais là n'est pas le problème. Une classification calquée sur celle de la psychanalyse, si elle a le mérite de parler de « structure » et non de « maladie mentale », ne nous renseignerait guère sur le statut de l'art et de l'artiste. C'est sans doute la raison pour laquelle Freud à propos de l'artiste parle plus volontiers de névrose, non de psychose. Il s'agit de mettre l'accent non sur le cas mais sur le déplacement opéré dans le champ du désir. La psychose suppose un rejet des signifiants pour ainsi dire hors du sujet ; le non-refoulement n'est pas un rejet, bien que l'expérience poétique semble dévoiler, en le nommant, dans la forme d'un « dédoublement » ou d'une « rythmique hallucinatoire », le processus de la psychose (voir le procédé schizophrénique de Roussel ou certains textes d'Artaud). Sur ce point la démarche de J.-L. Baudry semble confuse ; de quel « fou » parle-t-il, de quel délire quand il accuse Freud d'amalgamer « délire », « rêve », « création », « folie » ? S'il s'agit du regard médical, il y a bien « rejet » du fou-génie-artiste dans un au-delà de la raison (v. *infra*, l'esthétique psychopathologique). S'il s'agit de la position freudienne, elle ne saurait être comprise sans référence à la trilogie structurale névrose/psychose/perversion, sans laquelle le terme « folie » n'a pas de sens dans une théorie de l'inconscient.

problèmes, ceux sans doute qui les intéressent le plus. L'analyse ne peut en effet rien nous dire de relatif à l'élucidation du don artistique, et la révélation des moyens dont se sert l'artiste pour travailler, le dévoilement de la technique artistique n'est pas non plus de son ressort » (*op. cité*).

Freud élimine de son champ la question du « don » qui paraît relever à notre avis d'une analyse marxiste : à entendre sous ce vocable : les conditions d'apparition possible du « talent » dans une société donnée, à une époque donnée, ou le sens donné par la tradition culturelle bourgeoise au don individuel ou la remise en cause de cette notion, etc. La psychanalyse ni la théorie marxiste ne se préoccupent du problème du « don artistique » tel que l'envisage l'esthétique classique. C'est à ce titre que Freud, même si par ailleurs il croit à son existence, l'exclut du champ de sa réflexion. Evidemment cela ne suffit pas et, par instants, l'analyse freudienne se heurte à cette question non résolue, mais jamais il ne s'y réfère pour une quelconque explication, en dernière instance, de l'art. Cette question sert d'appât et l'idée même du don se trouve attaquée en son fondement par les assauts de la jouissance.

D'autre part la théorie freudienne de l'art ne concerne pas les distinctions possibles à établir, entre les différents modes d'expression ; elle n'est pas une théorie de la spécificité de l'art (peinture ou littérature) mais une théorie spécifique de l'art (en général) et de la création ; elle ne peut déterminer par exemple ce qu'est le « fait littéraire » (6) (ou « pictural »), ce qui appartient ou non à la littérature (ou à la peinture) ; elle ne propose pas l'analyse des procédés mis en œuvre par l'artiste. Dévoilant dans tout discours l'existence d'un langage du désir, la théorie freudienne de l'inconscient semble ne pas établir de distinctions entre les différents types de discours (parlé/écrit, littéraire/scientifique, etc.) ; cela n'est vrai qu'en partie. La métapsychologie s'est constituée certes à l'écoute du désir, mais en élaborant un ensemble de modèles distants de l'expérience. Dans la mesure où Freud dissocie l'œuvre du « roman familial », où il différencie la connaissance scientifique de l'inconscient de son « autre voie », il propose aussi une théorie de l'art et de la création. Théorie du sens dont il faut préciser le statut où le sujet se trouve parlé par le langage de son désir ; non théorie formelle rendant compte d'un domaine précis et délimité de l'art, mais *théorie du sens qui parle du sens de la forme pour un sujet de la jouissance désigné par un signifiant*. Il ne s'agit nullement ici d'opposer cette « forme » à un quelconque « contenu ». De même que le signifiant n'est le « contenant » d'aucun signifié, de même que la « forme » renvoie au sens du désir et de la jouissance sans qu'aucune signification ne les explique directement.

Théorie formalisable donc, à l'aide de certains concepts de la linguistique, comme le montrent les travaux de Jacques Lacan, mais *théorie du sujet pris dans le sens (le désir)*. C'est ainsi qu'il faut comprendre cette remarque de Freud adressée à Jones : « La signification ne représente pas grand-chose pour ces gens (les artistes), il ne sont intéressés que par les lignes, les formes, l'accord des contours. Ce sont des tenants du Lustprinzip (principe de plaisir) » (7). L'activité créatrice est analogue au travail d'élaboration du rêve ; comme lui elle tend à se substituer au désir et comme le mot d'esprit elle est jeu sur les signifiants, « *ars poetica* », artifice chargé d'offrir à autrui un bénéfice de séduction, une prime de plaisir. L'artiste comme le rêveur ou le névrosé prend

(6) Pour le moment il semble qu'une théorie de la littérature elle-même ne puisse définir son objet. Sans doute le domaine littéraire est-il trop vaste ou trop restreint. C'est pourquoi la linguistique, si elle peut aider à la constitution d'une théorie de la littérature ou d'une poétique, ne peut s'y substituer. Elle manquerait à coup sûr son « objet ».

(7) Lettre à Jones. Citée dans *Vie et Œuvre de Sigmund Freud* (III, p. 465, P. U. F.).

« ses désirs pour des réalités », mais il retombe dans le réel et sur ses pieds, pourrait-on dire, il fabrique quelque chose (en plus d'un « plus de jouir »), l'œuvre est une provocation réussie ; si Freud place l'art près de la forme, ce n'est pas pour nier la signification mais pour désigner le sens là où sans cesse la « forme » le masque, et trouve ses alibis à dérober dans la jouissance des mots, de la parole, de l'écriture, la vérité : qu'ils parlent du désir de dire.

C'est pourquoi toute interprétation visant à restituer le « sens caché » d'une œuvre, ou à expliquer les « personnages » d'un roman par la seule référence aux personnes réelles qui ont peuplé la vie de l'artiste manque son objet (8). Si la position psychanalytique implique, quant au problème de l'interprétation une théorie du sens, celui-ci est lié au dévoilement de la vérité (du désir) ; c'est dire qu'une théorie du sens ainsi comprise ne saurait être une collection de recettes expliquant les symboles ou les mythes. Il y a *du sens quelque part* mais pas *sous quelque chose* qui l'exprimerait. Le phallus, la mort, la castration sont à coup sûr inscrits dans le texte d'une œuvre, non dans la « présence » du mythe inscrit ou du mot « géniteur » mais par la loi du Symbole. A moins de croire à une trop simple « consistance » du sens ; le trait, le mot, la marque, s'ils ont pouvoir de dire le sens, c'est de l'inscription du sujet dans la loi du Signifiant (le langage).

La psychanalyse ne construit pas des mythes, elle leur donne un sens, elle laisse parler la vérité sans se prendre au leurre du savoir ; autrement son vocabulaire conceptuel ne serait qu'un dictionnaire de termes cabalistiques ayant « vouloir » d'ordonner le monde et de commander à la vérité de se taire. La croyance à la toute-puissance du mot (qui sans doute fait partie de l'idéologie du poète) est un phénomène que la psychanalyse rencontre à chaque instant et sur lequel s'organise son expérience. Ce fut l'erreur des surréalistes de croire qu'en laissant parler le désir, on restituait au mot un occulte pouvoir, d'imaginer une expérience magique « d'inconscient découvert », de confondre analyste et médium (9).

C'est le défaut de la critique contemporaine de croire à l'inscription du signifiant dans le texte de loi, et non au sens de la lettre, de « découdre » la lettre du signifiant, d'y situer le concept, d'enserrer tout discours au seul lieu de l'imaginaire. Ce n'est peut-être pas un hasard : la littérature, l'art, la création entretiennent avec l'imaginaire un rapport privilégié ; le créateur se prend au leurre de sa propre parole prenant son texte pour la vérité ; celui-ci sert toujours, quoi qu'il dise d'autre, à justifier le désir d'écrire ; les énoncés théoriques ou pseudo-théoriques qui souvent l'accompagnent sont la justification de cette justification : ainsi les théories proustiennes sur la mémoire involontaire, ou les recettes rouselliennes du *Comment j'ai écrit...* Ces énoncés, même fonctionnant sur le modèle du discours scientifique, en diffèrent radicalement (v. *infra*).

Avec Freud la création littéraire et artistique ne relève plus d'un espace asilaire, d'un vocabulaire de l'enfermement ; l'artiste n'est ni un « malade » ni un « fou », ce serait lui supposer un autre médecin que lui-même ; la créa-

(8) Ainsi le très beau livre du Painter sur Proust n'est pas tant une recherche sur la Recherche que la Recherche de Painter dans son rapport au « signifiant proustien ». Dès lors son texte échappe au Commentaire, même s'il semble paraphraser le *Temps Perdu*. A travers un savoir méticuleux sur Proust, servant malgré les apparences apologétiques, de défense contre l'homosexualité, se dévoile la vérité d'une autre Recherche qui dénoue les résistances.

(9) « Erreur » qui, ne l'oublions pas, permet à Benjamin Péret de faire si bien « valser » les signifiants, dans un défilé, sans cesse multiplié de mots, racontant toute l'histoire de la langue, signifiant toutes les formes du poème ; car le poète dit le « vrai » du langage... Et « l'erreur » est dans la « croyance » non dans la « valse ».

tion n'est pas assimilable au « délire » ou à la « folie », ce serait croire que la psychanalyse freudienne reprend à son compte le vocabulaire de la psychiatrie, alors qu'elle n'a cessé, du moins chez ceux qui sont les plus dignes de la représenter, de contester la fixation du fou dans un savoir, son aliénation maintenue dans la parole d'un autre (10). A moins de confondre Freud avec Janet ; nous avons là un bel exemple de ce « caquetage » de celui qui revendiqua la paternité de la psychanalyse (11). Breton rappelle cette réplique de Janet concernant les surréalistes : « leurs ouvrages sont des confessions d'obsédés et de douteurs » (12). Il n'est que de lire cet exposé du « cas Martial », alias Raymond Roussel, pour saisir l'inanité d'un discours méprisant à l'égard de ce « pauvre petit malade », méconnu par le public, et qui plus est se prend pour Wagner et Victor Hugo : « La confiance de l'auteur dans la valeur de ses œuvres, écrit Janet, et l'appel à la postérité de l'injustice des contemporains sont des choses naturelles et dans une certaine mesure légitimes mais il me semble que la conviction de Martial se présente d'une manière anormale (13). »

Janet ne comprit rien à la littérature roussellienne ; on ne peut lui en faire reproche (14). Mais en se posant la question de la légitimité ou de la normalité du comportement de son patient (par rapport à qui et à quoi ?) il ne saisit pas un mot de son discours. Martial fut étiqueté dans la catégorie « psychasténie » (15). Le scénario obsédant du saignement, de l'accouchement, de la brûlure, de la rougeur (rougeole) de l'étoile incandescente gravée au front, qui constitue le roman familial roussellien (v. *Comment j'ai écrit...*) la naissance fabulée de jumeaux accouplés, l'identification aux grands « Noms » de l'art, à la marque « imprimée » d'une signature royale (l'étoile), l'accouplement des mots et le dédoublement des phrases et des phonèmes, bref la « mécanique » d'un discours, le sens de son articulation, tout cela échappa à Janet. Il rangea son « cas » dans le tiroir des grandes extases religieuses où, déjà, se trouvaient empilés par lui Plotin, Nietzsche et Rousseau.

André Breton stigmatise à juste titre la position de la médecine mentale face au surréalisme et, pourrions-nous ajouter, face à certaines « tendances » dites « délirantes » de la littérature. Néanmoins la réponse donnée par les surréa-

(10) Maud Mannoni : *Le psychiatre, son fou, et la psychanalyse* (Seuil).

(11) Le terme est de Freud, *Ma vie et la psychanalyse* (Idées, Gallimard, p. 39).

(12) André Breton, *Point du Jour*, la médecine mentale devant le surréalisme (Idées, Gallimard).

(13) *Les caractères psychologiques de l'extase* in *Comment j'ai écrit certains* (R. Roussel, Pauvert).

(14) Roussel, tourmenté, fit appel à Janet sans rien connaître ni de la psychologie ni de la psychanalyse ; celui-ci était une figure très connue du milieu médical parisien ; ce qui aux yeux de Roussel avait son importance, désireux qu'il était de se voir soulagé de ses souffrances par le « grand homme ». On ne peut reprocher à Janet son ignorance d'un écrivain méconnu, explicable par son attachement aux « valeurs sûres », aux « génies consacrés ». Mais on peut certes dénoter, chez celui qui se voulait « l'inventeur » de la psychanalyse un état de « surdité » complète ; au point qu'il ne saisit rien de cette demande roussellienne quant à « l'étoile » du moment. L'écrivain se présentait comme un « pauvre petit malade », le « savant » s'en contenta et son « savoir » sur ce triste génie s'en trouva renforcé.

(15) Voici ce que Janet entend sous ce terme : « Martial, jeune homme névropathe, timide, scrupuleux, facilement déprimé, a présenté à l'âge de dix-neuf ans, pendant cinq ou six mois un état mental qu'il juge lui-même extraordinaire..., etc. » (op. cité). Pour la définition de la psychasthénie dans la symptomatologie des maladies mentales, voir M. Foucault, *Maladie mentale et psychologie* (P. U. F.).

listes au discours psychiatrique répressif et plus généralement leur position à l'égard de la folie s'énonça dans les termes mêmes du savoir psychiatrique : à l'étiquetage de la folie dans un enclos, on rétorqua par sa grandiose libération (16). L'idée reprise à Rimbaud d'un « dérèglement de tous les sens », inséparable de la volonté créatrice, est fortement teintée, chez eux, d'une idéologie propre au vocabulaire de la psychiatrie. On peut le reprocher aux surréalistes dans la mesure où ils prétendent « s'inspirer » du modèle analytique ; la notion de « voyant », d'un discours à l'autre, d'une époque à l'autre ne saurait occuper la même place.

Bien sûr nous ne nierons pas que certains écrivains eurent avec la folie un rapport plus « visible » que d'autres, dans la mesure où leur vie même ou leur langage furent à l'épreuve de l'exclusion (17) ; est-ce à dire qu'ils témoignent plus que d'autres de cette mise à jour du désir dans sa puissance la plus légiférante ; c'est possible mais ce n'est pas certain. L'affirmer ne constitue pas une position théorique.

En tous cas la critique d'inspiration analytique (avec sa branche psychobiographique) interrogea d'emblée des artistes, des écrivains ou des œuvres dont la vie ou la texture semblaient se prêter de manière plus évidente à des interprétations psychopathologiques : en un mot elle choisit les suicidés, les schizophrènes, les alcooliques et les épileptiques du monde littéraire pour y expérimenter sa méthode. Encore faut-il distinguer ceux qui choisirent ces « cas » pour y démonter l'idéologie dominante quant au problème de la folie de ceux qui se firent les continuateurs de la fable du poète exclu.

On ne peut, du moins dans un premier temps, reprocher à Freud ou à Marie Bonaparte leur choix (Vinci, Dostoïevsky, Poe ou encore « l'exemple Jensen »). Ils firent l'expérience d'une théorie là où le terrain s'avérait le plus favorable. Le choix d'exemples significatifs prouve-t-il l'inconséquence de la

(16) L'idéologie de la révolte est fréquente chez les surréalistes. L'actuel mouvement antipsychiatrique puise, dans cette notion d'une libération d'un vouloir dire de la folie, ses arguments contre l'institution. (Voir à ce propos M. Mannoni, *opus cité.*) Que les surréalistes aient ou non « compris » la Théorie freudienne et le matérialisme importe peu. Breton affirmait déjà son choix, préférant Charcot à Freud, Hegel à Marx, le médium à l'analyste. Le freudo-marxisme des positions surréalistes n'est plus à démontrer. Mais il importe de savoir (tant pour la théorie de l'inconscient que pour le matérialisme) comment, utilisant les matériaux d'une science, l'expérience surréaliste « annonçait » ses progrès ultérieurs. Il n'y a pas chez Breton et ses amis ce statut freudien du langage (théorisé par J. Lacan) qui seul permet de saisir le sens d'une telle expérience.

(17) Voir M. Foucault : « Et quand par éclairs et par cris, elle (la folie) reparait comme chez Nerval ou Artaud, comme chez Nietzsche ou Roussel, c'est la psychologie qui se tait et reste « sans mot » devant ce langage qui emprunte le sens des siens à ce déchirement tragique et à cette liberté dont la seule existence des « psychologues » sanctionne pour l'homme contemporain le pesant oubli » (M. M. et P., *op. cité.*, p. 104).

Qu'une expérience poussée jusqu'à la « schize » (rupture) dans le langage soit le fait de certains écrivains n'implique pas l'existence de « sauts épistémologiques » dans l'histoire de la littérature ; car la pratique de l'écriture et son discours ne produisent pas, comme la pratique scientifique, de « résultats » utilisables « comme tels » par d'autres. Il n'y a pas de « découvertes » dans l'histoire du texte, sauf à inclure, dans la lettre, la science. Le texte ne produit pas de lui-même de théorie explicite ; il n'est qu'une « anticipation », une fable disant le vrai (cf. Lacan et *la Lettre volée*). C'est dire que le « progrès » de la science s'y retrouve quelque part, et toute la problématique freudienne s'articule de ce dilemme : vérité/savoir/science (connaissance).

théorie ? Ici encore la pression d'un certain type de discours scientifique est très forte, elle donne naissance à une idéologie spécifique. Peut-on reprocher à Freud de préférer Dostoïevsky à Tolstoï, à Marx de trouver en Balzac le plus grand transcripteur de la réalité de la lutte des classes dans la société bourgeoise, d'aimer Shakespeare et de négliger Hölderlin. Il s'agit là d'un sérieux problème idéologique, qui cependant ne met pas en cause la validité de la théorie matérialiste ou freudienne de l'art.

III. ETUDE ANALYTIQUE OU PORTRAIT DE L'ARTISTE EN JEUNE NEVROPATHE

Sur le terrain de la folie, la psychanalyse livra, dès ses débuts, à la psychiatrie, un combat qui n'est pas près de finir ; ses choix dans le domaine de l'art lui permirent, comme ailleurs, de démontrer ce qu'il en était du regard médical sur la « maladie » mentale.

En somme, il faut distinguer la théorie freudienne de l'art et de la création de deux tendances de l'esthétique traditionnelle : 1) *l'esthétique psychologique*, qu'elle soit kantienne (étude des jugements du goût) ou dominée par une idéologie néo-kantienne (l'esthétique expérimentale avec sa « science » pilote : la psychologie expérimentale) ; 2) *l'esthétique psychopathologique ou psychiatrique*. Dans le cadre de cette étude nous insisterons peu sur les différences à faire entre le point de vue psychologique sur l'art et la théorie analytique. Rappelons cependant qu'il repose sur des catégories tendant à situer dans un cadre précis les protagonistes de la scène artistique : l'artiste, l'œuvre, le spectateur-lecteur. Imagination, jugement, formation du goût, perception, émotion, sont autant d'éléments que néglige la théorie freudienne comme purs préjugés de la réflexion. Ceux-ci sont pour ainsi dire réduits à néant par l'introduction des couples de concepts : inconscient/conscient, sublimation/désir/sujet « divisé » de la jouissance. Il en va de même de notions telles que la « sensibilité » esthétique ou « l'authenticité » d'une œuvre ou d'un artiste, de son « Moi » ; c'est pourquoi il ne peut y avoir ni « esthétique psychanalytique » ni « contribution » de la psychanalyse à l'esthétique : la théorie freudienne mettant en cause la notion même de pensée réflexive sur le sensible. Quant à l'ancienne esthétique psychopathologique, elle va de pair avec l'idéologie du poète maudit. Ainsi, vers le milieu du siècle dernier, Moreau de Tours affirmait-il que le génie était une « maladie mentale », une « névrose » (18) ; la théorie des « dégénérés supérieurs » était en vogue avec Lombroso ; tandis que Lange Eichbaum pouvait écrire : « L'homme de génie n'est pas la réalisation anticipée du surhomme de l'avenir, l'image d'un homme futur mieux développé et supérieur, il est l'annonce d'une décadence et le premier pas d'une déchéance. » Puis avec les progrès de la psychiatrie, le « génie » se trouva domestiqué ; certes on continua de considérer les génies comme des malades mentaux, mais on pensa que leurs travaux étaient utiles à la culture, voire indispensables à son maintien comme est indispensable l'asile pour le maintien d'une norme sociale.

Ici encore le sens d'une évolution est aisé à tracer : l'artiste (le fou) se trouve d'abord « exclu » puis « interné » afin d'être compris ; au développement de la psychiatrie succède celui de la psychanalyse qui tout en la contredisant ne cesse de l'influencer : celle-là prend à celle-ci quelques recettes sans modifier son regard sur la folie, sans tendre l'oreille à son discours ; celle-ci souvent se fait la complice de celle-là. Il n'est pas étonnant alors que nous retrouvions à l'intérieur de l'école psychobiographique (d'inspiration analytique) ce même clivage (psychiatrie/psychanalyse/psychanalyse « psychiatisée ») quant au regard sur la « folie » de l'artiste. Nous l'illustrerons à l'aide de deux exemples.

(18) Etienne Souriau, *Clefs pour l'esthétique* (Seghers).

Marie Bonaparte, dans son étude sur Poé, propose une mise en place du rôle de l'œuvre pour son auteur. Celui-ci n'écrit pas parce qu'il est génial, malheureux ou maudit ; l'œuvre n'est pas le « reflet » du fantasme, ou une parure pour le désir, elle est le lieu même où ils s'autorisent à trouver le terrain de la réalité, ceci par l'effet du langage ; en choisissant l'exemple par excellence du poète dénommé maudit pour la critique traditionnelle, Marie Bonaparte ne s'y méprend pas : elle porte la contradiction dans l'assemblée des biographes du génie fou, elle s'adresse aux fabricateurs de légendes édifiantes sur la belle fin des héros repentis (19), comme aux fanatiques de mythologie noire, à ceux qui embellissent la mort par délirium, comme à ceux qui en font l'épopée mystérieuse du génie : car la démarche est la même, où règne la censure.

Si Marie Bonaparte reste tributaire à certains égards du récit biographique, Dominique Fernandez, lui, s'en veut le continuateur explicite. C'est dans ce rôle qu'il installe définitivement la psychobiographie ; il entend lui donner ses assises théoriques en systématisant le rôle du trauma infantile dans le rapport homme-œuvre-auteur : « Le psychobiographe ne dit plus : tel homme, telle œuvre mais bien : tel enfant, telle œuvre. » Fort différente de l'étude analytique de Marie Bonaparte, la psychobiographie a pour rôle de « fabriquer » une vie aux artistes : l'inintelligible devient explicable, l'enfance est « consacrée » lieu d'origine, source mythique, où se puise un sens à tous les conflits. Le psychobiographe, s'il refuse la notion médicale de « cas pathologique », construit, pour une œuvre « malade », une névrose de l'âme, voire de la civilisation : ainsi pour D. Fernandez, l'histoire de Pavese est « un raccourci dramatique de la condition humaine dans le monde d'aujourd'hui », sa névrose « n'a été que l'exagération d'un caractère où des milliers de lecteurs se reconnaissent, l'ensemble de son œuvre forme le commentaire éclaté et fiévreux des grandes maladies modernes... Sa vie intérieure se confond avec l'odyssée de la psyché contemporaine ».

La méthode psychobiographique semble vouloir, à travers l'étude de cas individuels, atteindre le « social ». La famille, groupe privilégié par excellence, se trouve investie, non comme appareil idéologique ou comme lieu de la triangulation œdipienne, mais comme « milieu » (entre les deux, dirions-nous) : au quatuor homme-œuvre-auteur-enfant on ajoute un cinquième larron qui donne aussi sa version de l'histoire ; en somme une sorte de psycho-sociobiographie verrait le jour (20). A l'inconscient freudien, ni individuel, ni collectif, mais « intersubjectif » (l'Autre), on substitue un inconscient collectif fonctionnant en lieu et place de l'idéologie dominante : le texte, l'œuvre serait ainsi la représentation angoissée de l'âme d'une nation à travers les fantasmes d'un artiste malade.

IV. L'AUTRE VOIE : SCHREBER ET L'ECRITURE, LE SCHIZO ET LA SCIENCE (21)

Nous avons jusqu'à présent étudié un seul point de la théorie freudienne en matière d'art ; celui concernant le rapport de l'artiste à son œuvre, c'est-à-dire d'un sujet de la jouissance à l'impossible d'un désir. Nous avons vu qu'une

(19) Voir la lettre du Dr Moran à Mrs Clemm par Marie Bonaparte (*op. cit.*, t. 3).

(20) Une psychosociobiographie, calquée sur le modèle de la psychosociologie où l'idéologie freudo-marxiste s'alimente...

(21) Ce chapitre renvoie sans cesse à la préface de Gilles Deleuze au livre de Louis Wolfson, *Le schizo et les langues* ainsi qu'à l'article de O. Mannoni,

partie de la critique d'inspiration analytique, n'ayant pas saisi le sens d'une nouvelle théorie du sujet, avait continué, dans le domaine artistique, de s'appuyer aussi bien sur les données du discours biographique (histoire individuelle de l'auteur) que sur celle de l'esthétique psychopathologique (l'artiste comme fou).

Nous n'avons pas abordé la question de la particularité de ce désir, en quoi il se distingue de la demande de dire qui se produit dans le cadre transférentiel imposé par la réponse de l'analyste ; ce dire du poète sur le désir est-il différent du dire de l'analyste, de celui du névrosé ou du psychotique — analysant ou non — racontant son histoire, écrivant ses mémoires ?

La théorie freudienne ne saurait dès l'abord répondre à une telle question. Elle ne fournit pas de critères possibles en vue d'une détermination des différents « types » de discours ; elle n'a pas pour but l'élaboration d'une sémiologie qui distinguerait une spécificité des codes. Enfin si elle parle de ce qui dans le langage se dit pour un sujet, elle n'a pas le langage pour objet, encore moins une prétendue pathologie du langage, où seraient classables des énoncés s'écartant de la « norme ».

Elle provoque plutôt l'instauration d'un décalage, d'une rupture entre le savoir et la vérité ; une science de l'inconscient s'est constituée à faire l'épreuve de l'existence de deux savoirs (22) : celui appris par Freud au contact de Breuer et de Charcot (savoir sur la « maladie ») celui où fut faite près de Fliess l'expérience de la vérité. Freud s'y trouva, par le transfert, dans la position du malade de Charcot. A partir d'un tel savoir littéralement « non enseignable » fut possible la théorisation de ce qu'on appela plus tard l'auto-analyse de Freud. De cette situation non ambiguë de la psychanalyse d'être née d'une constatation que « le savoir ne sait rien de la vérité » résultent les « ambiguïtés » qui lui sont attribuées ; cela pourtant, ne l'a pas empêchée de forger des concepts rigoureux dans ce langage qui est pour elle de nature ambiguë : tout aussi bien lieu du fantasme, domaine et objet pour la science.

Freud conclut son étude du roman de Jensen, *Gradiva*, par une comparaison : deux modes d'appréhension de l'inconscient sont possibles, celui théorique de l'analyste, celui, sensible du romancier : « Celui-ci concentre son attention sur l'inconscient de son âme à lui, prête l'oreille à toutes ses virtualités et leur accorde l'expression artistique au lieu de les refouler par la critique consciente. Il apprend par le dedans de lui-même ce que nous (savants) apprenons par les autres : quelles sont les lois qui régissent la vie de l'inconscient ; mais point n'est besoin pour lui de les exprimer, ni même de le percevoir clairement ; grâce à la tolérance de son intelligence, elles sont incorporées à ses créations. Nous tirons ces lois de l'analyse de ses œuvres de la même manière que nous les démêlons dans les cas morbides réels, aussi sommes-nous prisonniers de ce dilemme : ou bien le romancier et le médecin ont aussi mal compris l'un que l'autre l'inconscient ou bien nous l'avons tous deux bien compris (23). »

C'est dire que la méthode permettant au créateur de se connaître, d'appréhender le réel, voire de transcrire (d'écrire) ses (des) « impressions » ressemble à celle dont l'analyste se sert pour explorer l'inconscient. A proposer l'endroit d'une ressemblance, Freud distingue ici le savoir de la vérité : l'analyste sait quelque chose du fonctionnement des lois du psychisme, mais ne sait rien d'une vérité qui parle ; le romancier, s'il ignore tout de la nature de l'inconscient,

L'autre scène, Ch. I, *Schreber als Schreiber* (Schreber comme écrivain). Il fait également référence à G. Deleuze, *Logique du sens* (Minuit) et *Différence et répétition* (P. U. F.).

(22) Cf. M. Mannoni, *op. cit.*

(23) Freud (*op. cit.*).

sait tendre l'oreille à son discours, mais il ne saurait faire valoir une théorisation que l'analyste, par sa situation, autorise. La création artistique permet un dévoilement de l'inconscient, non sa connaissance scientifique ; ses résultats témoignent pourtant de la validité d'une théorie : « Les poètes et les romanciers, écrit Freud, sont dans la connaissance de la vie psychique nos maîtres à nous, hommes vulgaires, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science. »

Ainsi les poètes et les artistes auraient-ils devancé le travail de l'analyste ; ils auraient pris le parti de l'inconscient avant l'ouverture de celui-ci à la connaissance scientifique comme la superstition populaire, croyant au sens des rêves, avait saisi intuitivement ce que la psychanalyse devait théoriser. L'auteur de *L'interprétation des rêves* prendrait le parti du poète comme il avait osé, contre l'ostracisme de la science positive, prendre celui de la superstition. A condition toutefois que l'analyste ne soit ni un sorcier ni un augure et de donner à l'interprétation du rêve son statut scientifique. Le discours poétique en dit long des lois de fonctionnement de l'inconscient, mais il n'a pas pour objet d'en produire la théorie. Car le récit du rêve n'est pas son interprétation, ni le récit « imaginé », l'équivalent du rêve. Certes les surréalistes, en lançant sur le marché de la poésie, le mot d'ordre « d'écriture automatique », ne firent-ils qu'inventer une recette de plus, prenant souvent valeur de slogan aux yeux d'une avant-garde en lutte contre une idéologie poétique. Ce terme recouvre un procédé inspiré de la technique dite des « associations libres ». Mais là n'est pas son intérêt, car une telle écriture se voue à un leurre dont ses initiateurs firent l'expérience. L'intérêt de ce terme réside dans sa valeur de slogan ; dans ce fait que fut saisi aux dépens de ses promoteurs, le lien unissant, dans la forme même d'un langage la « pensée » inconsciente à l'énoncé d'un discours, un certain clivage du sujet pris dans l'énonciation de son désir, un certain lieu de l'imaginaire. Les surréalistes utilisèrent « pour leur propre compte », c'est-à-dire selon ce désir, les matériaux d'une science. Sans doute la découverte freudienne les servit-elle moins qu'une sorte de pratique magique de l'inconscient et les guérisons théâtrales de Charcot ou les illuminations des médiums firent-elles sur eux plus d'effet que les laborieuses investigations de l'analyste. A désigner cependant cet « autre lieu » de la création, ils furent les premiers à provoquer un « non lieu » de l'inspiration ; utilisant les réflexions d'une science, ils ne connurent pas mieux l'inconscient mais précipitèrent le discours poétique sur une autre scène ; ils saisirent, sans le théoriser, le rapport de l'inconscient à l'écriture ; du même coup, la place du créateur, le sens de son discours devinrent le lieu d'une interrogation.

Ainsi Freud a raison contre Breton qui lui livrait bataille sur la modernité et Breton contre Freud, en lui disant le vrai du langage. Le message automatique, s'il ne fait guère progresser la connaissance de l'inconscient, donne à sentir ce que la science conceptualise. Saisissant qu'artistes et poètes puissent devancer la science, Freud ne vit pas qu'ils pouvaient l'utiliser comme les matériaux du rêve. Le sens d'une « modernité » de la littérature lui échappa. Devant ce vieux professeur viennois, étranger au double folklore du voyant et du neurologue, le poète, déçu, prit le parti de Babinski et de Charcot, et Freud contre la magie défendit « sa » science : la psychanalyse enseigne cela sur le désir (24).

Sur ces deux mythes constitutifs de la littérature : la modernité et le lieu d'une parole de l'écrivain, Roland Barthes tente de construire une théorie de

(24) A. Breton, *Les pas perdus* (interview du professeur Freud, Idées, Gallimard).

l'écriture (25). Selon lui, celle-ci, d'abord objet d'un regard puis d'un faire et enfin d'un meurtre (contemporain de Mallarmé), atteindrait aujourd'hui un dernier avatar : l'absence, réalisée dans cette écriture « neutre » des Camus, Blanchot, Cayrol, etc. A ce cri de la modernité, décelable en ses prémisses chez Flaubert, la littérature n'aurait pas résisté ; l'écrivain non plus ; et notre époque accoucherait d'un type bâtard, jouant deux rôles à la fois, possesseur d'une double parole, dépossédé de la littérature : l'écrivain-écrivain. Ni être intransitif comme l'écrivain « absorbant le pourquoi du monde dans un comment écrire », ni homme du transitif, obligeant sa parole à un faire, cette sorte de « doublure » porterait comme le sorcier, exclu et intégré, le poids d'une « maladie » de l'écriture.

Une telle distinction (écrivain/écrivain) semble méconnaître un aspect essentiel du langage, que la découverte freudienne met en lumière : le sujet divisé (décentré), la parole ne saurait être double, tantôt instrument, véhicule, moyen, tantôt structure renvoyant à une structure. Il n'y a qu'un langage où le sujet se trouve pris par la loi d'un clivage : ça parle sans lui, quand il parle, du moins sans qu'il le sache. Ce biais de la division du sujet permet peut-être d'aborder la question de la « subjectivité créatrice » et de la « conscience » de l'écrivain : car s'il sait laisser dire le désir, seul le langage le lui permet, se passant bien de lui ; l'idée d'une répartition ou d'une synthèse des rôles, d'une parole « utile » ou « perdue », d'une « koïné » de l'écriture où l'écrivain puiserait ses dialectes (marxistes, chrétiens, existentialistes), soumet l'existence du langage à l'antériorité d'un corpus des discours. Sans compter que l'idéologie, la science et ses pratiques spécifiques (son discours entre autre), recevraient leur détermination d'une « activité écrivante », d'une parole utilitaire/utilisée.

La parole n'est ni un instrument, ni un véhicule, elle est ruse et tromperie : on ne saurait tantôt se perdre dans sa structure, tantôt lui imposer un fonc-

(25) Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), *Ecrivains et écrivains* (1960, in *Essais critiques*), voir aussi *Littérature et métalangage* (*idem*) et *La mort de l'auteur* (Mantéa, 1968). Cette analyse vise l'ensemble d'une démarche dont Barthes, s'il en fut le promoteur, n'en est plus le seul représentant. Une critique de type néo-positiviste, lui reprochant « son absence de méthode », ses « variations » constantes quant aux références théoriques, ne nous intéresse pas. Si « changements » il y a, c'est qu'ils ont un sens ; ils témoignent non d'une utilisation arbitraire de telle ou telle théorie (psychanalyse, linguistique, etc.), mais d'un statut non explicité du sujet dans son rapport au langage que seule la théorie de l'inconscient peut formuler. C'est pourquoi nous parlons ici d'une « théorisation de l'imaginaire de l'écrivain » due à un statut non théorique de l'imaginaire. Entendons-nous bien : il y a chez Bachelard ou Jean-Pierre Richard un statut non freudien de l'imaginaire (voir à ce propos O. Mannoni, *Mallarmé relu*, op. cité) ; il y a chez Barthes le manque d'une théorie quant au langage. En témoignent ces alternatives sans cesse présentes dans des textes concernant la littérature : métalangage/langage, écrivains/écrivains, parole objet/parole « utile », etc. Barthes comme l'écrivain dit le vrai de la littérature qui parle le langage, en se prenant au leur du désir de l'écrivain ; c'est pourquoi sa démarche demande à être réévaluée, car elle évite ce « savoir » sur la littérature qui est le propre du commentaire, elle échappe aussi, du moins dans ce domaine, au lieu de l'applicable. Le problème n'est pas de savoir qui parle dans un texte (auteur, narrateur, héros) ; la théorie freudienne montre assez que ce « qui » est un « ça » qui parle le sujet (il y a, dans un texte, toujours un « je »). La théorie analytique refuse les « alternatives » concernant le langage, d'où son opposition à certains logiciens anglo-saxons ; il ne saurait y avoir de métalangage ou de « parole utilisable », etc. Le langage étant à la fois domaine pour la science et lieu du fantasme (cf. J. Lacan).

tionnement qu'elle déclinerait sans cesse, car si clivage il y a, c'est imposé par un langage.

Comme l'écriture automatique, l'écriture blanche (le degré zéro), prend le désir de l'écrivain pour la réalité d'une théorie. Au contenu près, car la première plonge l'écrivain et son œuvre dans le bain de la désacralisation, tandis que la seconde insuffle à la littérature le sens tragique de la déperdition. D'une part l'élévation du texte au rang comique du document mimé, de l'autre son abaissement au centre d'un fini absent. Ici et là, il est question de la modernité, d'une « fin » de la littérature où le langage « serait détruit », où l'intentionnalité de l'auteur se perdrait dans un dire exclusif. Mais on ne détruit pas le langage ni la littérature qui parle le langage : lui seul permet la destruction ; le cadavre mallarméen n'est rien d'autre qu'un dire de l'agression. A vouloir évacuer l'auteur, on manque le lieu du sujet : du mannequin mort surgit alors le possesseur des mots, ce grand corps anonyme et nommant, acteur et spectateur, seul maître de la lettre dont il connaît le sens. On réanime ce qu'on croyait détruit : la conscience éclatante d'un auteur maîtrisant le langage, du lieu de son absence. La modernité est ce mythe où la littérature s'énonce comme telle ; elle n'est pas un concept ; le rêve orphéen de l'écriture blanche, le fantasme de l'automate incorporé ne s'accomplissent jamais historiquement, car la littérature s'écrit de ce désir ; elle nous donne à saisir le symbole. La lutte pour la modernité est une lutte idéologique où l'écrivain donne sens à la littérature en donnant sens à son désir.

Freud a raison avec le fou et le poète contre l'institution asilaire, contre la tradition littéraire : le génie, la folie sont affaires de poètes et de fous qui les connaissent mieux que quiconque. Le meurtre mallarméen, l'agression, chez Roussel, des parenthèses contre l'alexandrin, la « décollation » qu'il fait subir aux mots, l'essoufflement panique de la parole d'Artaud, donnent à saisir le vrai de la violence. Ils parlent le langage d'une schize, d'un morcellement, ils parlent le sujet dans le procès de la psychose.

Dans un article consacré à l'agressivité Jacques Lacan fait remarquer combien l'œuvre de Jérôme Bosch donne un atlas de toutes les images agressives qui tourmentent l'homme : « La prévalence des images d'une autoscopie primitive des organes oraux et dérivés du cloaque a ici engendré la forme des démons. Il n'est pas jusqu'à l'ogive des augustiae de la naissance qu'on ne retrouve dans la porte des gouffres où ils poussent les damnés, ni jusqu'à la structure narcissique qu'on ne puisse évoquer dans ces sphères de verre où sont captifs les partenaires épuisés du jardin des délices » (26).

Freud fait remarquer que les « personnages » inventés par Jensen ressemblent à ces protagonistes de la scène analytique, que la méthode employée par Zoé Bertgang pour « guérir » le délire d'Hanold ressemble à celle dont se servit Breuer dans son traitement des hystériques — méthode dite cathartique puis psychanalytique. Il n'est pas dit que le roman soit le récit d'une analyse, que l'écrivain fasse le travail de l'analyste. De même l'activité créatrice n'est pas une auto-analyse : celle-ci, de l'expérience de Freud, s'avère impossible par sa singularité même ; elle est pourtant probante, à désigner le lieu d'une utilisation de connaissances objectivement acquises (le savoir qui sait) et l'origine d'une découverte qui met en cause ce « savoir appliqué » à la connaissance du je (le savoir sait-il ?).

L'activité créatrice, comme l'expérience analytique, n'a pas pour but la connaissance de soi. Dans l'analyse, la présence d'un tiers (l'Autre), assure le dévoilement du Je à sa vérité. L'élaboration d'une œuvre est pour l'écrivain le contraire d'un dévoilement puisque le je s'accroche sans cesse au grand jeu du désir. Mais la littérature est pour l'analyste un terrain d'élection : elle

(26) Les imagos du corps morcelés, v. Lacan : *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (Ecrits).

parle ce langage où l'inconscient se dit, elle dit le jeu du Signifiant en termes de figures de mots. Les théories que l'écrivain se voit obligé d'énoncer « sur » son œuvre, ont à charge comme elle, d'y faire connaître l'absolu de son désir ; c'est pourquoi il ne produit jamais la théorie de sa propre écriture (tout au plus un procédé), mais pose le problème d'une approche, par la théorie, des œuvres littéraires.

Lorsque Proust dans son *Contre Sainte-Beuve* stigmatise les positions de la critique traditionnelle, c'est pour inaugurer un procédé littéraire : la « théorie » de la mémoire involontaire autour de laquelle s'entreprendra la réalisation de sa grande œuvre. Sa revendication d'un « moi double » de l'auteur est un combat pour la reconnaissance d'une primauté absolue de l'écriture sur la vie, dont la *Recherche* est l'épisode majeur. Sans connaître la théorie freudienne, il devine les effets de l'inconscient, en prenant le passé comme un recours pour un futur. Condamnant la critique beuvienne par une mise en avant des différents jeux du moi, il réfute « par avance » l'idéologie psychobiographique : le roman proustien nous enseigne ce que la théorie freudienne enseigne de l'inconscient. L'écrivain donne à voir, à sentir, par une pratique nouvelle de la littérature ce que la science conceptualise : s'il ne contribue pas à son avancement, du moins devine-t-il, voire même devance-t-il certaines de ses affirmations.

Que l'écrivain ou l'artiste prenne ses « théories » pour la théorie de l'art ou de la littérature, ses idées pour une poétique, la connaissance intuitive pour la connaissance scientifique, une idéologie pour une théorie, n'épuise ni la question de la science ni celle de l'art ; mais dans la mesure où un tel désir est symptomatique du désir d'écrire, il pose un problème à la science et à la théorie littéraire. Et si Freud a choisi de privilégier l'exemple de l'écrivain c'est que la psychanalyse montre, comme le récit, l'impuissance d'un « savoir sur » (savoir sur le réel ou connaissance d'un soi/moi « étranger ») au dévoilement du Je à sa vérité.

Car le « comment j'écris » a toujours le sens d'un pourquoi. L'exemple Roussel est significatif. L'exposé d'un « Comment », l'étalage agressif d'un procédé, servent de caution à une autobiographie fantasmatique où l'auteur inscrit le scénario imaginaire d'une vie sans cesse racontée dans ses récits, de la naissance prédestinée à la première rougeole, du voyage chez Jules Verne aux funérailles d'un prince. La postérité n'a pas besoin du procédé pour « comprendre » l'œuvre roussellienne, mais celui-ci a besoin de le dire pour se faire reconnaître ; c'est le portrait de son « âme » en Victor Hugo qu'il veut léguer pour la légende. Le « Comment » est ce désir de s'expliquer, pour l'autre, du sens d'une écriture où se repère à chaque instant le scénario du sens.

Il y a, fait remarquer O. Mannoni, un lien fort subtil entre le délire du savoir et le savoir sur le délire. C'est sur la constatation de la vérité d'un tel lien que la psychanalyse s'est articulée, refusant ce savoir de la psychiatrie sur la folie ; car le « fou » qui écrit ou qui parle dit, comme l'écrivain, la même chose que l'analyste, autrement : Freud, écrit Mannoni, va même jusqu'à défendre sa priorité : « Dans la structure du délire de Schreber, beaucoup de détails s'entendent comme les perceptions endo-psychiques de processus dont, dans le présent article, j'ai postulé l'existence. Je pourrais cependant citer un ami et confrère pour témoigner que j'avais élaboré ma théorie avant d'avoir pris connaissance des contenus du livre de Schreber. Je laisse à l'avenir de décider s'il y a plus de délire dans ma théorie que je n'aimerais le reconnaître, ou s'il y a plus de vérité dans le délire de Schreber que les autres ne sont préparés à l'admettre (27). »

Pour distinguer entre littérature et récits de fous ou de délirants, le critère de la folie n'est pas déterminant. Mieux, les poètes et les romanciers seraient

(27) Sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa, in *Cinq psychanalyses*.

sans doute plus aptes que d'autres à faire parler une sorte de « quintessence » de la folie. Il n'est que de lire *Don Quichotte*, *Ulysse* ou *la métamorphose*, voire une *Saison en enfer* et les *Pensées* de Pascal pour s'en rendre compte. G. Deleuze souligne avec justesse que Sade ou Masoch font le roman « œuvre d'art » de ce que les sadiques ou les masochistes font un roman névrotique ou « familial », même s'ils l'écrivent.

C'est que les récits délirants ne sont pas par hasard littérature psychiatrique. Ils entretiennent avec la raison le rapport qu'entretient le malade avec son psychiatre. Le raconteur s'y décrit dans une parole qui l'aliène. O. Mannoni montre qu'après tout, Schreber est beaucoup plus raisonnable que le paranoïaque Rousseau : celui-ci demande qu'on le juge, s'invente des magistrats, tandis que celui-là, juriste lui-même, présente au tribunal de Dresde une requête pour sa mise en liberté. L'écrivain s'accuse de « fautes » qu'il n'a pas commises, le juriste Daniel accuse la folie (les « voies ») de « fauter » à sa place.

Dans le récit de Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, le schizo se présente dans le discours du schizophrène : il répète dans une longue parodie ce que dit l'autre : analyste, psychiatre, mère, etc. Il (je) est schizo. Ce « il » du délire psychotique, au lecteur de le lire comme tel : « Le jeune homme schizophrénique était maigre comme beaucoup de gens dans de tels états mentaux. En effet, il semblait plutôt dénuourri. Peut-être était-il même dans un état de marasme, du moins sa mère semblait-elle quelquefois penser ceci, etc. »

Dès lors le procédé qu'il utilise pour éviter tout contact avec la langue de sa mère (l'anglais) n'a pas d'autre but que de réciter, afin de s'en protéger, son droit à la folie. Sa connaissance des langues lui sert à faire fonctionner celles-ci (français, allemand, russe, hébreu) sur un mode psychotique. L'étudiant en langues schizophrénique se veut l'apprenti du langage de la schizophrénie ; sa méthode n'est pas scientifique, elle ne propose pas une connaissance objective du mécanisme des langues ou du langage : il n'y a pas de « phonétique » du psychotique sinon dans le désir de son auteur ou le savoir de sa mère et de son psychiatre ; cette « phonétique » est le langage de la psychose. Le discours du schizo révèle ce que découvre l'analyse : la folie s'exprime dans le langage et demande à être entendue. Le schizo donne au lecteur la description d'un cas étranger à lui-même, d'un « moi » étranger à son « je ». Il singe la parole de son soignant et, pour s'en protéger, il recourt au même procédé qui lui sert à s'abriter de la langue maternelle. Il décrit sa propre folie dont seule la théorie de l'inconscient peut dire qu'elle est la propre de la folie. Prenant celle-ci comme seul référent de son récit, le schizo ne fait pas œuvre d'art ; le procédé « empêche » le texte de se dire ; il le « devance » comme il protège le fou de sa vérité. Chez Roussel, le procédé si semblable à celui du schizo, vient à la suite du texte, il justifie non l'écriture elle-même mais le désir d'écrire. Car l'instrument du texte, sa clé, n'existe pas. Un procédé de langage ne permet pas la production d'un texte ; jamais il n'est « utilisable » ; le procédé « est » un langage. Chez le schizo le texte est lié à l'ordre du prétexte (la folie), pour l'écrivain le prétexte disparaît dans le texte. Chez Roussel, souligne Deleuze, « les machines, comme les mots convertis, portent et reproduisent des événements purs, symboles valant pour eux-mêmes, détachés des accidents ou effectuations qui leur ont servi de prétexte (par exemple l'événement tissé par le « métier à aubes » ayant pour prétexte la profession où l'on se lève tôt) ».

Définir la place du « Document » (ici du document de la folie, mais il y en aurait d'autres), reviendrait à poser à la littérature la question de son existence ; une certaine modernité de la littérature semble se constituer dans le refus d'une spécificité, faisant valoir ce qu'elle contient de « document » d'une part, de « pratique scientifique » de l'autre. Les sciences humaines aidant, le critique littéraire se trouve relégué au rang du *Commentaire* ; souvent elle abandonne ses titres et délimite à son dire un « terrain spécifique », préférant

à l'emprunt des concepts, le transport d'une terminologie. L'écrivain revendique dans son œuvre son droit à l'écriture (ce droit aux « lettres de l'alphabet » dont parle Mallarmé) contre ce qui dans l'idéologie dominante le méconnaît.

Avec les surréalistes, la littérature tend à annexer le « document » comme la psychiatrie et la psychobiographie ont annexé la littérature. Il s'agit là d'une lutte idéologique : les poètes veulent démontrer, contre la tradition, que la lettre n'est pas un domaine réservé, les psychobiographes que les poètes sont « comme tout le monde » c'est-à-dire névrosés.

La théorie freudienne met en lumière qu'il n'y a pas « sur » le langage pouvoir d'improviser, ses « libertés » ou sa « libération » étant « permises » par le langage. Ni au discours elle n'accorde de considération esthétique, ni à l'œuvre d'art valeur de « document humain ». Elle dévoile ainsi tout l'espace d'une forme de l'inconscient, du Jeu du Signifiant (loi du symbole) aux jeux des signifiants (calembours, lapsus, mots d'esprit), où peut s'inclure le jeu du « je » avec et sur les signifiants où le poète trouverait dans un « non-refoulement », le lieu de sa parole : pris dans la loi du Signifiant (le langage), il « fait » à son écoute le signifiant. En laissant jouer ainsi les signifiants, Lacan découvre dans le nom de la *Verdichtung* (condensation), ce « pouvoir » de condenser en lui-même la *Dichtung* (poésie), d'indiquer « la connaturalité du mécanisme à la poésie, jusqu'au point où il enveloppe la fonction proprement traditionnelle de celle-ci (28). »

C'est le leurre de Breton de jouer sans cesse sur des équivalences. Leurre, peut-être pas. Car l'écrivain se définit sans cesse par ses leures, dans la mesure où son écriture est en jeu. Ce n'est pas tant la valeur de document de l'œuvre d'art qui intéresse dadaïstes et surréalistes que la valeur artistique de l'objet et du document et on sait que le procédé est simultanément alibi et mot d'ordre d'écrivain (c'est-à-dire langage) pour un combat (29).

Sans doute faut-il interroger le sens d'un « destin littéraire » du texte. Le poète devance toujours la théorie. Mallarmé comprenait, avant Freud et les linguistes, quelque chose d'une « nature » du langage, moins par une « connaissance sensible » de la langue, que par une pratique du « réel » du signifiant. Prenant le mot, la lettre, comme choses à « manipuler », il en faisait le signifiant sans savoir quel statut la linguistique et la psychanalyse allaient donner au Signifiant. Le poète, au contraire du névrosé, retrouve la « réalité », nous dit Freud : c'est-à-dire ce réel matériel de la langue (30) ; « travaillé » par le langage, il le travaille en travaillant la langue. Tout le circuit du signifiant se lit dans cette pratique.

Une des contributions essentielles de Freud à sa propre découverte est d'avoir doté l'imaginaire d'un statut non empirique. Ce terme, si fréquemment utilisé par les philosophes et les théoriciens de la littérature, prend chez Freud et dans la version lacanienne des trois ordres (Imaginaire/Symbolique/Réel) un sens particulier. Cette négligence de la critique contemporaine quant au lieu de l'imaginaire témoigne de son ignorance d'un langage du désir. Là réside sans doute son empirisme à vouloir désigner un « commencement » de la modernité, à croire à une conscience (bonne ou mauvaise) de l'écrivain devant son écriture, bref à théoriser l'imaginaire de l'écrivain pour un mot d'ordre littéraire. Préférant le savoir sur la lettre à l'écoute du signifiant, le décryptage de l'inscription au processus de l'interprétation, elle provoque ce recul infini du signifié, ce lâchage du signifiant dans le cosmos du sens présent, au lieu d'une mise en

(28) *L'instance de la lettre dans l'inconscient* (op. cité).

(29) A. Breton, *Le message automatique* (Point du jour, cité).

(30) Cette pratique du « matériel » de la langue n'a rien d'une pratique matérialiste. Cette expérience du jeu des signifiants ne suppose pas son interprétation. Ici encore on ne saurait confondre une pratique matérialiste du sens (le matérialisme dialectique) et la pratique d'un matériel où est le sens, à moins d'une réduction du matérialisme au matériel.

place du sens. Car le dévoilement du jeu des signifiants suppose une théorie du sens (le désir), un repérage du lieu de l'imaginaire où le désir s'inscrit : c'est un leurre quant au symptôme de ne le point saisir.

Toute l'argumentation autour de l'existence de « textes limites », les notions de « rupture », d'« émergence », d'« annulation du sujet dans le texte », qui tentent de désigner à la littérature son crépuscule pour une aurore de la modernité « présente », dévoile le manque d'une position quant à l'imaginaire, où le désir pris à la lettre d'un savoir et non comme un langage, se fige, barrant à la vérité son dire (31).

Si l'écrivain pose à son texte la question de sa modernité, s'il met en avant celle d'une conscience créatrice ou d'un inconscient légiférant, s'il dévoile au regard d'une époque « le réel » du travail signifiant, le sens d'un procès de l'histoire, encore faut-il savoir ce que cela veut dire du signifiant, de l'histoire, de la vérité...

V. LE SIGNIFIANT ET LE SUJET

Partant d'une théorie freudienne de l'art et de la création, c'est essentiellement de l'écrivain et de son texte que nous avons parlé. Ce privilège accordé au verbe n'est sans doute pas délibéré. Le langage du désir parle certes par « images » et n'importe quel trait, dessin, morceau de plâtre ou d'argile peuvent le signifier. Mais surtout il parle par figures, celles-là mêmes dont l'ancienne rhétorique fit le « mémoire ». Ces figures sont repérables dans le rêve et le mot d'esprit ; Freud y désigne successivement le travail de la condensation et celui du déplacement. Le premier de ces termes s'apparenterait davantage aux figures de mots ou de signification, c'est-à-dire aux troupes proprement dites de la rhétorique classique (métonymie, synecdoque, métaphore), le deuxième, qui fait jouer la censure renverrait aux figures d'expression, portant sur plusieurs mots (allusion, métalepse, allégorie, ironie, litote, etc.).

Est-ce à dire que la théorie freudienne fournirait un nouveau catalogue de figures, une moderne rhétorique de la signification, utilisables comme telles dans l'expérience analytique, ou l'interprétation des textes littéraires ? Certes non, et la lecture lacanienne de Freud le démontre. Saisissant, à la lumière des travaux de la linguistique saussurienne, la rhétorique freudienne du rêve, situant l'inconscient comme lieu du signifiant, il explicite le sens d'un déplacement. Car à utiliser une rhétorique classique « ranimée » dans le cadre de la linguistique, on la « décentre » d'y penser la découverte freudienne, on la déplace d'y inclure le décentrement du sujet. Lacan ne lit pas en linguiste, comme le fait Jakobson, la théorie freudienne : à considérer le rêve selon

(31) Toute théorie refusant à juste titre la psychocritique et la psychobiographie (« l'applicable ») et se référant explicitement au statut d'un sujet décentré (*Tel Quel*, certes, mais aussi d'autres positions dites « d'avant garde » et une partie de la critique universitaire contemporaine) ne peut éliminer le sens d'un clivage (sujet, énoncé/énonciation) au profit d'une « annulation » du sujet (d'un sujet spécifique du texte), à moins de rester dans l'implicite d'une position non éludée qui évacue l'auteur sans statuer du désir (du sujet), ceci pour une écriture « réinstitutive » d'une grande présence du sens. Car si l'inconscient est langage, il n'est pas un texte, encore moins texte d'un « je » que « posséderait » le sens (le signifiant). A moins de renverser une vieille problématique de l'idéologie littéraire et de substituer à l'auteur « possesseur » du langage, un sujet « possédé » (par le signifiant), c'est-à-dire un « écrivain roulé ».

le modèle sémiologique, comme un système de signes, soumis aux lois du paradigme et du syntagme, on passe à côté de sa précondition général : le travail d'élaboration/transposition, on n'y situe pas le désir (32). Lacan lit ce qu'une telle théorie suppose quant au langage.

Freud, ce n'est peut-être pas un hasard, choisit dans le domaine littéraire, de faire l'étude d'un texte en laissant de côté la « personne » de son auteur, du reste sans grand rayonnement ; tandis que dans le domaine pictural, les génies consacrés, à la fois pour leur œuvre et leur personnalité ont sa faveur. A propos d'un texte et parlant non de Jensen mais des poètes et des romanciers, il développe sa théorie de « l'autre voie ». Déceler dans les textes freudiens la présence implicite d'un « réalisme » littéraire ou psychanalytique n'a guère d'intérêt. Ses « idées » littéraires importent moins qu'une mise en place d'un sens de la pratique (33). Le texte n'est ni un « reflet » du « réel », ni un équivalent du rêve, ni le « réel » d'un fantasme, il est lieu de jouissance pour un sujet. A un romancier mineur Freud accorde le droit d'être un maître pour le savant, au peintre de génie celui de se soumettre à l'analyse. Sans doute Jensen l'intéressait-il moins que Léonard et la Joconde plus que la Gradiva. Mais le mot lui était plus propice, car c'est en termes de lettre, de phonème, de signifiant que l'inconscient se manifeste, et à penser le décentrement du sujet, son « exclusion » de son discours, on situe probablement un créateur décentré de sa création. Non la « mort de l'auteur » ou « l'annulation du sujet » (34), mais la répétition, par l'écriture, où parle l'inconscient, du principe de plaisir : n'oublions pas que l'écriture « mécanique » des surréalistes renvoyait à cet « automatisme » de la répétition, à cet automate, ce mannequin, ce mort articulé, ou figé dans la cire que Breton décelait dans la peinture de Chirico ou le texte de Roussel.

Nous avons gardé jusqu'ici le terme de « créateur », non pour en faire le procès, ou le prendre à la lettre d'une idéologie de la littérature, mais pour situer le sujet de la « création » : dans la mesure où la paternité lui « fait défaut », l'artiste se signifie comme le père de son œuvre (au sens où « il » serait « enceinte » de ses œuvres) — il « se » nomme en donnant son nom.

L'inconscient ne connaît ni le Non, ni le Temps, ni la Mort, mais le sujet « sait » le dilemme d'un clivage, d'une « expulsion ». Dans la mesure où l'écriture parle l'inconscient, il n'y a pas de sujet spécifique du texte, il n'y a qu'un sujet du désir et l'œuvre a sa structure. Si la théorie freudienne de l'art suppose une théorie du sens, celle-ci n'est pas une Sémantique ; l'interprétation

(32) Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Minuit).

(33) Voir Jeffrey Mehlman, *Entre psychanalyse et psychocritique* (Poétique, 3).

(34) Voir Julia Kristéva, *Distance et anti-représentation*. Pour évacuer un inconscient jugé dangereusement tributaire du maître-signe, l'auteur substitue à un sujet dont le statut n'est pas spécifié (s'agit-il du sujet de la psychologie classique, de celui de la philosophie de la conscience ou du sujet « divisé » de Freud ?) sinon par le qualificatif « d'occidental », un sujet « zéro » ranimé du nirvâna par une philosophie dite matérialiste : la lysologie comprise comme zérologie. Cette résurrection annulerait du même coup le rêve, la poésie, la folie, ces pratiques « marginales » subordonnées au maître-Signe et au Logos, dans la mesure où ce sujet zérologique (l'homme oriental) ne serait dépendant d'aucun signe... A croire que l'inconscient, où se « lève » (est annulée) la négation, et le sujet (doublement clivé) du désir et de la refente ne seraient pensables pour la science que par la réintégration, dans son champ, du nirvâna, de l'orient et de « sa personne libérée » par le mouvement de son aliénation dans le grand Autre (Dieu, le Néant) ; ce sujet « libéré » serait un sujet « nul », qui donnerait son sens à l'occident, à Freud et au matérialisme. (*Tel Quel*, 32, voir aussi l'article de Linnart Mäll, *Une approche possible du Sunyavada*.)

n'y est pas « savoir » du sens mais « discours » où le sens est en jeu. Il y a, selon la belle formule lacanienne un « je » innombrable (cf. la vérité dit « je »), un « je » sans continuité, qu'on ne peut dénombrer, en tous lieux, en tous sens, un « je » partout et nulle part, semblable au sens, un sujet divisé par la jouissance, qui se « re-trouve » au terme d'un recouvrement du sens.

Cette théorie du Signifiant (théorie du sujet), qu'on ne saurait nommer une rhétorique nouvelle, contraint la Rhétorique et la Sémantique à vivre de leurs illusions ; car à penser le sens dans le signe ou dans le signifiant, sans situer un sujet du langage, sans préciser une théorie du sens, on croit au germe, à la « cellule » du sens, à un code d'origine, à une poussée germinative du langage (35) ; on effectue une sorte de retour au « biologisme » le plus étroit, en désignant cette sorte de retour du germe refoulé. On croit à une langue « au travail » et non à un sujet travaillé par le langage (au sens de « ça l'travaille » ou « ça travaille du chapeau »), on institue un père « géniteur » du discours au lieu du nom du père, on introduit dans « l'œuvre » non le désir et la jouissance, mais « l'embryon » d'une sexualité génitale, non le phallus mais le pénis. Car si le texte est quelque part « sexué », c'est du côté du symbolique, du côté de ce « manque signifiant » dans la chaîne. Loin de « donner la vie », le créateur donne à son texte un nom, s'identifiant à lui, à son désir de création. C'est dans le cadre d'une telle théorie du sens, d'un statut explicite du sujet, que parle le désir non « l'auteur » d'une « œuvre » mais le sujet divisé (de la jouissance), et que le signifiant parle la lettre (le texte), tandis que l'analyse, par l'interprétation, donne sens au désir.

Le signifiant de la théorie freudienne n'est pas la lettre ; le glissement de celui-là dans celle-ci, puis dans le geste d'un corps désirant, dans sa « texture » puis dans le texte tout court, renvoie au leurre que l'expérience analytique dévoile (36). Le signifiant, s'il trace le sens du sujet, c'est comme « représentant » (pour), non comme trace, car celle-ci est langage. Le signifiant représente toujours le sujet (pour un autre signifiant), et sans cesse un signifié absent (refoulé). Il « anticipe » sur le sens et se définit par ses résonances. C'est dire qu'il « fait » sens pour un sujet sans « contenir » le sens, sans représenter un signifié, sans rendre compte d'une signification ; le signifiant implique la lettre, il est « aussi » la lettre, mais il est marque, mot, trait, phonème, signifiant du désir. Il « est » cette inscription qui « fait » l'inconscient, qui donne à l'imaginaire et au symbolique leur articulation. « L'inscrit » (*l'inconscient*) n'a de statut spécifique dans la problématique freudienne que dans le cadre d'une théorie du sens, d'une position quant au langage (au sujet). La lettre ne fait pas sens, elle a un sens et ce sens de la lettre se découvre dans la structure du langage qui donne son sens à l'inconscient, dont le langage est la condition.

C'est dire que la lettre dans la théorie freudienne ne fonctionne pas comme « preuve » de l'inconscient mais comme « métaphore » du langage.

Car l'inconscient est le lieu d'une « instance »... Ici se définit tout l'espace

(35) Pour la « germination », voir J. Derrida, *La dissémination* (Critique 261-262).

(36) Dans la mesure où une telle discussion a lieu, dans un même temps, sur le terrain de l'analyse, de la littérature, de la philosophie, il me semble important de situer à propos de la théorie freudienne le lieu du signifiant. Je n'entrerai pas dans le détail — car là n'est pas mon propos — d'un débat où Serge Leclair, dans le cadre strict de la théorie lacanienne, semble pourtant proposer un retour à la lettre par le « détour » d'une zone « inscrite », d'un « geste » du corps où se trace le désir, c'est-à-dire substituée dans le champ de l'expérience analytique, la lettre au signifiant. De ce « vol » de la lettre, de son « retour », il est question dans une démarche qui va de *Psychanalyser* (Seuil) aux *Séminaires 68-69* (Vincennes, la lettre infâme, éditeur).

d'une théorie qui recourt à la lettre pour évaluer ce qu'il en est d'un retour « de » la lettre, puis d'un retour « à » la lettre, comme refuge dans le matériel d'une trace, comme symbolisation impossible.

L'écriture est ce désir de savoir, où le sujet s'identifie au signifiant (en le (« se ») nommant) comme objet de jouissance.



C'est à situer ce lieu du signifiant dans le texte roussellien, où il se donne à voir dans les rouages de la plus folle répétition (les machines, le procédé, l'alexandrin), où le « plus de jouir » se produit « à la chaîne », où le langage désigne la perversion en nommant la psychose, que j'ai saisi « aussi » le lieu d'une découverte, où Freud montra que « l'autre voie » était la « voie royale » de l'inconscient.

Abonnez-vous !
(bulletin d'abonnement en fin de numéro)

Notes sur Michel Foucault

« Qu'en est-il de nous ? » — telle est la question que les masses humaines, du dehors, n'auront cessé de poser, en ce siècle, à l'homme de la connaissance. Et celui-ci, le temps n'est plus où, sûr encore de sa vérité, il se faisait fort de répondre et de prédire aux masses « ou socialisme ou barbarie » : face à leur souveraineté irréductible, il a dû, seul avec son discours, se faire à l'évidence — il n'avait plus, n'était plus la réponse. A présent, la question du dehors, c'est au dedans de lui qu'elle résonne, au cœur logique de « l'homme même » — changée en cette autre : « Qu'en est-il de moi ? »



Bal de l'Epistémé. Premier mouvement, première musique, première danse : du Sosie. Deuxième mouvement, deuxième musique et danse : du Représentant. Troisième mouvement, musique et danse : de l'Homme enfin. Née au xvr^e siècle, en effet, la connaissance a découvert enfin ce qu'enfin découvrait le mouvement des masses — ce que Marx appelle non pas l'homme, mais « les hommes » : l'être matériel des classes en travail. L'homme de la connaissance, alors, s'est vu dans cette nécessité : se replacer dans cet ensemble enfin à découvert. Quatrième mouvement : Madame Epistémé laisse entendre que l'Homme est mort.

S'il veut se garder tel, s'il se refuse à prendre toute et rien que sa place, l'homme de la connaissance, en effet, ne peut d'autre que voir, que fixer dans le flot des masses son visage absent. Tout dehors récusé, il n'a plus alors qu'une issue : trouver une cause interne, mettre à jour dans la connaissance même ce qui le destine, lui, à l'effacement. Détournement (philosophique aussi : d'une recherche husserlienne à des fins hors sujet), fouille méthodique, enfin voici : non plus la connaissance, mais le savoir — non plus le sens, sa production, son transfert, son mouvement, mais la succession des figures dessinées par l'archive et l'homme n'en est qu'une et rien de plus. La tragédie est alors le salut : personne ne pourra, lui, l'anéantir, sa mort s'est simplement inscrite — et mieux même, il le sait, l'archive étant sa dernière création, à laquelle il délègue tout pouvoir : sa mort reste son œuvre.

Occupés à produire leur existence, tantôt pour survivre évitant la lutte, tantôt la menant de toutes leurs ressources, parfois même y mourant — familiers, ô combien, des pièges de l'action, étrangers à ceux du savoir — « les hommes », eux, ne verront, ne diront que le masque technocratique.

Tragédie et salut — pour les classes en lutte : comédie de la mort.



Jamais mort n'a été annoncée avec une telle joie, jamais faire-part si richement rédigé avec autant d'exaltation : c'est le ton, ici, qui dit l'homme. Un ton, celui du chercheur triomphant ? Celui de l'homme, en fait, qui a trouvé sa solution, inventé son issue.

Tout discours qui se ferme au perpétuel dehors de la matérialité, qui se voue à la recouvrir, qui perpétuellement se veut inactuel, n'a plus d'autre statut que la perte du sens. L'être alors du discours, l'être littéralement sur le point sans fin de perdre le sens, voit en lui la question : « Qu'en est-il de moi ? » se changer à nouveau en une autre : « Qu'est-ce qui fait qu'il y a discours et non délire ? ». Avec ses thèmes successifs, cette obsession logique, il peut la décrire, en établir la cohérence, mais cette cohérence, à qui l'attribuer ? A quelle puissance, à quelle présence qui ne soit pas un être ? Une seule conclusion : la promotion analogique, religieuse, du commun — la délivrance en celui-ci, par celui-ci, du singulier. La thématique obsessionnelle se transfigure en œuvre de l'archive, gigantesque savoir, sans origine et sans finalité, d'une sorte d'inconscience commune toute-puissante, close sur elle-même, opérant tout, inscription, effacement, selon son seul programme, discours de tout discours. De statut, la perte du sens se fait fonction : dans la forêt des signes, le sens est à perdre encore et toujours, car encore et toujours il revient. Construction donc du lieu commun, déconstruction du sens commun : cette double tâche est signe d'appartenance au discours inactuel.



Le poète est celui, face aux mots, qui ne peut sans déni leur impartir nulle matérialité, celui pour qui, par qui les mots, discours ou délire, il ne sait,

On dit et cela signifie
atteste l'un, et l'autre affirme :

Mon chant n'a pas de sens si vous n'avez raison,
ne sont que cette parole qui dit l'être qu'il est, ici, maintenant, parmi, dehors. Vulnérabilité intolérable — ultime voix à faire taire ? Au moment même où la parole a découvert prouve, appelle la naissance d'un rapport nouveau à l'être et l'investit de tout pouvoir — cette exaltation, ce ton, ce beau triomphe, est-ce une fois pour toutes la mort vivante de Lauffer, sa délivrance au prix du sacrifice, et ce visage, que le savoir, en toute et pour toute immunité critique, s'acharne à recouvrir, n'est-il pas humain, en effet — trop humain ?

Si l'homme doit mourir avant d'avoir son heure
Il faut que les poètes meurent les premiers



Jusqu'au terme tenir le marteau, faire de la perte de tout sens, du néant même, une œuvre, accomplir ainsi logiquement ce qui n'avait pu aboutir, chez l'homme de Sils-Maria, que dans le silence insensé : l'héritage, le défi, le génie, est donc là. Mais dire de la folie qu'elle est impossibilité de l'œuvre, n'est-ce pas déjà, en ce champ restreint de l'exemplarité culturelle, circonscrire lui-même à l'intérieur du savoir clos, pure sphère maternelle, n'est-ce pas encore répondre sans répondre — écho interne ?

Vue du dehors — la folie est incapacité mentale absolue de produire l'existence : sur l'île du naufragé, l'insensé se meurt. L'histoire de la folie est en rapport non avec celle de la raison, mais du travail.

Maurice REGNAUT.

Notes et Informations

CHANGE 6. LA POETIQUE LA MEMOIRE. (Ed. du Seuil.)

Je ne saurais trop conseiller à nos lecteurs de se procurer le Six de Change. Parmi tant de travaux aussi péremptoires qu'inaccomplis et de manifestes envahis par les idéologies dominantes il est certain qu'une partie des jeunes lecteurs hésitent entre la tentation de parler le Savoir à ce niveau dérisoire qui a cours aujourd'hui, et la négation éperdue de ce Savoir... L'entreprise de Jacques Roubaud se situe évidemment à l'opposé de ces balbutiements. Voici donc le meilleur instrument qui soit pour nous sur ce terrain de la Poétique. Je ne sais s'il faut citer les participants : Jakobson, Robel, Paz, Sanguinetti... Je voudrais seulement mettre cette fois un léger accent sur la publication des poèmes : Verres de Jean-Pierre Faye, qui nous rappellent très à propos cette sienne forme d'activité...

P. L. R.

IMAGE ET METAPHORE, Pierre Caminade. (Ed. Bordas.)

Un problème de la poétique contemporaine. Collection Etudes Supérieures.

PIERRES A CHAIR, Gérard Duchêne. (Ed. Henry Faghe.)

Des poèmes que je voudrais citer :

La nuit halète
s'emporte
se gonfle
dans une infinie bourrasque
de cœur
suis solitude
avec bruits clairsemés
taches
sur ventre obscur...

P. L. R.

MARCEL MIGOZZI, Poèmes domestiques. (Pierre-Jean Oswald.)

Un jour les anthologies rangeront ce livre dans une de leurs boîtes qui portera l'étiquette *poésie du quotidien, ou de la sensibilité*. En attendant, voici le constat discret, douloureux de notre mauvaise vie. C'est calme, prenant, ça vous noue la gorge comme le petit village qui a tout le temps pour aligner ses morts. Mais n'attendez pas la saison des anthologies pour apprécier cette parole sourde, mais si juste, au seuil du cri : « *Mes mains tiédissent le balcon familier d'où le sang n'a pas encore sauté.* »

A. L.

BACHIR HADJ ALI ...Que la joie demeure. (Pierre-Jean Oswald.)

Les plus beaux, les plus forts, les plus *libres* poèmes de Bachir Hadj Ali, retrouvant ici l'ample lyrisme des arabes et des persans, qui se déroule et qui incante : « *Entendez-vous ce cri muré / Si seulement il murmurait / Mais s'il mourait comment savoir / Son nom... Je marche la tête bandée / Sur des bris de verre / La ville dormait sur la nuit / Moelleuse sans tourments / Sourde au cri muré.* » Mais comment lire cela sans songer au sort indigne que lui réserve le gouvernement algérien depuis 1965 ? Et même depuis sa récente libération.

A. L.

PIERRE TILMAN, *L'esclavage n'a pas été aboli.* (Prix Pont de l'Épée - Saint-Germain, 1970.)

Ces poèmes se rattachent à une certaine sensibilité qui attendait mai 1968, entre le cri et la dérision. Pierre Tilman avance dans cette nuit des cœurs, avec, entre les hurlements, une façon désinvolte qu'a le récit du roman policier américain, 64 pages d'un langage déjà très maîtrisé. Signalons, puisque l'éditeur a omis de le faire, que Pierre Tilman a déjà publié deux recueils : *Espace étranglé* et *La flûte de Marcus*.

A. L.

MAURICE REGNAUT, 66-67. (Éditions Pierre-Jean Oswald. Collection « Action poétique ».)

On lira 66-67 comme un journal entrepris depuis longtemps et qui revêt ici sa forme, non pas la plus pure (le mot n'a plus son sens) mais la plus dénuée : une atteinte dans le dépouillement ; il nous avait ainsi donné à lire « *Légende* ».

Rimbaud : « *J'écrivais des silences... etc.* » : expérience, alchimie. Ce qui était traqué se terre ici au fond de l'homme, est sa substance même, et traque. Car c'est bien le langage d'une guerre : « *de rêve / en deuil, de deuil en rage.* » On excusera la maladresse à parler de de ce qui ne se laisse pas réduire à l'articulation *courante*, qui jaillit de l'inarticulé, du chaos profond en nous, mots, fragments, esquisses, échos qu'on dirait perdus mais proches de... et puise, restitue un rythme autre. C'est par ce rythme que se manifeste la chose innommable :

Abolement, Bourges !

.....

*Mais d'entendre une ortie
Crier !*

.....

*Qu'une chaise, une seule,
Vide, face à la mer,*

Il y a une tragédie quelque part, au fond du temps. Colère et cri : « *Je ne renierai rien / Jamais je ne céderai, jamais, à ma poussière.* » Du poète, cette image du hêtre entammé à la hache qui hausse, enflé son enfeuillage, « *amorce en craquant, accélère, achève* ». Une tragédie, mais ce n'est pas le désespoir : « *O que ce rien / Disparaisse en lumière.* » Non, c'est l'extrême espoir : « *Fou du monde / Fou d'en-*

fance / Par delà l'oubli / Le râle et la rage / Fou sans folie ». Sorte de joie détruite (« Origine, ô joie ») aussitôt rejaillissant des profondeurs douloureuses. Avec la poésie de Maurice Regnault, on ne bute plus sur le mystère poétique comme cette mouche à même la vitre (métaphore aussi dans « *Le Grand Jamais* »). La mouche cogne en nous.

Claude ADELIN.

ALAIN LANCE, *Les gens perdus deviennent fragiles*. (Collection « Action poétique », Editions Pierre-Jean Oswald.)

Un monde en pièces, un monde où sur le crépuscule

la gueule de la Goldwin déchire l'horizon,

un monde où la mort est flagrante, où la révolte est sourde, où pour l'une et pour l'autre

Toutes les horloges

Sont des bombes à retardement,

un monde qui n'est que multiple menace — le réalisme dit, ici, l'être perdu. Ils, on, leur, les, tout mot dit l'impossibilité d'un seul — du je. Le chercher ? Je est celui qui marche, « rôde », « avance », voyage, il est partout, il n'est nulle part : perdu, non seulement dans l'espace, perdu absolument. Je ne me trouve jamais, pas même dans l'amour : un paysage a pris ma place — pas même dans la mort : je pourrais être enfin celui qui lui dit oui, mais le je, témoin et juge de sa propre impossibilité, se change alors en tu :

Suffirait d'une minute

Pour égrener dans les ténèbres quelques milliers de jours

Comme le tabac de la dernière cigarette

Que tu n'allumes même pas.

Oui, pour tout dire, il suffit d'un pronom. Perte au de-delà même du désespoir, traversée

Parmi les débris la mémoire les rumeurs

vers une mort qui n'est pas encore, qui elle non plus n'a pas de nom :

Le ciel lui aussi était jaune et au bout de la rue il n'y avait pas encore de monument aux morts

ainsi se termine l'un des plus beaux textes, un poème en prose « jaune », d'une perfection jacobienne, qui dit du rêve qu'il est le même monde : un monde où je ne peux être.

Maurice REGNAULT

R. F. A.

UNION DES ISOLES. LES ECRIVAINS DANS LE MONDE DU TRAVAIL.

Tel était le thème du premier congrès de l'Union des Ecrivains (ouets-) Allemands (VS) qui vient de se tenir du 21 au 23 novembre à Stuttgart. Cette organisation, fondée le 8 juin 1969, rassemble plus de trois mille membres. A la veille de ces assises, la revue *Kürbiskern* analysait les résultats déjà acquis et les perspectives de travail. L'Union s'est d'abord attachée à faire connaître par voie de presse écrite, parlée ou télévisée, les problèmes matériels qui assaillent les écrivains face à la concentration monopoliste dans la presse et l'édition. Un premier succès a été obtenu puisque le Bundestag devait

se prononcer pour le financement d'un fonds social d'environ 100 000 marks et l'amélioration de la législation sur les droits d'auteur. L'Union développe ses relations avec les associations des autres pays, notamment au sein de l'*International Writers Guild*, dont le dernier congrès s'est tenu en juillet 1969 à Moscou. La VS combat pour faire aboutir les négociations entamées avec les éditeurs en vue d'une réévaluation des honoraires des écrivains, critiques et traducteurs. D'autre part, des contacts ont été établis avec la centrale ouvrière D. G. B. pour examiner les conditions d'une affiliation de l'Union au mouvement syndical.

A. L.

R. D. A.

A L'OCCASION DU BICENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE FRIEDRICH HOELDERLIN.

Les éditions *Aufbau* viennent de sortir une édition complète des œuvres du poète, comprenant les poèmes, le théâtre, les lettres, les essais théoriques et les traductions. Quatre tomes présentés et annotés par Günter Mieth.

D'autre part, la revue *Sinn und Form* a publié dans son numéro 3 (mai 1970) une pièce radiophonique de Stephan Hermlin, *Scardanelli*, montage sur la destinée de l'auteur d'*Hypérion*.

Dans la livraison d'automne de cette revue, signalons une très belle traduction, par Stephan Hermlin, du poème *Hoelderlin* d'Aragon.

PARMI LES LIVRES DE POESIE RECEMMENT PARUS, SIGNALONS :

Un recueil posthume de Johannes Bobrowski : *Im Windgesträuch* (Union Verlag), un choix assez important de Günter Kunert, *Notizen in Kreide* (Reclam), et *Das unstete Holz*, de Walter Werner (Mitteldeutscher Verlag).

Chez le même éditeur est enfin sorti *Wir und nicht sie*, de Volker Braun, dont une grande partie a été traduite dans le choix bilingue que Pierre-Jean Oswald vient de publier sous le titre *Provocation pour moi et d'autres* (La poésie des pays socialistes).

A. L.

AUTOJOURNAL, MAURICE REGNAUT, (chez Pierre-Jean Oswald).

En marge de cet admirable feuillet de poèmes 66-67, « où, quoi, pourquoi, plus même un cri, rien, plus qu'un bloc », Maurice Regnaud a écrit avec cet autojournal l'histoire d'un pont qui n'en peut plus de sa vie de pont, qui tue et s'évade. Il semble répondre aux désirs exprimés par Le Clezio dans le numéro d'octobre de la N. R. F.

« Partout, autour de moi, sont les rites. Je veux connaître les mythes et les légendes des villes modernes, je veux connaître enfin mon histoire.

Je veux entendre aussi les langages qui n'ont pas de paroles, ceux qui sortent des moteurs de voitures, ceux qui sortent des immeubles de quinze étages...

.....

Je veux explorer ces champs de bataille. »

C'est regarder la réalité dans sa catastrophique banalité jusqu'à en avoir hantise, fouiller dans cette carrosserie de notre monde jusqu'à trouver ce fond de douleur et d'espoir :

« Que la nuit vienne, et sans la lune, Aigle, Dragon, Lion, coupés Cygne et Lyre, Orion et ses compacts, Ourse et ses breaks, cars géants, camions Cassiopée, et le parc entier d'Andromède... »

..... »

« Où j'en suis, il fait froid, j'attends, j'étais moi-même »

.....
Ah ! pourquoi n'a-t-on pas construit une autre terre, toute rouge, avec des milliers de routes, une terre de kermesses, tout près du soleil, un monde où jamais, jamais il ne ferait froid ? »

Tendons l'oreille : c'est géante délicatesse, et voyons clair dans ce livre à la limite ce conte vrai à dormir debout qui hanta les derniers rêves d'Arthur Adamov.

On comprendra pourquoi.

P. L.

VERA FEYDER, PAYS L'ABSENCE. (José Milas-Martin.)

« Je porte le déclin d'un cri interminable ... J'y soulève en marchant des coudes, des bassins ». Le vers alexandrin fait apparition dans la prose de Vera Feyder inquiète, qui a besoin de rythme traditionnel et fort pour mieux plonger dans le désordre de soi, aussitôt.

Nous avons aimé l'attaque de ce poème, *Encre morte*, précisément ces mots : « Je suis pauvre, c'est le cri qui veut ça. Que dire encore, Torem ! Comme la vie a vieilli depuis que tu l'as déshabillée. »

Et ils n'ont rien perdu de leur pouvoir...

P. L.

action poétique

Mars 1971 - n° 46 : De la poésie de Bertolt Brecht.

Juin 1971 - n° 47 : entièrement consacré à la poésie (textes et chroniques).

LES LETTRES *françaises*

ARAGON

dirige

LES LETTRES *françaises*

**l'hebdomadaire qui publie très souvent des textes
de jeunes poètes et d'une manière permanente
la critique de poésie de René Lacôte.**

Abonnement d'essai de 3 mois : 25 F

**Les Lettres françaises, 5, rue du Faubourg-Poissonnière, PARIS (9^e).
C.C.P. 152 25 Paris.**

action poétique n° disponibles

26. — **INEDITS DE PIERRE MORHANGE - SIX POETES ET UN CRITIQUE** (Bellay, Cousin, Della Faille, Godeau, Perret, Venaille et G. Mounin)...
27. — **POEMES ESPAGNOLS DE COMBAT** et Tzara, Lowenfels, Volker Braun, Paul Chamberland...
30. — **NOUVEAUX POETES HONGROIS, POETES DE LA R. D. A., et Sten, Mairieu, Zili, Venaille...**
31. — **UMBERTO SABA** (traductions et étude de Georges Mounin) et Alberti, Enzensberger, R.-F. Retamar...
- 32-33. — **VLADIMIR HOLAN** et Salvatore Quasimodo, Pierre Morhange, René Depestre...
34. — **OU EN EST LE ROMAN ?** par René Ballet, Yves Buln, Claude Delmas...
35. — **POEMES DU SUD-VIETNAM — NOVOMESKY — KHLEBNIKOV** et J. Rousselot, C.-M. Cluny...
36. — **LA 1^{re} POESIE LYRIQUE JAPONAISE** et A. Liehm (Intervention au 4^e congrès des écrivains tchécoslovaques) et A. Barret, P. Lartigue, F. Venaille...
38. — (Formule « poche ») : **POETES POPULAIRES CHINOIS**, trad. et prés. par M. Loi, quatre poètes tchécoslovaques, Wilhelm Reich, Jouffroy, Faye...
39. — **POETES IRANIENS D'AUJOURD'HUI**, trad. et prés. par A. Lance, et A. Adamov, Biermann, Blalik, Frénaud, M. Regnaut, Michel Vachey, F. Venaille...
40. — **PROSES POETIQUES**, et Celaya, Kirsanov, Bouritch.
- 41-42. — « **TEL QUEL** » et les problèmes de l'avant-garde, et Regnaut, Vargaftig, Deluy, Ritsos.
43. — **MAI 68** : Poèmes suivis d'un débat, A. Jdanov : discours, Henri Deluy : note à propos du Jdanovisme, Mitsou Ronat : Trois essais de formalisation en linguistique, et Paul Louis Rossi, Claude Adelen, Gabriel Rebourcet, Maurice Regnaut...
44. — (Nouvelle formule) **DU REALISME SOCIALISTE** et Ismaël Kadare (poète albanais), P. Lartigue, C. Dobzynski, P. L. Rossi, Claude Delmas...

Jusqu'au 44 : le n° : 3,90 F — numéro double : 6,30 F

Quatre n° au choix : 14 F (France) — 16 F (Etranger)

A partir du 44 (inclus) : le n° : 9 F — Quatre n° : 34 F (France) — 38 F (Etranger)

Recueils publiés par « action poétique » :

« Cet oblique rayon », poèmes de Gérard Neveu, lithographies de Pierre Ambrogiani, Louis Pons, Michel Raffaelli, Pierre Vitali, Jacques Winsberg : 50 F.

« Un poète dans la ville », poèmes de Gérard Neveu, montage de Jean Mairieu et Jean Todrani : 5 F.

Titres disponibles dans la collection « Alluvions » :

Yves Broussard : Du jour au lendemain / Pierre Guidi : Stricte vérité / Gérard Neveu : Les 7 commandements / Jean-Jacques Vltou : Au bord des yeux / Luc Boltanski : Poèmes / Gaili : Le maître-mur / Michel Flayoux : Fenêtres ouvertes / André Portal : On peut vivre / Denise Miège : Gestuaire.

Chaque volume : 2,50 F — 8 volumes : 16,00 F

action poétique

bulletin d'abonnement
ou de réabonnement

Nom : _____ Prénom : _____

Profession (si vous désirez la préciser) : _____

Adresse : _____

— Je m'abonne pour _____ an (s) à la revue **Action Poétique**.

1 an (4 n^o) France 30 F. Etranger 36 F.

2 ans (8 n^o) 60 F. 72 F.

Soutien (4 n^o) 100 F. (8 n^o) 200 F.

— Je désire également recevoir :

• Le ou les volumes suivants parmi ceux publiés par **Action Poétique** :

• Les numéros suivants parmi ceux encore disponibles de votre revue :

— Je vous adresse la somme totale de _____ F. par (1) :

- chèque postal - mandat postal

- chèque bancaire - mandat-lettre

au nom de Henri DELUY, C. C. P. PARIS 21 310 50.

A le

Signature :

P.-S. — Je vous prie de bien vouloir adresser de ma part un numéro spécimen, accompagné d'un bulletin d'abonnement, aux personnes dont les noms et adresses suivent :

(1) Rayer les mentions inutiles.

La Quinzaine

Evstouchenko
Kerenski
Saul Bellow

André Breton
Maurice A. et ses amis
de la politique. La Contingence
Sensibilité : Les Français Bretons

La Quinzaine

La Quinzaine
van
und
Bosch
nu

La Quinzaine
Aron
Michaux
Censure en France
Le complot du Baudouin ?
Mao Zedong et le Parti de Chine

La Quinzaine
Lettres inédites de
Pavese
Pour ou contre
Lacan
Le Grand Journal de Louis Aragon
Démocratie et Liberté de Maurice
Lévy de Varenne • Dyzanne

La Quinzaine

littéraire

La Quinzaine
Moris Vian
et les jeunes
Ary et Dada
Qui a tué
Kennedy?
Les Américains politiques. Dadaïsme. Un autre
internationalisme. Groupes politiques et poétiques
de la Nouvelle France. L'Amérique Française

Le 1^{er} et le 15
de chaque mois
Tout sur
tous les livres

La Quinzaine
Lukacs
s'explique
Pour tout
Livres 2^{fr} 50 c
Livres pour enfants
L.S.D.
La Quinzaine, 15 rue
de la République, Paris 11^e

La Quinzaine

La Quinzaine
Sartre

La Quinzaine
Lac
Po

**PIERRE
JEAN
OSWALD
EDITEUR**

**BACHIR
HADJ ALI**
**...QUE LA JOIE
DEMEURE**

Première œuvre
du grand poète algérien
depuis "L'arbitraire".

"J'exige la parole" 8,00 F

**HENRY
MILLER**
**LE TEMPS
DES ASSASSINS**
(Rimbaud)

"...Le symbole des forces
explosives qui sont en train
de se manifester".

Un essai capital sur la poésie !

"P.J.O.-Poche" 8,00 F

TCHICAYA U TAM'SI

**ARC
MUSICAL**

précédé de Epltomé

En un volume : le Grand
Prix du Festival de Dakar 1966
et un recueil inédit

"P.J.O.-Poche" 8,00 F

**LE MAUVAIS
SANG**

suivi de Feu de brousse
et A triche-cœur

Les trois premiers recueils
du poète africain
le plus important
de la nouvelle génération.

L'aube dissout les monstres 12,00 F

**CESAR FERNANDEZ
MORENO**

**ARGENTIN
JUSQU'A
LA MORT**

Bilingue : le chef de file
de la nouvelle poésie
argentine.

"Pays ibéro-américains" 13,50 F

**MAURICE
REGNAUT**
AUTOJOURNAL

L'univers hallucinant
de la voiture vu par un
pont schizophrène :
un texte incomparable.

Hors-collection 8,00 F

Alain Lance
**LES GENS
PERDUS
DEVIENNENT
FRAGILES**

Maurice Regnaud
66-67

Deux premiers recueils
d'auteurs
déjà connus par les revues.

Coll. "Action poétique" 8,00 F

PJO

**CATALOGUE
et commandes directes**

Editions P.J. Oswald
16, rue des Capucins, 14-Nonfleur
C.C.P. Rouen 2.201.05 V.

**LACO
NOVOMESKY**
**VILLA
TEREZA**

Entretien de l'auteur avec
ANTONIN LIEHM
sur « Les problèmes de la
liberté d'expression
en Tchécoslovaquie »

"Pays socialistes" 13,50 F

**POÈTES
DU PEUPLE
CHINOIS**

une anthologie
traduite et présentée par

Michelle Loi

de poètes « ouvriers,
paysans ou soldats »

"Pays socialistes" 13,50 F

**GÖRAN
SONNEVI
ET
MAINTENANT !**

« Puis-je vivre
sans ces structures
qui menacent de me tuer ? »

Traduit du suédois
(partiellement bilingue).

"Pays scandinaves" 9,00 F

**ROBERT
MALLAT**
**ST-DOMINGUE
OÙ JE MEURS**

suivi de
Portrait d'Anne V.

Un ton unique
dans la poésie française
d'aujourd'hui

L'aube dissout les monstres 8,00 F

POÉSIE

Diffusion :

**FRANCE : MASPERO
SUISSE : LA CITÉ
BELGIQUE : JEUNE PARQUE
ALGÉRIE : S.N.E.D.
AUTRES PAYS : D.E.H.**

JEAN VASCA

JAILLIR

la révolte
la plus aiguë :
une révélation !

Hors-collection 12,00 F

LE PAVILLON

ROGER MARIA ÉDITEUR

5, rue Rollin, PARIS-5^e - Tél. 328-84-29

Diffusion pour les libraires : ODEON-DIFFUSION, 24, rue Racine, Paris-6^e

- Roger SOMVILLE : Pour le réalisme. Un peintre s'interroge 28,00 F
- Gilles PERRAULT (auteur de « L'Orchestre Rouge ») : Du service secret au gouvernement invisible 7,50 F
- André WURMSER : L'Eternel, les Juifs et moi. Avec une lettre liminaire de Roland Leroy 12,00 F
- Fereydoun HOVEYDA : Histoire du roman policier. Avant-propos (1955) de Jean COCTEAU, de l'Académie française. Préface dialoguée de Jean-Louis BORY et Cécil SAINT-LAURENT 15,00 F
- Jeunesse difficile ou société fautive ? Rapports et débats in-extenso de la Semaine de la Pensée marxiste à Bruxelles (1966). Introduction de René ZAZZO, professeur à l'Institut de Psychologie de l'Université de Paris 16,00 F
- Lutte de classes ou conflit de générations. (Rapports et débats in-extenso de la III^e semaine de la Pensée Marxiste à Bruxelles). Préface de Jean SURET-CANALE, directeur-adjoint du Centre d'Etudes et de Recherches Marxistes 17,00 F
- HAN RYNER : Un art de vivre 16,00 F
- J.-L. JAZARIN, président du Collège national des Ceintures noires de France, 5^e Dan : L'Esprit du Judo - Entretiens avec Mon Maître. Avant-propos du Maître H. MICHIGAMI, 7^e Dan. Préface du Dr Henri DESOILLE, professeur à la Faculté de Médecine de Paris 19,50 F
- Charles FOURNIAU : Le Vietnam de la guerre à la victoire. Préface de Bernard LAVERGNE, professeur honoraire à la Faculté de Droit de Paris 8,50 F
- Sandor NOGRADI : Avant 1956 (Chronique hongroise). Préface de Pierre VILLON, député de l'Ailier 19,50 F
- Jean-Pierre VOIDIES : Contes et poèmes pour mon petit garçon. Préface de Jean FREVILLE 18,00 F
- Suzanne ARLET : Ce visage, préface de Jean QUEVAL 13,00 F

Poésie

Collection de poche « P. S. »

LES POÈTES DE LA COMMUNE

choix et présentation de **Maurice Choury**.
Préface de **Jean-Pierre Chabrol**. 9,90 F.

LA POÉSIE SURREALISTE

choix et présentation de **Jean-Louis Bédouin**. 9,90 F.

et les deux ouvrages fondamentaux de **Georges-Emmanuel Clancier** :

DE CHÉNIER A BAUDELAIRE

DE RIMBAUD AU SURREALISME

chacun : 448 pages, 12,50 F.

Collection « Poètes d'aujourd'hui »

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

présentation par **Claude Couffon**, choix de textes, 40 illustrations. 9,14 F.

Collection « Autour du Monde »

LUSIADE EXILÉ par **Manuel Alegre**

La plus grande voix de la résistance portugaise, interdite dans son pays. Edition bilingue. 12 F.

Seghers