

action poétique

50

Alain Bosquet
Rolland Doukhan
Dominique Grandmont
Maurice Regnaut
Jacques Roubaud
Claude Roy
Claude Teyssier

UNE LITTÉRATURE PERDUE (Problèmes du récit)

J.-C. Montel / Y. Mignot / M. de Gandillac / M. Ronat et P. L. Rossi
(Jean-Pierre Faye) / Cl. Francillon / Ph. Boyer (Bernard Pinget)
J.-L. Parant / E. Roudinesco (Raymond Roussel)

N. LESKOV - W. KUCHELBECKER
W. BENJAMIN - M. LOWRY

OSSIP MANDELSTAM

Revue trimestrielle
LE PAVILLON
ROGER MARIA EDITEUR

action poétique

Présentation : Paul-Louis Rossi	1
Bibliographie	4
Défense et illustration : P.-L. Rossi	5
De l'impraticable narration : Jean-Claude Montel	15
Nicolas Leskov : Yvan Mignot	27
Le Gaucher : N. Leskov	28
Kuchelbecker	31
Crise du roman : Walter Benjamin	33
Résonance : Mitsou Ronat et P.-L. Rossi	39
Malcolm Lowry : Clarisse Francillon	47
Les marées à Eridanus : M. Lowry	48
Mezzo-voce : Philippe Boyer	53
La machine à voir : Jean-Luc Parant	62
Raymond Roussel : Elisabeth Roudinesco	65
Ossip Mandelstam : Serge Andrieu	88
Au poème : Anna Akhmatova	93
Poèmes : O. Mandelstam	94
Notes pour un pluriel : Alain Bosquet	113
Mes mille sources : Roland Doukhan	120
Trois poèmes : Dominique Grandmont	124
Le silence du soleil : Maurice Regnaut	126
Poèmes : Claude Teyssier	133
Poème : Jacques Roubaud	136
L'écoute : Claude Roy	138
Notes et Informations : C. Adelen, M. Ronat, J. Guglielmi, L. Ray, P. Lartigue.	

REDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy

COMITE DE REDACTION :

Claude Adelen, Henri Deluy, Charles Dobzynski, Alain Lance, Pierre Lartigue,
Lionel Ray, Maurice Regnaut, Mitsou Ronat, Paul Louis Rossi, Jacques Roubaud,
Elisabeth Roudinesco, Bernard Vargaftig.

ADMINISTRATEUR : Michel Ronchin

LE PAVILLON, ROGER MARIA EDITEUR, 5, rue Rollin, Paris (6^e).

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

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 30 F. Etranger : 36 F.
France : 8 numéros : 60 F. Etranger : 72 F.
Voir bulletin d'abonnement page 122.

C. C. P. : Action Poétique, 19, rue Emile-Dubois, Paris (14^e) : 4.294.55 Paris

Gérant responsable : H. Deluy

Dépôt légal : 3^e trimestre 1972

Imprimerie Corbière et Jugain, Alençon

dira Roland Barthes dans son introduction à l'analyse structurale des récits (Communication n° 8) ; et la tentative de poursuivre à la suite des Formalistes Russes une étude plus précise des caractéristiques formelles du Récit, et de statuer de leur avenir :

« Tant que la théorie de la prose se limite au problème de la composition de l'œuvre, cette différence apparaît comme insignifiante. Mais elle prend une importance fondamentale dès qu'on touche à certains problèmes premiers qui sont liés naturellement à la théorie de la prose littéraire. Celle-ci est pour l'instant à l'état embryonnaire parce qu'on n'a pas étudié les éléments déterminants la forme d'un récit. La théorie des formes et des genres poétiques qui est fondée sur le rythme possède des principes théoriques stables qui manquent à la théorie de la prose. Le récit composé n'est pas suffisamment lié au mot pour servir comme point de départ à l'analyse de tous les types de prose littéraire. En ce sens, seul le problème de la forme du récit, me semble-t-il, y pourvoit. »

B. EIKHENBAUM (sur la théorie de la prose).

Il faut dire tout de suite que nous avons aussi bien délaissé ces problèmes d'une définition précise du Récit que son analyse formelle et théorique. A la suite des Formalistes Russes : Tynianov, Chklovski, Eikhenbaum, etc., cette analyse a d'ailleurs été en partie réalisée. Il s'est donc agit pour nous de traiter plus directement de ce qui se donnait comme *pratique* de l'écriture, de la lecture et de la critique ; comme *expérience* permettant en quelque sorte de retrouver l'esprit de la Nouvelle et du Récit, et de parler plus spécialement des *modes* et *usages* qui permettent de dépasser cette notion du Récit en tant que genre pour la développer en tant que *lignée* dans la littérature.

On trouvera donc dans cet essai collectif, après une bibliographie succincte qui indique les livres que nous avons côtoyés au cours de cette étude :

Un texte de Jean-Claude Montel : *L'Impossible narration*, qui situe les perspectives du Récit par rapport à l'auteur, aux personnages, et surtout aux classes sociales qui se trouvent exclues de la narration.

Un fragment du *Gaucher* de Nicolas Lescov, traduit et présenté par Yvan Mignot ; qui doit être considéré comme un hom-

mage au Narrateur tel qu'il apparaît dans la remarquable étude de W. Benjamin (Poésie et Révolution).

Un extrait du journal de Kuchelbecker sur Griboïedov qui fait aussi bien référence à ceux qui sont respectivement les héros de *Kioukhlia* et de *La Mort du Vazir Moukhtar*, qu'à l'auteur de ces livres Iouri Tynianov, dont il faut dire ici qu'il représente pour nous l'illustration même de ce que nous pouvons proposer en parlant du Récit.

Puis un texte de Walter Benjamin traduit par Maurice de Candillac : *Crise du Roman*, à propos de l'œuvre de Döblin : Berlin Alexanderplatz.

Un texte de Mitsou Ronat et P.-L. Rossi à partir des *Troyens* de J.-P. Faye : *Résonance*, qui peut être considéré comme initiateur de ce projet. C'est en effet à partir de cet échange initial, de ce va-et-vient de la critique, et de l'impossibilité de circonscrire et de réduire formellement ce qui dans Les Troyens s'annonce, que nous avons décidé de poursuivre, de choisir en quelque sorte cette fuite en avant pour tenter de demander raison à cette résistance même du texte.

Vient ensuite un fragment des *Marées à Eridanus* de Malcom Lowry traduit et présenté par Clarisse Francillon.

Un texte de Philippe Boyer : *Mezzo Voce*, qui à propos de Robert Pinget étudie comment « la littérature se constitue comme un discours spécifique de la mise en fiction d'un procès du désir... ».

Un texte de Jean-Luc Parant qui franchit les limites assignées à la littérature et qui figure ici comme texte limite.

Enfin une étude d'Elisabeth Roudinesco sur Raymond Roussel qui tente justement de décentrer cette problématique de l'auteur et de l'œuvre écrite pour avancer les prolégomènes d'une théorie du sujet.

Ces textes qui constituent le fronton de ce numéro 50 de notre revue seront suivis comme à l'habitude d'une série de chroniques et de poèmes, dont ceux d'Ossip Mandelstam traduits et présentés par Serge Andrieu.

BIBLIOGRAPHIE

- Roland BARTHES : *Michelet par lui-même*, éd. du Seuil.
- Walter BENJAMIN : *Essais* — éd. Denoël, traduction Maurice de Candillac. Coll. « *Lettres Nouvelles* ».
- Emile BENVENISTE : *Problème de Linguistique Générale*, éd. Gallimard.
- Geneviève BOLLÈME : *La Bibliothèque bleue*, éd. Julliard, coll. « *Archives* ».
- Michel BUTOR : *Essais sur le roman*, éd. Gallimard, coll. « *Idées* »
- Calendrier des Bergiers, Payot.
- CHANGE n° 5 : *Le Dessin du Récit* ; éd. du Seuil.
- COMMUNICATION n° 8 : *L'Analyse Structurale du Récit*, éd. du Seuil.
- Jean-Pierre FAYE : *Les Troyens*, éd. du Seuil.
- S. FREUD — J. BREUER : *Etudes sur l'hystérie*, éd. Aubier-Flammarion.
- MUSIL : *L'homme sans qualité*, éd. du Seuil.
- LE LIVRE DE COLPORTAGE EN FRANCE depuis le XVI^e siècle :
Brochon Pierre. Librairie Gründ.
- Charles NISARD : *Histoire des Livres Populaires ou de la Littérature du Colportage*, éd. G.-P. Maisonneuve et Larose.
- Jean RICARDOU : *Pour une Théorie du Nouveau Roman*, éd. du Seuil.
- SPINOZA : *L'Ethique*, éd. nrf, coll. de la « *Pléiade* ».
- ROUSSEL Raymond : *Œuvres, Jean-Jacques Pauvert.*
- SWIFT Jonathan : *Voyage au Pays des Chevaux*, éd. Aubier-Flammarion.
- THÉORIE DE LA LITTÉRATURE : éd. du Seuil, coll. « *Tel Quel* ».
- IOURI TYNIANOV : *La Mort du Vazir Moukhtar*, éd. Gallimard, traduction Lily Deny.
Le Disgracié (Kioukblia) (id.), trad. Henri Perreau.

I. — DU GENRE DESCRIPTIF

« Ce monde sensible conserve à travers la diversité des temps et des lieux, un certain nombre d'aspects communs. Je veux dire par là qu'il y a toujours le ciel et la terre, l'eau courante et l'eau stagnante, celle qui tombe du ciel de haut en bas et celle qui s'écoule à travers le territoire en suivant un axe horizontal... »

Claude Levi-Strauss.

Je pourrais commencer par emprunter une sentence à ce livre de hasard que j'ai sous les yeux, et qui déjà se défait : *« L'homme, prétend-il, est dans une relation toujours nouvelle avec la nature. Elle sourit à l'enfant, prend un caractère grave aux yeux du vieillard, instruit le sage, console le malheureux ; et les sentiments qu'elle fait naître tiennent de trop près à toutes les situations de la vie, pour qu'elle n'ait pas été de tous temps le sujet des chants des poètes. »* Et il ajoute au début de ce passage sur *« l'art descriptif »* : *« Toutes les nations ont commencé par l'état sauvage... »* Mais quel est donc cet *« il »* qui m'a soufflé cette phrase puérole. Nous dirons qu'il s'agit d'un livre inconnu, écrit sans doute par un pharmacien (ou botaniste), en grand péril d'être réduit en poussière, et qui doit parler d'un certain *« Voyage à la Trappe de la Melleray »*. C'est ce nom qui m'a fait penser au village où je descendais chaque jour chercher du lait par une large allée bordée de hêtres dans une ferme assez imposante qui ressemblait à une forteresse. Et j'avais déjà lu au sujet de cet endroit une histoire bien terrible.

Elle avait trait aux dernières survivances dégénérées des bandes de chouans, devenus brigands. Et comme cette ferme se révélait inviolable, protégée qu'elle était par un molosse, un des bandits osait s'introduire la nuit dans la cour, armé seulement d'un poignard et se protégeant de sa cape jetée sur l'avant-bras, il laissait l'énorme chien s'élaner et ouvrait le ventre de la bête à l'instant où celle-ci lui sautait à la gorge... Je me souviens, plus tard, nous guettions du haut d'un pont les

soldats ennemis qui fuyaient vers l'Ouest en suivant la voie ferrée... Le paysage soudain si vert se déroule de chaque côté du train à la verticale comme s'il devait se replier sur lui... Et maintenant de nouvelles constructions doivent se dresser dans ces villages à cause de mines d'étain dont l'existence paraît-il remonte à la plus lointaine antiquité...

Je pense à ce silence terrifié des campagnes, à certaines heures du soir ou de la nuit, malgré le bruit régulier du trépan et la présence des terrils. Il a donc suffi d'une phrase innocente puisée dans un livre dont l'écriture déjà se perd en lambeaux pour déclencher toute cette alarme. Et comment ne pas se sentir accablé par le faisceau d'informations qu'elle donne, et par ce silence justement qu'elle ébranle jusque dans ses fondements. Il a donc suffi de cet ordre simple qui permet de dire : « *Quand cela se fut passé, ceci se produisit* » pour que toutes ces questions que nous voulions poser s'inscrivent d'elles-mêmes sur la page, il a suffi de tirer le fil, ce fameux « *fil du récit* » pour que l'ouvrage tout entier se dessine et vienne avec nous.

Toutes ces questions que cette simple phrase fait surgir de la nuit de l'enfance et du temps, je vais les écrire pour ne pas les oublier tout à fait, avec l'espoir incertain de répondre par la suite à quelques-unes :

- Et de fait : qu'est-ce qui distingue tous ces écrits du hasard, livres de préceptes, récits de voyages, traités de botanique, livres niais, pharmacopées, de cette expression si sûre d'elle-même qui se nomme littérature.
- Ou bien encore : comment admettre l'existence d'une écriture qui ne se raccorderait à rien, qui serait dans son rapport à la littérature comme « *l'art brut* » avec la peinture, et la nierait en quelque sorte.
- Comment parler (nous en reparlerons) : de cette littérature perdue, prose d'almanach, recueils de proverbes, ouvrages populaires, dont l'existence souterraine, et toujours vivace, insulte à la noble expression de la connaissance et du savoir consacrés.
- Enfin : qu'est-ce qui peut nous inciter à reparler de l'ordre du Récit, à rechercher les éléments d'une narration moderne, face à cette narration archaïque dont nous avons parlé.

II. — DU RECIT

« C'est bien là le premier secret du bègue ou du gaucher : non plus s'enfoncer, mais glisser tout le long, de telle manière que l'ancienne profondeur ne soit plus rien, réduite au sens inverse de la surface... »

Gilles Deleuze.

C'est donc à cette avancée de la fable qu'il faut nous arrêter, pour en marquer les limites. Car il ne s'agit pas ici de renforcer ou de reconstituer cette narration primitive, de retrouver cet *« avant »* et cet *« après »* du Récit : *« cet éternel tour de passe-passe de l'art narratif, à quoi même les nourrices recourent pour calmer les enfants »*. Car si cette narration-là est justement ce qui résiste et ruse : *« Ainsi le conte dialectise le courage entre les pôles de la ruse et de l'insolence »*, dit W. Benjamin, elle est dans le même temps assujettie à l'état qui lui imposé, à la forme qui la gouverne malgré elle, et ne peut se relever (malgré la ruse) de cet accablement formel.

Nous montrerons par contre la nécessité de prêter attention à toutes ces narrations, à ce qui se dit et se perd à la fois aujourd'hui, à tous ces discours égarés ou exclus, pour les res-saisir et les insérer dans cette trame nouvelle, qui *« loin de suivre un fil, s'étale sur une surface subtilement entretissée »* (Musil) ; de retrouver donc cette narration généralisée qui par sa simple existence, met en cause un certain ordre du Roman : *« Le Roman est trop spécial pour le peuple, trop égoïste en un sens... »* dit Michelet.

« Le Récit, expliquai-je, s'ouvre le jour des morts... » (M. Lowry). Et s'il se réfère à la mort — l'ai-je déjà dit ? C'est qu'il y trouve la source même de son énergie. Il est ce regard sur la mort acceptée et mise en cause à la fois. On voit que la référence à *« la mort de l'auteur »* ne le concerne pas. Car pour l'auteur de ce Récit-là, le problème n'a jamais existé, ou plutôt il s'est effacé à mesure qu'il passait de la confession écrite à l'ordre du Récit, et s'il lui arrive maintenant de dire *« Je »*, jamais il n'est plus absent, il sait que sa personne a disparue dès les premiers mots prononcés, que le narrateur est justement — comme *« le gaucher »* — celui qui n'a pas de nom propre et dont l'identité s'est fondue dans cette progression. Comme l'auteur du *« Malheur d'avoir de l'esprit »* (Griboïedov), dans cette avancée vers l'Est, vers cette Perse des *« Mille et Une Nuits »* où il va se perdre. Et si l'on devait un jour retrouver son corps, ou le croiser sur la route comme jadis Pouchkine dut le rencontrer, c'est découpé en morceaux dans un sac et traîné par des bœufs. (La Mort du Vazir-Moukhtar).

C'est donc ce projet de reparler du Récit qu'il faut considérer comme tel, non comme une prétention de l'inventer, mais comme la tentative et la tentation de lui restituer sa forme (sa souplesse) et sa brillance. De pratiquer en quelque sorte une coupe dans toutes les formes écrites pour en retrouver les tournures, comme les éléments qui fixent les liaisons et les ruptures de la formalisation narrative. De voir enfin ce qui nous occupe et nous pousse encore à dessiner des mots se découper si clairement dans Cervantes et Joyce, Kafka ou Proust, Claude Simon ou Nathalie Sarraute.

On verra que ce dessein n'est pas si simple qu'il parait. Ou du moins qu'il contredit dans sa simplicité même l'annonce de la FIN d'une littérature où le sens de la vie s'est déposée « *comme la lie au fond d'un verre* », comme l'histoire d'un individu ou d'un groupe d'hommes réduite à ce goût d'amertume et à ces quelques mots qui annoncent *leur fin* et les classent du même coup dans la généalogie humaine ; ou son *rachat* : par une opération de réduction des faits et des personnages dont l'ambition ne semble plus être que de nier cet état antérieur sans jamais cesser de lui appartenir. Il nous avait semblé pourtant qu'aucune forme artistique, si liée soit-elle à une classe sociale, ne se trouvait dans l'obligation de mimer la mort de cette classe. Et la nécessité apparaît soudain de changer de thèmes, de situer ailleurs ce qui se poursuit et s'annonce dans toute forme écrite. Car la narration subsiste jusque dans le projet qui prétend la nier, et suffit à conter que cette mort existe. Et c'est bien cette narration exclue qui prononce en effet le mot *fin* où va s'enfermer un certain genre du Roman et son idéologie de la mort de l'auteur et du personnage. Il faut ajouter que *ce dessin du Récit* récusé de la même façon ce qui tente de s'y substituer comme écriture matérielle — *archi-écriture* — ou trace si l'on veut ; il récusé cette idée de l'auto-engendrement, de la profondeur de l'inscription et de la formule qui donne à l'écriture ce rôle exclusivement générateur. Il tend au contraire à montrer le procès de ce qui s'écrit, se lit, et se prépare (se trame) ; à dévoiler et dire DU RECIT qu'il se trouve tout entier compris dans l'étendue de la fiction, dans l'économie de ses narrations, et dans la forme de ses échanges — son rapport au Monde —.

III. — UNE LITTÉRATURE PERDUE

« Elle se comportait parfois de la manière la plus souhaitable, et la façon rapide et chronologiquement impeccable dont se présentaient à ces moments-là toutes les scènes faisant partie d'une même connexion nous semblait vraiment surprenante. Tout se passait comme si elle lisait un gros volume illustré dont on aurait feuilleté les pages devant ses yeux. »

Freud.

Quand les hyperboréens furent chassés des dernières terres brumeuses de l'Irlande, ils se réfugièrent sous terre. C'est à cause de la présence du peuple des Tuatha Dé Danann que les routes parfois s'effondrent sans raison dans ces contrées. Et devant le souverain chemin emprunté par ce qu'on nomme *littérature*, je ne puis m'empêcher de repenser à cette autre littérature écartée, si mortellement prostrée dans le silence des campagnes, et devenue à ce point souterraine qu'elle est oubliée de tous. *Littérature écrasée* dont personne n'a vraiment parlé, à l'exception de l'étonnant passage des « Misérables » (Livre Septième) et du texte de Michelet que je voudrais encore citer : « Repoussé de Dieu, le bonhomme ne le sera pas du diable. Tout en marmottant ses prières dans ce terrible latin, s'il n'entend, il voit, regarde. Il voit très bien que le prêtre parle une langue tout haut à l'autel, une autre au confessionnal tout bas, surtout à la femme. Il en fait de joyeux noëls, de spirituels fabliaux ; il a de l'esprit, ce muet, cet idiot ; le diable est en lui. Il est moqueur, il est conteur : ces deux choses se touchent fort, dans un monde tout absurde, qu'on ne peut raconter sans rire... » (L'étudiant.)

Littérature écrasée, avons-nous dit, qui ne parvient jamais à soulever cette pesanteur pour surgir à la lumière. Et pourtant, il suffit de regarder de ce côté pour deviner dans son expression mutilée et souvent archaïque la plupart des thèmes qui seront agités par la littérature noble, celle que les clercs ont tenté de codifier toujours et de maintenir dans le droit chemin de la suffisance et de l'honneur. Tout se retrouve là pourtant : « Le dialogue entre un Prêtre et un Moribond » dans « Parle tête de mort » (dialogue du Solitaire et de l'Âme damnée). Dans les titres en Ana : Santolliana, Pironiana, Scaroniana du fameux Cousin d'Avallon comme le dessein de « La Comédie Humaine ». Enfin dans ce goût de la surprise : « ... mais les jetant littéralement au hasard, ou comme une poudre aux yeux de lecteurs

qui ont la passion des images... », la pratique naïve de la facétie et du collage si choyés du Surréalisme.

La sorte de recherche souterraine n'aurait qu'un médiocre intérêt si cette malédiction ne pesait sur toute la langue. Que la littérature soit ici privée de son articulation avec les parlés et l'imagerie populaire, que l'écrivain se trouve d'avance renvoyé au dilemme d'être à la fois cet *aristocrate* de l'écriture et ce *jacobin* de la pensée (le spécialiste de l'éthique) ne cesse de gravement perturber le fonctionnement de la littérature et son influence. Ou plutôt de l'enserrer à son tour et sous d'autres formes dans la problématique de l'idéologie dominante.

A ce sujet il aurait été séduisant d'avancer une thèse : que l'abaissement de la littérature populaire en France était lié à la ruine de l'aristocratie foncière après 1789. Dépouillée d'une partie de ses biens, elle laisse le pouvoir politique à la bourgeoisie qui « dirige l'économie désormais libérée », frayant ainsi la voie au mode de production capitaliste : « ce coquin d'argent, sans honneur, sans principe, sans poésie... » Mais elle tendrait à réactiver les conclusions hâtives du sociologisme, et cette *chronologie des genres littéraires* dont nous avons déjà montré les limites. Aussi nous contenterons-nous de publier ce texte de K. Marx des « Manuscrits de 1844 » en regard de celui de V. Hugo, pour signifier qu'il ne nous appartient pas d'intervenir sur ce plan, mais de suggérer plutôt que cette absence de relation avec le peuple est pour nous perçue comme *un manque*... C'est l'appréhension de ce *manque* qui nous conduit aujourd'hui à rechercher les modes qui permettront de renouer ce dialogue interrompu entre ce qui *se parle* et *se conte* dans la langue, et ce qui *se condense* dans l'écrit. De retrouver donc cette *distinction modale* qui permet au *récitatif* de reprendre à son compte tous les éléments vivants du langage pour les interpréter et les transformer.

IV. — ILLUSTRATION

« *Laissant de tels adversaires à leur délire, nous prendrons soin plutôt de tirer de cet échange de paroles quelque vérité utile à notre objet...* »

Spinoza.

Nous devrions nous garder d'épuiser trop vite nos idées. Tant qu'elles se trouvent en difficulté d'être parfaitement exprimées, la situation reste encore à dénouer. Mais après ? *Il se trouvera que les idées surgissent toujours là où le problème est en passe d'être résolu*, pourrions-nous dire en paraphrasant Marx... Je

dois donc parler maintenant de cette Ville traversée de toutes sortes de cours d'eaux où cette idée m'est venue à l'esprit. En cette Ville de l'Est, à la frontière de plusieurs pays et langages, où j'avais remarqué dans la matinée cette gravure inouïe de Hans Baldung Grien qui représente une sorcière éclairant de sa torche un cavalier endormi. Je m'étais assez follement mis en tête ce jour-là de remonter le cours d'une des rivières, et suivant les rives je finis par m'égarer dans les bois et labours, puis dans d'interminables terrains vagues occupés par des carcasses d'automobiles, et des usines parfois. Enfin comme je désirais boire j'entrai dans une de ces auberges perdues aux croisements des nouvelles routes et demandai de la bière, alors les voix s'arrêtèrent dans la salle, et se fixaient sur moi tous les yeux, et comme je finissais par me faire entendre et m'asseyais parmi tous ces gens les conversations reprirent dans ce dialecte que je ne comprenais pas, dont je percevais quand même toutes les inflexions, et qui sonnait comme une musique où des inconnus contaient des histoires que je ne connaissais jamais...

Et plus tard, dans l'autobus qui me conduisait vers la Ville, un adulte qui ressemblait à un clergyman parlait à un jeune homme, cherchant à le convaincre : « Vous devriez apprendre l'allemand avec cette facilité du dialecte ici... » et le jeune homme se taisait — un silence hypocrite et têt — et toute la narration se heurtait à ce mutisme patient... Et comme nous parcourrions le soir ces banlieues neuves de la Ville, devant l'étalage d'un kiosque où s'amoncelaient toutes ces brochures et journaux écrits en d'innombrables langages, livres de riens, « presse du cœur », almanach ; ce silence obstiné soudain avouait sa faiblesse, alors que tout devant nous réclamait d'être recueilli, parlé, redit dans cette autre langue qui restait à inventer... Il fallait donc recommencer d'écouter tous ces discours égarés. En vérité ils n'avaient jamais cessé d'exister. Mais dans cette architecture ouverte à tous les vents et comme privée de centre — décentrée — et de toute circulation autonome, comme livrée à tout ce qui la traversait, il devenait important soudain de pénétrer ce réseau anonyme des langues, pour savoir justement ce qui se disait-là d'ancien et de neuf, pour guetter parmi ces mille mots entrecroisés et souvent usés ceux qui feraient surgir le nouveau...

Il faudrait nous arrêter ici, pour ne pas nous dévoiler trop et laisser la lecture accomplir le parcours annoncé de l'écrit, et poursuivre au-delà d'elle-même. Mais il faut répondre à une question ici posée de manière implicite : *une théorie du Récit ?* Singulièrement, parler aujourd'hui du Récit, c'est mettre l'accent sur ce qui a toujours existé, sur le mode d'économie du langage qui le coupe et le supporte le plus volontiers, qui traverse de part en part la littérature et la poétique. Il est ce qui prend en charge les différents modes de la narration pour les relier et les opposer. Parler aujourd'hui du Récit, c'est donc choisir ce qui ne s'arrête pas et continue au-delà du livre, c'est choisir *une théorie de l'errance* contre celle de l'inscription,

de l'élargissement de la blessure et *du sacrifice*. Choisir de parler et d'écrire, et prendre le risque de disparaître aussitôt, ou de se fondre dans une description qui viendrait relayer celle-ci, ou l'absorber. Choisir donc l'étendue contre la profondeur, c'est aller vers une écriture qui ne se laisse enfermer par aucune grille, ou du moins qui déborde les bords et les barreaux de la formalisation comme la lettre qui tremble et l'encre qui imbibe et s'étale. C'est aller vers la forme écrite où le mot FIN n'apparaît pas, où ce qui se voit, s'écoute, se parle et *se récite* peut-être indéfiniment modulé...

VICTOR HUGO

« Vers le milieu du dernier siècle, un changement se fit. Les chants de prisons, les ritournelles de voleurs prirent, pour ainsi parler, un geste insolent et jovial. Le plaintif maluré fut remplacé par l'ariffa. On retrouve au dix-huitième siècle, dans presque toutes les chansons des galères, des bagnes et des chlourmes, une gaieté diabolique et énigmatique. On y entend ce refrain strident et sautant qu'on dirait éclairé d'une lueur phosphorescente et qui semble jeté dans la forêt par un feu follet jouant du fifre :

Mirlababi surlababo
Mirliton ribonribette
Surlababi mirlababo
Mirliton ribonribo.

Cela se chantait en égorgeant un homme dans une cave ou au coin d'un bois.

Symptôme sérieux. Au dix-huitième siècle l'antique mélancolie de ces classes mortes se dissipe. Elles se mettent à rire. Elles raillent le grand meg et le grand dab. Louis XV étant donné, elles appellent le roi de France « le marquis de Pantin ». Les voilà presque gales. Une sorte de lumière légère sort de ces misérables comme si la conscience ne leur pesait plus. Ces lamentables tribus de l'ombre n'ont pas seulement l'audace désespérée des actions, elles ont l'audace insouciance de l'esprit. Indice qu'elles perdent le sentiment de leur criminalité, et qu'elles se sentent jusque parmi les penseurs et les songeurs je ne sais quels appuis qui s'ignorent eux-mêmes. Indice que le vol et le pillage commencent à s'infiltrer jusque dans les doctrines et les sophismes, de manière à perdre un peu de leur baldeur en en donnant beaucoup aux sophismes et aux doctrines. Indice enfin, si aucune diversion ne surgit, de quelque éclosion prodigieuse et prochaine.

Arrêtons-nous un moment. Qui accuserons-nous ici ? est-ce le dix-huitième siècle ? est-ce sa philosophie ? Non certes. L'œuvre du dix-huitième siècle est saine et bonne. Les encyclopédistes, Diderot en tête, les physiocrates, Turgot en tête, les philosophes, Voltaire en tête, les utopistes, Rousseau en tête ; ce sont là quatre légions sacrées. L'immense avance de l'humanité vers la lumière leur est due. Ce sont les quatre avant-gardes du genre humain allant aux quatre points cardinaux du progrès, Diderot vers le beau, Turgot vers l'utile, Voltaire, vers le vrai, Rousseau vers le juste. Mais à côté et au-dessous des philosophes, il y avait les sophistes, végétation vénéneuse mêlée à la croissance salubre, ciguë dans la forêt vierge. Pendant que le bourreau brûlait sur le maître-escalier du Palais-de-Justice les grands livres libérateurs du siècle, des écrivains aujourd'hui oubliés publiaient, avec le privilège du roi, on ne sait quels écrits étrangement désorganisés, avidement lus des misérables. Quelques-unes de ces publications, détail bizarre, patronnées par un prince, se retrouvent dans la Bibliothèque secrète. Ces faits, profonds mais ignorés, étaient inaperçus à la surface. Parfois, c'est l'obscurité même d'un fait qui est son danger. Il est obscur parce qu'il est souterrain. De tous les écrivains, celui peut-être qui creusa alors dans les masses la galerie la plus malsaine, c'est Restif de La Bretonne. »

(Victor Hugo, Les Misérables, Livre Septième.)

KARL MARX

Mais ils se souviennent de leurs origines contraires, de leur naissance — le propriétaire foncier connaît le capitaliste comme son esclave présumptueux et affranchi d'hier qui s'est enrichi, et il se voit menacé par lui en tant que capitaliste — le capitaliste connaît le propriétaire foncier comme le maître oisif, cruel et égoïste d'hier. Il sait que celui-ci lui porte préjudice en tant que capitaliste, bien qu'il doive à l'industrie toute sa signification sociale actuelle, ses biens et ses plaisirs, il voit en lui le contraire de l'industrie libre et du capital libre, indépendant de toute détermination naturelle. Cette opposition est pleine d'amertume et les deux parties se disent réciproquement leurs vérités. On n'a qu'à lire les attaques de la propriété immobilière contre la propriété mobilière et inversement pour se faire un tableau suggestif de leur manque de dignité réciproque. Le propriétaire foncier met l'accent sur la noblesse de naissance de sa propriété, les souvenirs féodaux, les réminiscences, la poésie du souvenir, sa nature enthousiaste, son importance politique, etc. ; et dans le langage de l'économie, cela s'exprime ainsi : l'agriculture est seule productive. En même temps il décrit son adversaire comme un coquin d'argent sans honneur, sans principes, sans poésie, sans substance, sans rien ; un rusé, faisant commerce de tout, dénigrant tout, trompant, avide et vénal ; un homme porté à la rébellion, qui n'a ni esprit ni cœur, qui est devenu étranger à la communauté et en fait trafic, un usurier, un entremetteur, un esclave, souple, habile à faire le beau, et à bernier, un homme sec, qui est à l'origine de la concurrence et par suite du paupérisme et du crime, un homme qui provoque, nourrit et flatte la dissolution de tous les liens sociaux. »

« La propriété mobilière de son côté montre les merveilles de l'industrie et du mouvement. Elle est l'enfant de l'époque moderne et sa fille légitime ; elle plaint son adversaire comme un esprit faible qui n'est pas éclairé sur sa propre nature (et c'est tout à fait juste), qui voudrait remplacer le capital moral et le travail libre par la violence brutale et immorale et le servage. Elle le décrit comme un Don Quichotte qui, sous l'apparence de la droiture, de l'honnêteté, de l'intérêt général, de la permanence, cache son impossibilité à se mouvoir, son désir cupide du plaisir, l'égoïsme, l'intérêt particulier, la mauvaise intention. Elle déclare qu'il est un monopollète rusé ; ses réminiscences, sa poésie, son enthousiasme elle les estompe sous une énumération historique et sarcastique de l'abjection, de la cruauté, de l'aviilissement, de la prostitution, de l'infamie, de l'anarchie, de la révolte, dont les châteaux romantiques étaient les officines. »

(Karl Marx, Manuscrits de 1844.)

Pour tenter de justifier d'entrée un titre que par ailleurs, l'ensemble du propos s'efforcera, sinon d'infirmer, du moins de rendre lisible, nous avancerons sans grands risques d'erreur cette constatation : ce qui existe avec le plus de force dans cette société, est la résistance à la narration. Ce refus ou cette impossibilité de (se) narrer n'étant que l'envers et comme la contrepartie silencieuse ou immobile d'un univers (nôtre) sans cesse en mouvement et faisant grand tapage.

C'est qu'il existe en effet dans cette société des cercles silencieux et magiques (cercles de feu) dont on ne parle pas sans frayeur (feinte ou réelle) voire sans le fanatisme propre à l'exorcisme. L'un de ceux-ci, et non des moindres sans doute, est celui où se trouve enfermée la production et ses acteurs (1). Non que ceux-ci se « taisent » dans le champ d'action qui leur est propre et avec les moyens dont ils disposent pour tenter de se faire entendre ; bien au contraire, et c'est même sans doute en raison de l'importance tellement particulière d'un tel discours qu'ils se trouvent être encore maintenus hors du récit qui nous est par ailleurs proposé, ou qu'ils ne se joignent à lui (il serait plus exact de dire que celui-ci, alors, condescend de les y associer) que pour sembler plus inauthentiques encore et, pour parler net, méconnaissables. Au point d'apparaître dotés d'une capacité de *faux* proprement inépuisable. Telles sont les conditions par lesquelles se définit la fonction d'épouvantail.

Car ce qui se tait, ici, se confond curieusement avec ce qui fait taire et s'accumule en marge du récit sans jamais parvenir à s'y incorporer véritablement, c'est-à-dire autrement que sous la forme (et le couvert) de contrefaçons des plus grossières, désignant ainsi de la *fable*, à fonction d'égarer, le puissant pouvoir de fascination qu'elle exerce sur le plus grand nombre, en même temps que le fonds truqué dont elle procède.

(1) Il en est bien d'autres, ne serait-ce que celui où se trouve enfermé le « sexe » et dont le discours, pour être aujourd'hui dominant, n'en est pas moins, dans la quasi-totalité des cas, la parodie de ce qu'il est sensé devoir dénoncer. Quand il n'est pas le masque dont certains s'affublent pour, sur un mode à la fois imaginaire et fantasmatique, vivre « à leur manière » les rapports de production capitalistes, donnant surtout la preuve par là de leur « extériorité » historique et sociale à ces rapports, en même temps que de leur peu de conviction et de sincérité de les voir disparaître.

Son pouvoir d'exister repose en effet dans cette capacité à se tenir (et maintenir) et se reproduire au *plus faux* de l'histoire à seule fin, précisément, que ceux qui en auraient la clé puissent en être exclus. Soit en les passant purement et simplement sous silence, soit en les présentant avec tant de complaisance, qu'ils ne puissent espérer convaincre de tenir en main leur propre récit, soit enfin que l'on feigne de leur donner la parole pour les mieux disqualifier.

Cette vocation historique refusée à une histoire qui se confond le plus souvent avec celle de l'oppression dont il n'est pas de notre intention de parler ici, mais seulement de rendre présente en l'associant aux exigences d'une narration contemporaine que nous voudrions croire, à tort et à raison, révolutionnaire, tout le moins dans les réponses qu'elle apportera aux fables qui nous sont proposées par l'idéologie actuellement en place et sur lesquelles il convient de s'arrêter un court instant. Cette « narration » vise essentiellement à maintenir, telle quelle, chez le lecteur l'admiration artistique (le culte passif de l'œuvre et du beau). Pour parvenir à ses fins, elle s'appuie sur les ressorts les plus « éprouvés » du récit et de ses agencements et propose des « personnages » de carton pâte dont l'appartenance sociale importe finalement peu ; étant tantôt dirigés par leurs seuls désirs, tantôt déterminés par des mobiles psychologiques à seule fin de décharger ainsi l'action de toutes contraintes ou servitudes sociales, la laisser croire étrangère à tout processus réel de production (2).

Mais outre le fait que ces « personnages » qui tiennent une si large place, ne peuvent être qu'un leurre de par leur fonction même, ils le sont ici doublement par le fait qu'ils ne peuvent correspondre ni à l'idée que le lecteur peut se faire, par sa propre vie, du « personnage », ni aux caractéristiques « de classe » de ce lecteur, qui seules, si elles avaient été reconnues et respectées auraient permis de lui dire ou de lui transmettre quelque chose. Au contraire, ce que ce « personnage » dit ou fait passer, c'est essentiellement l'idéologie de la classe dirigeante qui, s'adressant au lecteur n'a d'autre objectif que de tenter de l'amener sur ses propres positions en le soustrayant à son cadre de vie et milieu social, bref de l'abstraire de sa condition sociale pour le rallier. Ainsi se donne à lire le rêve secret de la bourgeoisie, d'une pure littérature (hors du temps et de l'histoire) pour laquelle la société ne serait pas soumise à des antagonismes de classes, et où l'individu tout puissant serait enfin (à) l'exacte mesure de ses désirs insatiables.

Qu'en est-il dans les faits de cette fiction ?

(2) Notre intention n'est pas ici d'intenter un procès de « réalisme » tardif à cette littérature qui a largement fait ses preuves en ce domaine, mais bien de désigner les concepts de *liberté absolue*, *d'essence humaine*, ou *savoir absolu*, sur lesquels cette narration s'appuie ou auxquels elle renvoie par l'intermédiaire de ses personnages, pour ce qu'ils sont... devenus : des moyens de diversion artistique.

Pour ce qui concerne la production et ses acteurs (c'est-à-dire tous ceux qui y sont soumis et de ce point de vue la bourgeoisie ne saurait d'autant moins y faire exception qu'elle en détient le mode) l'individu n'est pas seulement un mythe, il n'existe pas. Non seulement l'individu, mais plus encore le sujet (libre) auquel on feint de s'adresser (fût-ce pour l'asservir, comme le dit Althusser). Seul existe cet être social presque totalement contenu dans les rapports de production qui lui sont imposés et qui ne lui permettent pas d'être autre chose que l'autre, et de lui ressembler « comme un frère » ? C'est même ce qui le rend ordinairement si peu « romanesque » ou pour mieux dire, si peu « sympathique » au récit, à moins qu'il ne s'agisse de faire peur.

Mais plus encore, cette « absence » de soi en tant qu'autre, et qui est parfois le fait d'une vie entière, c'est-à-dire tant que « l'individu » n'aura pas su s'envisager en rapport avec ce qui le fonde réellement : les modes de production, est la condition même, pour la bourgeoisie, de cette conception de l'individu (et d'un certain récit, avec les personnages qui y correspondent) en même temps que sa chance de pouvoir se perpétuer.

Ainsi nous voyons que le but de cette « narration » n'est pas de permettre au sujet producteur d'acquérir une identité en relation avec sa classe, son mode de pensée et d'existence mais de l'en dissuader et de l'en empêcher en lui proposant celle qui ne le reconnaît pas et le nie. Il suffit en effet de celle du maître.

La littérature ne fait plus alors que mimer dans un ordre et une spécificité qui lui sont propres la domination économique, culturelle et sociale d'une classe sur une autre.

Cette réalité, pour ainsi dire extra-narrative et de « dernière instance », est bien entendu ressentie par toute une frange de cette bourgeoisie et s'exprime confusément (ou non) par cette impuissance désormais de pouvoir faire coïncider plus longtemps cette forme du récit et surtout cette conception du « personnage » qu'elle implique avec la réalité. Y compris leur propre réalité, de moins en moins séparable du procès global de production. Autrement dit, de pouvoir faire coïncider ces « personnages » (ou modes d'écriture leur en tenant lieu) avec le contexte à la seule exception de recourir à une forme pulvérisée qui ne dit (et ne peut dire) que ce qui n'est pas, n'est plus ou sera, mais qui ne parvient plus à se mouvoir dans le tissu même. Condamnée ainsi à toutes les (fausses) audaces, sur les bords ou la frange, là où la fiction est impossible, n'est ni perçue, ni perceptible : trouvant sa seule justification à se nourrir essentiellement de l'omission et du silence où sont maintenus les rapports de production, mais surtout ce qu'ils signifient effectivement pour des dizaines de milliers d'individus.

A ce point où, ayant perdu l'objet de la narration, dans le même mouvement l'on toucherait précisément à ses ressorts cachés, dans l'anonymat le plus complet, là où l'identité importe peu : c'est-à-dire qu'elle ne peut être ni une fin en soi, ni

même le but et moins encore un mot d'ordre. Elle est la *norme* ; ou forme naturelle d'un état perpétuellement recommencé pour ne cesser de produire les opérations et les modes du langage par lesquels passe précisément ce refus de prendre en compte l'autre parole (3), à moins de n'y voir que l'apparence changeante et incertaine d'une mise en scène muette où se trouveraient figurer les modèles — à la mode — par la rigidité des corps et la fixité des regards.

C'est bien d'une critique des fondements même, ou d'un retour obligé au noyau secret et silencieux — ou l'infini pouvoir de refus d'une classe — dont il s'agit ici. A partir de ce point de non-identité fondamental, de non-perception ou de reconnaissance de soi *par* l'autre et *en* l'autre et de somnambulisme du discours qui, loin d'être cette fois le privilège de quelques-uns, est la norme pour tous, en même temps que la pire des conditions que doit subir une classe sociale tout entière, non pas en tant que classe consciente de son devenir historique, mais à travers ceux qui la font et la composent, en tant que classe exclue de l'Histoire, tenue à l'écart de la narration et renvoyée inmanquablement à sa fonction de production inutilisable dans l'ordre de la fiction.

C'est ici que se donne à lire (depuis ses formes les plus apparentes jusqu'à celles les plus jalousement dissimulées) cette intarissable fable dont la trompeuse séduction ne saurait, alors même qu'elle semble le plus aller de soi, cacher ce qui lui échappe, mais surtout *leur* échappe et se constitue indépendamment d'eux, là même où tout semble se plier à leur volonté et aux moindres de leurs désirs. C'est que cette fable (qui n'est qu'une construction trompeuse et une succession de mensonges) a acquis une existence propre, qu'elle continue de se développer et de s'accroître lors même qu'ils sont en repos ou qu'ils cessent d'y penser ; c'est qu'elle existe sans eux et même, bien que si on le leur disait ils ne voudraient y croire, contre eux.

Ainsi en serait-il de la fable comme de l'argent, autant que l'on puisse se fier à cette analogie. Et peut-être en effet en est-il ainsi, tant les deux registres semblent liés et dépendants l'un de l'autre. Au point même que ce « mensonge des riches ait pu se changer en vérité » des pauvres, faisant ainsi découler les rapports personnels purement et simplement des rapports de production et d'échange, et emportant la conviction de chacun qu'il ne puisse en être autrement au point de les faire enfin passer pour « naturels » « conformes à la nature humaine », voire « éternels », quand ces acteurs devenus de simples figurants auraient été en fait « abstraits de leurs conditions d'existence et des moyens par lesquels ils nouent des rapports entre eux ».

(3) Il va sans dire que ce refus de la parole « autre » est tout aussi bien lisible dans le sens de la totale et aveugle acceptation de celle-ci. Et ceci, principalement, pour la raison que ce refus ne touche que très rarement aux « formes » du discours lui-même.

Là se développe la fable, interminablement, au point où les rapports entre les individus se sont figés dans les choses et où ceux-ci ont aliéné leurs relations sociales sous forme d'objets. Mais là aussi, et dans le même temps, se noue la narration, autour de ce noyau de silence et de cette énorme réserve d'énergie inutilisée : elle est comme la face cachée et muette de cette profusion ou surabondance qui s'épuise en cette phrase de Bataille : « une immense contrefaçon, grâce à laquelle la vérité de la richesse a pu passer dans la misère ». En effet la vérité de ce mensonge est de deux sortes. Elle est tout d'abord pour une classe tout entière, le fait d'être constamment confrontée à l'envers des choses et dans la possibilité de savoir de cette richesse la misère sur laquelle elle se fonde, de voir de l'abondance ou de la générosité, l'avarice ou d'expérimenter (à ses dépens) de la liberté l'oppression et ainsi de suite pour tout ou presque ce qu'on lui propose et qui ne cesse de se décrire (avec complaisance) se vanter, s'offrir, se vendre...

Elle est, d'autre part pour la narration, à l'inverse de la fable, la possibilité de se saisir, non pas à partir de la richesse déjà accumulée, mais bien à partir de la pauvreté que celle-ci produit dans le même temps ; non du côté de ceux qui gèrent et possèdent, mais avec ceux qui produisent. Enfin, non pas dans le procès de cette accumulation et de sa circulation, mais bien en critique de celui-ci ; dans ce mouvement dont parle Marx dans les *Fondements de la Critique de l'économie politique* et qui « fait apparaître l'aliénation universelle, comme l'appropriation générale », et, nous serions ici tenté d'ajouter, vice versa. Dans ces conditions, la narration ne peut être que l'autre face, l'autre force de proposition : elle a partie liée, non seulement avec les *modes*, par lesquels les individus se connaissent et entrent en rapport les uns avec les autres (rapports de production), mais avec leur critique par laquelle ces individus de l'acceptation obligée peuvent être, et dans le même temps, ceux du refus ; faisant ainsi la preuve de n'être pas seulement préoccupés de leur reproduction, mais de pouvoir envisager les moyens devant leur permettre de transformer de manière radicale leurs conditions d'existence.

Ceci est un premier point. En tout cas le lieu d'ancrage qu'il était nécessaire de préciser et autour duquel il doit être maintenant possible de disposer, répartir et distribuer d'autres exigences, de préciser d'autres fonctions de cette narration. Dès lors que nous savons qu'elle ne peut exister ni dans sa forme traditionnelle, ni dans son *surgeon* volontiers « iconoclaste » et que, d'autre part, il ne saurait être question (même inconsciemment ou naïvement) de leur opposer une écriture prétendument « prolétarienne » à laquelle seuls quelques transfuges de la bourgeoisie ou de sa caricature petite-bourgeoise ont encore intérêt de laisser croire.

Il s'agirait bien plutôt, une fois repérées les responsabilités de la narration devant ces problèmes (qui ne sauraient être escamotés) de rechercher les moyens formels sur lesquels elle

entend s'appuyer, ou se doter dans la seule perspective qui peut être la sienne et que Maiakovski définissait déjà ainsi : « Il faut révolutionner la poésie et non poétiser la révolution. »

Mais ce projet, pour ne pas devenir un simple mot d'ordre, passe nécessairement par une réflexion sur la narration elle-même et ce qui la fonde.

Et parmi tous les pouvoirs qu'elle détient en propre et dont elle tire son autorité, il en est un qui les dépasse tous par son importance : c'est celui de la mort tel qu'il se trouve proposé dans les *Mille et une nuits* où le narrateur (Shéhérazade) est contraint à ne jamais cesser de narrer en raison de la menace de mort qui pèse sur lui. De cette situation du narrateur il résulte deux choses :

1) la narration ne tire son existence qu'à déjouer sans cesse cette menace initiale pour en surseoir ou différer la sentence.

2) son autorité se mesure à son plus ou moins grand pouvoir d'en annuler la sentence.

Comment se fait-il que l'on ait oublié (du moins dans la littérature moderne) cette fonction essentielle de la narration ?

Autrefois, la mort tenait une place considérable dans la société et dans la vie de chaque individu ; elle était en quelque sorte omniprésente. Aujourd'hui, elle a presque totalement disparu, du moins de nos sociétés occidentales. On l'a expulsée en même temps que les cadavres (dans les hôpitaux, les cliniques, les chambres froides) ; aussi bien de la société que des consciences, en même temps que disparaissait l'idée d'éternité qui lui était traditionnellement associée. Mais ce qui est plus important encore, disparaissait en même temps son enseignement (4). Car la mort, outre qu'elle était une épreuve et une sanction, constituait un enseignement incomparable grâce auquel chacun pouvait se rencontrer et conférer un *sens* à sa vie, fût-elle des plus humbles. Que l'on songe par exemple, hors de toute considération religieuse, au Livre de mort égyptien ou tibétain et, plus près de nous, au sens profond des Danses de mort du moyen âge.

Dès lors, la mort n'occupant plus le centre de l'existence de l'homme (du moins dans son aspect d'initiation) et ses formes ou manifestations les plus facilement lisibles et transmissibles d'une génération à l'autre ayant été gommées ou biffées, il était normal que la narration ait cru devoir s'en passer ou lui échapper définitivement alors même qu'elle prenait lentement possession de la société tout entière.

Car, dans notre société, en effet, pour être « discrète » et le plus souvent invisible la mort n'en est pas moins présente et

(4) Se reporter à ce sujet aux textes de Walter Benjamin sur le narrateur. Dans cette perspective, une étude portant sur les différentes représentations de la mort, tant au plan collectif qu'au niveau individuel et en relation avec les diverses conceptions de la narration qu'elles impliquent, contribuerait utilement, selon nous, à mieux cerner la figure du narrateur.

omniprésente, à cela près qu'elle n'apparaît que par et dans ce qui la cache. Les moyens utilisés à cet effet d'escamotage sont aussi nombreux qu'ingénieux. Il revient de droit à la narration (et au narrateur) d'en dresser l'inventaire et d'en repérer les diverses manifestations, de lui donner enfin son vrai visage.

Et c'est là que nous retrouvons notre thème initial du sujet producteur privé d'identité et de plus sans recours et pratiquant de ce fait à tout instant sa propre mort sans le savoir. Cette mort qui se confond étrangement au silence des pierres, mais qui, surtout, est la marque de l'impossibilité où il se trouve, n'ayant dans le meilleur des cas pris conscience d'elle (la mort) qu'à travers le gaspillage de sa propre vie, de pouvoir en retour en transmettre l'enseignement, c'est-à-dire faire de sa propre vie un objet de narration pour les autres puisque le sens lui en échappe d'autant plus sûrement que s'accumuleraient les faits et les signes de cette mort, se déployant sur une vie entière, jusqu'à la rendre dérisoire. Et ce moment où, l'existence sera totalement privée de substance (comme un corps vidé de son sang) au point d'en venir à douter d'elle-même, ou de souhaiter son propre achèvement, marque le retour de la sentence de mort initiale en même temps qu'elle fonde la narration.

Car le propre de la narration tient précisément au refus, sinon de l'origine, tout le moins de son fond incertain et menaçant — qui fut longtemps associé au sacré (la part maudite) — lié à la mort physique et à son angoisse. Et son existence est fonction de sa plus ou moins grande capacité à dominer cette angoisse. Mais elle est en même temps dans son cours (et ses différents développements et avatars) cette dénégation de la fin, sous la forme du retour (tel quel) de la sentence qui pesait initialement, uniquement sur le narrateur, mais qui pèse maintenant sur la narration elle-même dont on supposerait (mais qui est ce *on* sinon un narrateur devenu véritablement anonyme) qu'elle serait parvenue à son terme ou aurait atteint son but, bref qu'elle serait *déçue* d'elle-même au point de souhaiter sa propre mort. Ou le mot fin.

Par où l'on voit que l'important est ce qui demeure caché et, d'une certaine manière, tu. D'où, pour la narration, l'impérative nécessité de rechercher toujours des modes de diversion et d'enfouissement nouveaux. Cette parade ne représente nullement le consentement au silence, mais très exactement son contraire, en même temps qu'elle est la seule manière de pouvoir, en introduisant des écarts, déplacements et glissements successifs, perdre ce point aveugle et lui donner la parole jusqu'à en effacer tout à fait la menace mortelle et le transformer enfin en attente de narration. Ainsi chaque soir, Shéhérazade donne-t-elle l'envie du lendemain en même temps que sa promesse.

D'où cette autorité de la narration à rechercher du côté de *la vie* et non pas dans ses apparitions ou manifestations singulières ou de hasard, ou ses tranches ou fragments incomplets (ce théâtre n'est ni d'absurde ni de martyre, mais proprement intraitable) mais du côté de sa profonde cohérence et dans le

mouvement même de celle-ci. De telle sorte que l'ensemble puisse être l'objet et la préoccupation du moindre détail et de n'importe qui, capable à *lui tout seul* d'être à la mesure du *manque* par lequel il pourra être son propre narrateur. La narration (même s'appuyant sur les faits ou événements les plus anodins ou insignifiants) est cette capacité de pouvoir donner conscience du manque initial et de lui donner forme. L'amener à exister et proposer sa lisibilité jusqu'à la rendre palpable et en donner l'envie. En ce sens elle est tout aussi dépendante de ce qu'elle refuse que de ce qu'elle accepte, elle est liée à l'histoire qu'elle refuse, en même temps qu'elle peut aussi parler de ce qui a ou non existé, qui est ou non survenu. Elle est prise dans cette contradiction par laquelle elle feint de se soumettre aux faits et événements pour mieux s'en libérer ; elle assure, là où l'Histoire s'arrête, la continuité, elle peut continuer de raconter par-delà la mort (et le silence) du narrateur ; elle est l'autre langage caché ou tenu en réserve, mais qui agit. Si elle n'est pas l'histoire (elle n'est ni sa négation, ni son complément) elle n'en est pas moins son signe indubitable. En ce sens que, s'appuyant le plus souvent sur des faits sans avoir réellement prise sur eux (il n'est pas vrai en effet qu'elle puisse influencer sur le cours de l'Histoire), elle peut néanmoins proposer à tout moment de l'Histoire (écrite, enseignée ou vécue) une version non conforme, de par la liberté qui est la sienne de pouvoir précisément insister sur les aspects qui changent et que l'on peut changer : la narration a donc à faire avec les ruptures, les accrocs, les déchirures et en général se noue et se constitue autour de ces points nodaux (qui sont autant de points de tension et de décharge) par lesquels les individus rencontrent l'Histoire en même temps qu'ils se rencontrent eux-mêmes et se narrent, faisant l'Histoire. N'est-ce pas précisément le rôle et la fonction autrefois assignés à la mort et par laquelle l'individu prenait alors conscience de sa propre existence.

Par où l'on voit que la narration est l'Histoire véritable. Voici pourquoi.

L'événement (historique) au moment où il se produit n'est encore ni parlé, ni écrit ; mais une fois passé et ceux l'ayant vécu ou assumé disparus, le langage devient le seul témoin et dépositaire. Il est en même temps que le recours à l'événement, la possibilité qui lui est offerte de continuer à se « raconter ». En ce sens, il enferme le faux aussi bien que le vrai, il peut être interrogé scientifiquement ou être objet de conjectures et d'affabulations ; il montre et cache en même temps et, même, montre d'autant plus que ce qu'il cache est important. La narration participe de ces deux faces et de ces deux mouvements ; elle est le recours à l'événement (au monde en général) dans ce qu'il cache ou conserve souterrain, par ses formes visibles et de surface ; elle est donc cette lecture dissimulée de l'apparent et du fortuit. Elle participe en son fond de l'aveuglement des choses visibles et de l'ignorance de celles pratiquées. Mais à

la condition de ne céder ni à cet aveuglement, ni à cette ignorance mais au contraire de les rendre visibles et lisibles. Voilà pourquoi (et pour parvenir à ses fins) elle a partie liée avec la fiction d'où le langage tire sa véritable autorité qui, une fois encore, n'a d'autre but que de prolonger le sursis et éloigner de la mort.

Si donc, la narration permet la prise de conscience de (tout) ce qui manque — du manque même — et de plus peut lui donner forme et consistance, c'est qu'elle est en mesure (et capable) de parler de ce qu'elle ne connaît pas. Et c'est même dans ce débordement incessant d'elle-même qu'elle trouve sa justification et se fait accepter contre toute vraisemblance (le vraisemblable est bien plus une qualité formelle, qu'une exigence du récit en sa manière de lier et d'agencer chronologiquement les faits) et même par le complet bouleversement de celle-ci. C'est que son objet est tout autre, il ne vise pas à renforcer, telle ou telle certitude, ou à rendre plus crédible tel ou tel événement, mais à les replacer dans le mouvement qui les engendra ou les produisit. En quelque sorte les retrouver, non pas à partir de l'existence idéologique qu'ils ont acquis et dans laquelle ils sont figés et qui, loin de les éclairer les rend au contraire plus obscurs, mais dans le mouvement proprement bouleversant par lequel quelque chose (comme on dit) arrive ou se produit apportant avec lui toute la force et la puissance de sa *nouveauté*. La narration est non seulement générative d'événements mais aussi productrice de neuf, elle est la recherche (formelle) du bouleversement continu.

Car le propre de ce qui est caché (ou maintenu caché) est de l'être par l'idéologie.

Que l'on songe ici par exemple aux représentations du prolétariat (exempt de tout défaut ou cause de tous les maux et capable de toutes les atrocités), à ces notions de « dictature du prolétariat » ou de « révolution » telles qu'elles « fonctionnent » chez la bourgeoisie ou la petite-bourgeoisie. De quelque manière que l'on aborde ces représentations idéologiques elles se confondent toutes (il serait plus exact de dire qu'elles se constituent ou tendent à) l'interdit et au tabou. Dans la pratique ces représentations n'ont d'autre fonction que de confirmer chacun (ou chaque groupe ou classe sociale) en ce qu'il pense. Cette fonction sécurisante et débiliteante revient à l'idéologie. Dès lors, et dans ces conditions, la fonction de la narration sera précisément inverse : à savoir, de transgresser l'interdit. C'est même dans cette transgression que se donne le héros et par elle (la narration qu'elle suppose) qu'il se constitue. C'est ici qu'elle rejoint sa fonction primitive (que l'on trouve dans tous les contes (5) d'être cet *au-delà* ou cet *ailleurs*, dans le temps et

(5) Voir à ce sujet, notamment, la *Morphologie du conte*, par Vladimir J.-A. Propp, où ces notions de *vral* et de *faux* héros sont particulièrement mises en valeur.

dans l'espace, c'est-à-dire l'angoisse même, son insécurité et sa menace mais capables de se survivre à elles-mêmes, de s'affronter et, plus encore, des voyages qui en résultent et qui en résulteront, la possibilité d'en ramener le récit. Par où l'on voit que la narration a aussi pour fonction de rassurer, mais de tout autre manière.

Car transgresser l'interdit ne peut être que le privilège de sorciers ou de savants et le héros est bien tout cela en même temps avec quelque chose en plus cependant. Car s'il emprunte à l'un comme à l'autre sans être ni l'un ni l'autre c'est qu'il est en plus l'initié, autrement dit celui auquel tout est permis, non pas en raison de quelque privilège de classe ou des temps, mais par la fonction même de la narration qui est la forme ultime de l'oubli en ce sens qu'elle ne peut manquer d'être présente, toujours présente et destinée à être prise et convoitée.

C'est pourquoi le héros apparaît et disparaît au moment où l'on s'y attend le moins. Cette fonction de surprise et de nouveauté, en même temps qu'elle se place et agit précisément aux points où cesse (pour les autres) de se narrer l'existence, tout entière prise par le silence, le désespoir ou la mort, le désigne comme celui que l'on n'attend... pas, mais qui en même temps rassure (à sa manière et surtout lorsqu'il fait peur) : il est la force de proposition, capable de faire basculer le lecteur, de le déranger (et même si nécessaire de le bousculer) pour mieux emporter finalement son adhésion.

Il résulte de ceci que les critères de validité de la narration ne sauraient être recherchés du côté d'une soi-disant conformité à l'ordre des choses et du monde mais bien en définitive dans son plus ou moins grand pouvoir d'intervention ou d'interruption de celui-ci. C'est-à-dire dans les bouleversements introduits, mais aussi dans la manière dont ils sont produits.

Car ce qui n'est pas crédible, précisément, c'est l'ordre qui nous est proposé ; aussi, dans le désordre qu'elle apporte, la narration trouve-t-elle sa crédibilité.

En effet, il est aussi un attribut de la narration auquel on ne pense pas assez, c'est de pouvoir utiliser aussi bien ce qui se « passe » ou « s'est passé » que ce qui ne s'est pas passé ; c'est-à-dire de pouvoir indifféremment et à volonté s'appuyer sur des certitudes aussi bien que sur des hésitations, rapporter des faits ou des paroles s'étant produits ou ayant été prononcées, comme s'attarder à des suppositions et des silences ; parler des gestes comme de leur absence, etc. C'est que ce *dit* est indifférent au temps, qu'il peut étirer à volonté et aux personnes. Car celui qui parle, ou qui est parvenu à trouver l'élocution, ce grand muet travailleur et amoureux, ne pouvant s'appuyer sur aucune certitude, sait au moins une chose ; c'est qu'il ne peut pas être un *je* (ni sa simulation) non plus que demeurer dans un lieu fixe où tous les faits convergeraient et pourraient être classés, jugés et utilisés pour ses propres fins ou celles d'un personnage tel qu'on peut en trouver dans les romans traditionnels, qui est toujours une réduction et un appauvris-

sement, mais aussi l'histoire d'une possession : la volonté de posséder à tout prix, n'importe quoi et y compris ce qui échappe, surtout lorsque cela échappe et jusqu'à la boulimie de Bouvard et Pécuchet.

Car, outre le fait qu'il ne se reconnaisse nulle part, en rien ni en personne et qu'il ne puisse manquer d'en savoir la raison (« nul ne peut à la fois connaître et ne pas être détruit »), il lui plaît qu'il en soit ainsi et ceci pour différentes raisons dont il convient maintenant de faire état.

La première résulte de tout ce qui précède et dont il ressort clairement que la narration s'oppose radicalement à la possession, elle en est même l'exacte contraire. A la richesse elle oppose la pauvreté, à son accroissement sa dépense. Cette capacité où elle se trouve être de pouvoir en dépit de toute logique « à la fois consumer la richesse et l'accroître » la fonde dans son statut de puissance de *don*, non pas acquis à force d'économies, mais à force de se perdre. Et dans cette affirmation continuelle de la perte il y a plus. Car par le *don* il faut entendre, non pas ce qui pourrait être donné par un narrateur ne possédant rien et, de plus, à peine plus identifiable qu'un hall de gare ou une rue, mais ce qui peut susciter le désir et même plus, l'envie de toucher, d'aller voir ou de prendre. Et il y a aussi cette idée que le don apparaît de manière manifeste dès l'instant où a été dépassé le stade du seul individu pour toucher (en lui et par lui) au corps social tout entier : alors, donner le désir de l'ensemble c'est proposer une dépense absolue et infinie, car le corps social n'existe précisément que par et pour la dépense et la consommation des biens, des richesses et des individus.

La narration est donc ce mime (plus vrai que nature) grâce auquel elle est capable de rivaliser de richesse dans la pauvreté même. Elle est cette *dépense libre* dont parle Bataille dans la *Part maudite*. Dépense libre en fonction de son plus ou moins grand degré de solidarité et d'appartenance avec le corps social (et l'ensemble des processus sociaux mis en jeu), mais aussi et surtout dans le rapport qu'elle entretient avec le langage.

Et ceci constitue notre seconde raison. En effet, tout ceci, l'ensemble d'une problématique narrative avec tout ce que cela comporte d'hésitations, de tamisages successifs, de propositions hasardeuses, d'erreurs ou au contraires de certitudes, tout passe par le langage. Et c'est même la raison pour laquelle ce muet (assis) se tenant constamment en ce lieu d'interférence des deux registres (entre le monde et le langage) ne sait plus ce qu'est l'identité, ce qui prédomine de la langue ou du monde, si ce qui est dit et parlé est écrit ou consigné ou vice versa. Il ne sait plus si ce sont les individus qui vont au-devant de lui ou s'il les devance, va au-devant de leurs désirs. Si, allant à la rencontre d'un lecteur, celui-ci ne répond pas par avance à sa demande.

Par où la narration, non seulement serait ce change de formes perpétuel, mais encore cette variation d'un registre à l'autre, conformément à l'Histoire et à ceux qui la parlent sans cesse

différemment, en raison même du fait que sa connaissance implique que l'on s'en sépare : sa dépossession.

Et le narrateur est celui qui, non seulement sait cette dépossession en lui, mais encore est capable d'aller au-devant d'elle en montrant les circonstances (et les dessous) de la dépense. C'est-à-dire, indiquer le projet véritable d'une écriture se définissant uniquement en « référence à ». Située en tous les lieux de constitution du langage, ou aux points d'interférence des sources et citations et capable de se déformer sans cesse, de s'adapter et de frayer des directions, « en direction de », « vers », « pour », etc. Par où, comme par hasard, nous rejoignons ce que nous disions, tout au début de ces notes, au sujet d'une classe sociale à laquelle on avait toujours refusé l'expression et dont la narration se serait précisément constituée à partir de cette privation de narration initiale et dont on trouve trace dans cette « littérature populaire » des xvii^e et xviii^e siècles. Et ce que l'on voit, entre autres, dans cette « littérature d'almanach », précisément dans ce qu'elle a de plus naturel, en tout cas de moins concerté, confirme certaines démarches actuellement en cours tant au plan du langage que des langues et de leur histoire, ce qui, nous aimerions le croire, viendrait la confirmer en retour.

D'où il résulterait que cette idée de dépense libre serait non seulement une donnée économique et sociale mais bien contenue dans le langage lui-même et comme constitutif de son existence. Non seulement au plan des mots et de leur histoire, mais à celui de la langue se définissant singulièrement (et se donnant à lire) en ses contraintes en même temps que par ses modes d'engendrement et de transformation. C'est-à-dire comme système de signes liés entre eux par les règles d'une combinatoire enfermant l'infinité de ses combinaisons : la *fonction libre* du langage reprenant pour son propre compte la dépense libre de la société pour fonder cette *narrative* comme certitude (utopique) de toutes les formes passées et à venir, le lieu même d'une potentialité infinie et de son affabulation par où la narration se confond avec ce qui la fonde et qu'en retour elle invente : la vie, triomphant de richesse dans la pauvreté même, ici, où se rejoignent et se confondent tous les thèmes jusqu'alors avancés en cette phrase de Michelet, parlant précisément de cette « littérature populaire » ou rêvant d'une écriture (?) : « vraie et efficace, qui ait l'authenticité de la parole et qui soit une forme d'action ».

(Septembre 1971)

Jean-Claude MONTEL.

NICOLAS LESKOV

Le nom de Nicolas Leskov (1831-1895), contemporain de Tolstoï et Dostoïevski, est lié à la forme narrative nommée « dit » (skaz), récit indirect d'où le narrateur est étrangement effacé et qui fait référence à la tradition orale du folklore épique, les bylïnes.

« Cette langue populaire, vulgaire et recherchée dans laquelle de nombreuses pages de mes ouvrages ont été rédigées, ce n'est pas moi qui l'ai écrite, je l'ai entendue dans la bouche des moujiks, des demi-intellectuels, des beaux parleurs, des demi-fous et des bigots ».

Cette langue est magistralement illustrée dans le « Dit du gaucher bigle de Toula » par le jeu de l'étymologie populaire qui fait des mots étrangers « pyramide » et « céramique », un ironique « céramide » ou d'une chronique une « croquenique », introduisant dans le signe même les bruits perturbateurs d'une époque où s'inscrit en creux la répression des Décembristes (1820) ou l'affaire Pétrachevski dont l'un des chefs d'accusation était une lettre « pleine d'expressions hardies contre l'Eglise orthodoxe et les pouvoirs suprêmes » (1849).

La fable, inspirée aux dires de l'auteur par une « plaisanterie », un on-dit, est simple : le tsar Nicolas I^{er} a hérité de son père une puce d'acier qui lui a été offerte, contre espèces sonnantes et trébuchantes, par les Anglais. Par l'intermédiaire du cosaque Platov, le tsar qui a « une grande confiance en ses sujets » charge les artisans de la ville de Toula de passer en adresse ces étrangers. Craignant d'avoir été trompé, Platov prend comme otage l'un des artisans, un gaucher, qui privé de papiers d'identité et donc dans l'anonymat le plus complet, se trouve obligé d'explicitier le travail réalisé au souverain.

La puissance de son imagination créatrice reconnue, le gaucher se voit envoyer en Angleterre d'où il revient après avoir visité les usines et posé une certaine question à propos des fusils anglais.

A bord d'un bateau à l'itinéraire déroutant (il traverse la mer Méditerranée pour aborder sur la côte balte), le héros fait la connaissance d'un sympathique lieutenant et les deux hommes s'enivrent à mort. Sitôt rendus à Pétersbourg, l'Anglais se retrouve à son ambassade où il est soigné, le gaucher échoue au poste de police et enfin dans un misérable hôpital.

L'habileté extraordinaire du gaucher rappelle l'œuvre d'un autre personnage leskovien, l'isographe Sévastiane (dans le récit « L'ange scellé ») aux mains « énormes, pareilles à des rateaux et noires », dont les Anglais déclarent : « Nous ne nous attendions pas à une pareille imagination ; jamais nous n'avons entendu parler d'un travail aussi délicat », — et le statut même de cet artiste dont on nous dit : « Il vagabonde toujours ; il va d'un lieu à l'autre et travaille pour les vieux-croyants. Nous ne savons où le trouver ».

Et le travail (« Il fait tout de la main gauche ») du gaucher, ce « héros » de l'impossible, de cette narration vouée à la consommation dès avant sa venue au jour, disparaît avec son dernier « dit », ne laissant plus qu'une empreinte tenace dans les mémoires exploitées : le modelage imperceptible du récit, une fiction.

Yvan Mignot.

LE GAUCHER

(dit du gaucher bigle de Toula et de la puce d'acier)

Chapitre 14

Tous s'avancèrent et se mirent à regarder : les quatre pattes de la puce portaient effectivement de véritables fers ; le gaucher annonça que là n'était pas encore le plus étonnant.

— Si, — dit-il, — on avait un meilleur miscrogobe qui grossisse cinq millions de fois, vous pourriez alors, — dit-il, — voir que sur chaque fer est inscrit le nom de l'ouvrier russe qui l'a forgé.

— Ton nom y est aussi ? — demanda Sa Majesté.

— Non point, — répondit le gaucher, — le mien est le seul à ne pas y être.

— Pourquoi donc ?

— Parce que, — dit-il, — j'ai travaillé encore plus fin que ça : c'est moi qui ai forgé les clous qui maintiennent les fers et ça, aucun miscrogobe ne peut le saisir.

Sa Majesté demanda :

— Où est donc le miscrogobe qui vous a permis de produire cette merveille ?

Et le gaucher répondit :

— Nous sommes des gens pauvres et notre pauvreté ne nous permet pas de posséder de miscrogobe, mais nous avons un fameux œil.

Les autres courtisans voyant que les affaires du gaucher marchaient bien se mirent à l'embrasser et Platov lui donna cent roubles en lui disant :

— Pardonne-moi, mon vieux, de t'avoir secoué la tignasse.

Le gaucher répondit :

— Dieu te pardonnera ; nous, ce n'est pas la première fois que cette espèce de neige nous tombe sur la tête.

Il n'en dit pas plus, d'ailleurs il n'eut le temps de parler avec personne, le souverain ayant ordonné de remiser sur l'heure la nymphusoire ferrée et de la renvoyer aux Anglais en guise de cadeau, qu'on comprenne là-bas qu'il en fallait plus pour nous étonner. Le souverain ordonna également qu'un courrier exprès, qui soit instruit de toutes les langues, portât la puce et fût accompagné du gaucher, afin que ce dernier pût lui-même montrer le travail aux Anglais et leur faire voir quels fameux artisans nous avons à Toula.

Platov le bénit :

— Que ma bénédiction, — dit-il, — t'accompagne ; je vais te faire envoyer, avant que tu ne partes, de mon marc personnel. Ni trop peu ni trop, bois juste ce qu'il faut.

Il tint parole.

Et le comte Misselroide* ordonna qu'on dégrasse le gaucher aux bains publics de Toula, qu'on l'emmena se faire coiffer et qu'on lui fasse revêtir le surtout d'apparat d'un chantre du Palais, afin qu'il donne au moins l'impression d'avoir lui aussi un grade.

C'est ainsi qu'on le transforma, qu'on lui fit boire avant le départ du thé relevé de marc platovien, qu'on lui serra la ceinture le plus fort possible afin que ses boyaux ne se ressentent pas du voyage et qu'on l'emmena à Londres. C'est là que commencèrent les aventures du gaucher à l'étranger.

Chapitre 19

Le demishipman, et c'est fort étonnant, réussit à trouver le gaucher très rapidement ; ce dernier n'était toujours pas installé dans un lit, il gisait dans le couloir à même le plancher et se plaignit à l'Anglais en ces termes :

— Il me faudrait, — dit-il, — toucher immédiatement deux mots à Sa Majesté.

L'Anglais courut chez le comte Kleinmichel et fit du scandale :

— C'est une honte ! Sa peau de mouton, — dit-il, — ne l'empêche pas d'avoir une âme humaine.

Ce raisonnement osant mentionner l'âme humaine valut à l'Anglais de se faire promptement jeter dehors. Puis quelqu'un lui dit : « Tu ferais bien mieux d'aller voir le cosaque Platov, c'est un bon bougre. »

L'Anglais alla trouver Platov qui était à nouveau étendu sur son canhapé. Platov l'écouta et se souvint du gaucher.

— Mais comment donc, mon gars, — dit-il, — je le connais fort bien, je lui ai même secoué la tignasse, mais je ne sais comment l'aider dans cette mauvaise passe ; j'ai fait mon temps et j'ai eu une terrible peuplexie : maintenant on ne m'estime plus ; mais cours donc au plus vite chez le commandant Laplane, il peut beaucoup et a également de l'expérience dans ce domaine, il fera quelque chose.

Le demishipman alla donc voir Laplane et lui raconta tout : la maladie qu'avait le gaucher et ce qui l'avait causée. Laplane dit :

— Je comprends cette maladie, mais les Allemands ne peuvent la soigner, ce qu'il faut là c'est un docteur de l'âme, parce que ces gens-là ont l'habitude de la chose et peuvent y remédier ; je vais tout de suite y envoyer le docteur russe Martin-Dessoulet.

Mais lorsque ce dernier arriva, le gaucher était déjà à l'agonie, car sa nuque s'était brisée contre le pierron, et il ne put articuler distinctement que ces mots :

— Dites à Sa Majesté que les Anglais ne nettoient pas leurs fusils à la brique : que l'on fasse de même chez nous sinon, que le dieu de la guerre nous garde, ils ne seront plus bons à rien.

Sur cette preuve de fidélité le gaucher se signa et passa.

* Le comte Nesselrode, ministre des affaires étrangères de 1822 à 1856.

Martin-Dessoulet alla sur le champ informer le comte Noirard pour que ces paroles parviennent jusques à Sa Majesté, mais le comte se mit à le houspiller :

— Occupe-toi de tes vomitifs et de tes laxatifs et ne te mêle pas des affaires qui ne te regardent pas : les généraux en Russie sont là pour ça.

Ainsi on ne dit rien à Sa Majesté et l'on continua à nettoyer de cette manière les fusils jusqu'à la campagne de Crimée. Lorsqu'on entreprit de les charger, on s'aperçut que les balles ne s'ajustaient plus, tant la brique avait usé les canons.

Martin-Dessoulet rappela alors à Noirard les paroles du gaucher, mais le comte lui répliqua :

— Va au diable, face d'entêthosgobe, ne te mêle pas des affaires qui ne te regardent pas, sinon je nierai avoir jamais rien entendu de toi, et il t'en cuira.

Martin-Dessoulet pensa : « Il en est bien capable », — et il se tut.

Mais s'ils avaient fait parvenir en son temps les paroles du gaucher à Sa Majesté, en Crimée la guerre contre l'ennemi aurait pris une toute autre tournure.

Chapitre 20

Aujourd'hui tout cela relève déjà d'une « époque révolue » et des « traditions du passé »* ; pourtant, bien que celui-ci soit peu lointain, il n'y a nulle nécessité à se hâter d'oublier ces traditions, malgré la tournure fabuleuse de la légende et le caractère épique de son héros principal. Le nom même du gaucher, comme celui de nombreux génies des plus grands, est à jamais perdu pour la postérité ; mais en tant que mythe personnifié par l'imagination populaire il présente de l'intérêt et ses aventures peuvent servir de souvenir d'une époque dont l'esprit général a été saisi avec précision et fidélité.

Il n'y a plus à présent à Toula, cela va de soi, d'artisans comme le fabuleux gaucher : les machines ont égalisé l'inégalité des talents et des dons, aussi le génie ne tente plus de lutter contre l'application et la méticulosité. Tout en favorisant l'élévation du salaire, les machines ne favorisent pas la hardiesse artistique qui parfois surpassait la mesure, inspirant à l'imagination populaire la rédaction de légendes fabuleuses semblables à la présente.

Les travailleurs savent évidemment apprécier les avantages que leur procurent les applications pratiques de la science mécanique, mais ils se souviennent avec fierté et amour de ce passé révolu. C'est leur épopée, une épopée qui a de surcroît une « âme » très « humaine ».
1881.

(Traduction Yvan MIGNOT.)

* Paraphrase du prologue à « Rouslan et Ludmila » de Pouchkine :
« Une époque depuis longtemps révolue,
Des traditions du lointain passé. »

KUCHELBECKER

— Et Krylov, répéta Griboïedov les yeux brillants, et Derjavine ? Est-ce que leur langue est mièvre ? Mon ami, aussi longtemps que nous rabâcherons les litanies de Karamzine, ce que nous ferons ne présentera aucun intérêt. Notre langue doit être ou bien rude et simple, comme celle de la rue, des antichambres, ou bien élevée et noble. Je ne supporte en rien le juste milieu. Je sais qu'Ermolov dit que mes vers lui font mal aux dents. Eh bien, il vaut mieux que ce soit les dents qui souffrent que la littérature. Et dans la métrique, la régularité superflue n'est que préciosité. Il faut écrire comme on vit : librement, librement.

Iouri TYNIANOV, (le disgracié - Kloukhlia).

A parler de Griboïedov on en vient à rencontrer un roman admirable « La mort du Vazir Moukhtar » et à citer un nom illustre de l'école formaliste russe : Youri Tynianov.

C'est à lui que nous devons également la réévaluation d'un ami du Vazir, et ceci tant au niveau de la fiction (le roman « Kloukhlia » ou Le Disgracié) que de la recherche et de la théorie littéraires (par exemple les articles « Pouchkine et les Archaïstes », « Pouchkine et Küchelbecker »). Ce poète « oublié » jusqu'aux années 30 de notre siècle a nom Wilhelm Küchelbecker ; Pouchkine pensa à lui en écrivant certains passages de son « Eugène Onéguine », ainsi que Griboïedov rédigeant son « Malheur d'avoir de l'esprit » dont K. fut précisément le premier auditeur.

Mieux, c'est en s'appuyant sur certaines des idées de ce dernier que Tynianov a pu montrer dans son ouvrage « Achaïstes et Novateurs » (dont on sait maintenant que le titre initial était « *Les Archaïstes novateurs* ») que le trait fondamental de la lutte littéraire russe en ce début du XIX^e siècle ne passait pas par le clivage classiques / romantiques, mais par l'opposition entre tenants de Karamzine et archaïstes, ces derniers ayant leurs classiques et leurs romantiques, les premiers étant sur le plan socio-politique des réactionnaires (Chichkov, le groupe « Béséda »), les seconds des radicaux (Griboïedov) et des révolutionnaires (Küchelbecker).

Küchelbecker (1797-1846) fut le condisciple de Pouchkine au lycée de Tsarskoïé Sélo où il prenait déjà le contre-pied des normes littéraires et prosodiques de l'époque, se distinguait par la « bizarrerie » de sa conduite ainsi que nous l'apprend l'inspecteur Piletski : « Dans toutes ses paroles et tous ses actes, en particulier dans ses écrits, on perçoit une tension et une emphase dénuées de toute décence. Cette attention intempestive provient peut-être du fait qu'il est sourd d'une oreille. Sa nervosité exige qu'il ne se surmène pas, particulièrement en écrivant. »

En 1821 K. part à Paris où il rencontre Benjamin Constant et donne des « lectures semi-publiques » à l'Athénée. Cette activité bientôt interdite par la police, K. rentre en Russie, surveillé étroitement, et se retrouve au Caucase en même temps que Griboïedov. En 1824 il

commence à publier une revue « Mnémosyne » et en 1825 adhère à l'une des organisations secrètes qui prépare l'insurrection décembriste.

Le 14 décembre 1825 sur la place du Sénat K. tire sur le grand prince Michel et sur le général Voïnov. Le mouvement ayant échoué, K. s'enfuit à Varsovie, est rattrapé, condamné à mort, voit sa peine commuée en 20 ans de travaux forcés et enfin en 10 ans de forteresse suivis de la rélégation en Sibérie.

C'est de son journal, écrit durant l'incarcération qui va lui coûter la vue, qu'est tiré l'extrait suivant.

Yvan MIGNOT.

« Dans « Le malheur d'avoir de l'esprit » il n'y a pas d'action ! », c'est ce que disent MM. Dmitriev, Bélouguine et consorts. Je n'affirmerai pas que ceci est injuste, bien qu'il ne soit guère difficile de démontrer que cette comédie recèle bien plus d'action ou de *mouvement* que la plupart des comédies dont tout l'intérêt est basé sur l'intrigue. Toute l'intrigue du « Malheur d'avoir de l'esprit » se résout en fait à une opposition entre Tchatski et les autres personnages ; nulle trace en fait de buts que certains voudraient atteindre, auxquels d'autres feraient obstacle, nulle lutte d'intérêts, nulle trace de ce qu'on appelle l'intrigue dramatique. Tchatski est campé, ainsi que les autres caractères, ils sont mis en contact, et on montre ce que doit inévitablement donner la rencontre de ces antipodes, c'est là tout. C'est très simple, mais c'est précisément en cela qu'est la nouveauté, l'audace, la grandeur de cette imagination poétique que n'ont comprise ni les ennemis de Griboïedov ni ses maladroits défenseurs. Un autre reproche touche aux incorrections, aux négligences stylistiques de Griboïedov ; ce reproche est également peu fondé. Inutile de dire que ce n'est pas à MM. Pissarev Dmitriev et autres gaillards à parler d'incorrections, car on arriverait difficilement à trouver chez ces auteurs vingt vers de suite exempts des fautes les plus grossières contre la grammaire, la logique, la rime, bref, toutes celles qu'on voudra. Mais que sont donc, à quelques très rares exceptions, les incorrections stylistiques de Griboïedov ? D'une part l'omission des conjonctions, les abréviations, les sous-entendus, de l'autre les pléonasmes, bref tout ce qui distingue précisément la langue parlée de la langue livresque. Ce n'est ni à Dimitriev, ni à Pissarev, ni à Chakhovski ou à Khmel'nitski (pour leurs scènes bien écrites), mais à l'auteur du premier chapitre d' « Onéguine » que Griboïedov aurait pu rétorquer ce qu'une marchande athénienne avait dit à un philosophe, depuis longtemps installé à Athènes mais qui n'était pourtant pas un Athénien : « Vous êtes étranger. » « Pourquoi cela ? — Vous parlez *trop* correctement : on ne trouve pas dans votre discours ces soi-disant incorrections, ces tours et expressions dont ne peut se passer la langue parlée vivante, mais que taisent vos traités de *grammaire et de rhétorique* ».

(8 février 1833, journal de W. Küchelbecker.)

Le "Berlin, Alexanderplatz" de Döblin

Au sens épique l'existence est une mer. Rien de plus épique que la mer. A l'égard de la mer on peut, bien entendu, se comporter de façons très diverses. Par exemple rester étendu sur la plage, prêter l'oreille au ressac et ramasser les moules qu'il charrie. On peut aussi prendre la mer. Pour bien des buts, ou sans projet. Ainsi fait l'homme épique. On peut aussi naviguer, avec force buts et sans buts. On peut faire un voyage en mer, et là-bas ne croiser ni terre, ni mer, ni ciel. C'est le cas du romancier. Le vrai solitaire, le véritable muet. L'homme épique est toujours en repos. Dans l'épopée le peuple se repose après le travail du jour ; il épie, rêve et recueille. Le romancier s'est coupé du peuple et de ce que fait le peuple. La chambre natale du roman est l'individu dans sa solitude, incapable à présent de toute énonciation exemplaire, sur ce qui pour lui est le plus important, ne recevant lui-même aucun conseil et ne pouvant en donner. Ecrire un roman, c'est, dans la représentation de l'existence humaine, pousser l'incommensurable à l'extrême. Pour sentir tout ce qui sépare le roman de l'épopée proprement dite, il suffit de songer à l'œuvre d'Homère ou à celle de Dante. Le contenu de la transmission orale, c'est-à-dire le bien propre de l'épique, est de bien autre sorte que ce qui constitue le roman. Ce qui distingue le roman de tout autre forme de prose — conte, saga, proverbe, facétie — est qu'il ne procède de la tradition orale, ni ne débouche sur elle. Mais c'est surtout ce qui l'oppose à la narration, laquelle, en prose, représente le plus purement l'essence épique. Disons-le, rien ne contribue tant à frapper l'homme intérieur de dangereuse mutité, rien ne détruit plus foncièrement l'esprit narratif que la place impudente tenue dans toute notre vie par la lecture des romans. C'est donc la voix du narrateur né qui s'élève ainsi contre le romancier : « Je ne veux rien dire non plus du fait que je tiens pour utile... la séparation entre l'épopée et le livre, utile en particulier sur le plan du langage. Le livre est la mort des authentiques langages. A l'auteur épique qui se contente d'écrire échappent les plus importantes forces par lesquelles le langage crée des formes. » Flaubert n'aurait rien dit de tel. Cette thèse est celle de Döblin. Il s'est expliqué là-dessus de façon très détaillée dans le premier Annuaire de la section littéraire de l'Académie prussienne des arts, et sa *Structure de l'œuvre épique* est un document magistral et documenté sur la crise du roman, liée à cette restauration de l'épique qui se manifeste partout et jusque dans le drame. Qui médite l'exposé de Döblin n'a plus aucun besoin de s'arrêter aux signes extérieurs de cette crise, à ce renforcement des racines épiques. Le flot tempétueux des romans biographiques et historiques n'a plus rien pour le surprendre. En tant que théoricien, bien loin de s'accommoder de cette crise. Döblin s'empresse d'aller au-devant d'elle et d'en assumer la cause comme la sienne. Son dernier livre montre que dans sa production théorie et pratique se recouvrent.

Rien de plus instructif que de confronter cette attitude de Döblin avec celle — tout aussi souveraine, tout aussi bravement mise en pratique,

non moins exacte et néanmoins totalement opposée — qu'André Gide faisait naguère connaître dans son *Journal d'un faux-monnayeur*. Le contraste entre ces deux intelligences critiques met en pleine lumière la situation présente de l'épopée. Dans ce commentaire autobiographique de son dernier roman, Gide développe la théorie du « roman pur ». Là, dans cet ouvrage, il a mis en œuvre toutes les ressources de sa subtilité pour refouler tout ce qui est simple narration, linéaire et successive (toutes les grandeurs épiques du premier degré), au profit de procédés plus signifiants, plus romanesques (et c'est dire aussi plus romantiques). L'attitude des personnages à l'égard des événements, celle de l'auteur à l'égard des personnages et de sa propre technique, tout cela doit devenir pour lui partie intégrante de son roman. Bref, ce « roman pur » est pure intériorité, ignore toute extériorité, est donc l'extrême opposé de l'attitude proprement épique, laquelle est narrative. En directe contradiction avec la formule de Döblin, on peut dire que l'idéal de Gide est le pur roman d'écriture. Pour la dernière fois peut-être il s'accroche aux positions flaubertiennes. Et rien de surprenant si, dans sa conférence, Döblin prend très vivement parti contre cette performance : « Les auteurs lèveront les bras au ciel si je leur conseille, dans leur travail épique, d'être résolument lyriques, dramatiques, voire réflexifs. Mais je maintiens ma position. »

Qu'il s'y soit tenu résolument, c'est ce que montre la perplexité de maints lecteurs en face de ce nouveau livre. Et il est bien vrai que rarement l'on conta de cette manière, que rarement de si hautes vagues d'événementiel et de réflexif mirent à l'épreuve la bienveillance du lecteur, que jamais encore l'embrun du langage réellement parlé ne le trempa de la sorte jusqu'aux os. Mais il n'aurait pas fallu pour autant recourir à des formules d'art, parler de « dialogue intérieur » ou évoquer Joyce. En fait il s'agit de bien autre chose. Le principe stylistique de ce livre est le montage. Dans ce texte tombent du ciel scandales petits-bourgeois, accidents, faits divers sensationnels de 1928, chansons populaires, annonces. Le montage fait éclater le roman, dans sa structure comme dans son style, et ouvre de neuves virtualités, fort épiques. Surtout du point de vue formel. Le matériel de ce montage n'est certes pas n'importe lequel. Un authentique montage repose sur le document. Dans son fanatique combat contre l'œuvre d'art, le dadaïsme a noué alliance avec le quotidien. C'est lui d'abord qui a proclamé, non cependant sans quelque incertitude, la souveraine puissance de l'authentique. A quoi le film, en ses meilleurs moments, fit mine de nous accoutumer. Ici pour la première fois cette puissance devient utilisable au plan de l'épopée. C'est avec des versets de la Bible, avec des statistiques, avec des rengaines, que Döblin prête autorité à l'action épique, tout cela correspondant à ce qu'était pour l'ancienne épopée la prosodie régulière.

Ce montage est si dense que péniblement l'auteur y fraye un chemin à sa propre parole. En forme de faits divers sanglants, il s'est réservé les têtes de chapitre ; au reste il ne lui tarde guère de se faire entendre. (Mais il dira pourtant son mot.) On est surpris de voir comme longtemps il suit ses personnages avant de se hasarder à leur ouvrir la bouche. A pas de loup, comme le doit faire un écrivain épique, il s'avance vers les choses. Tout ce qui advient, même le plus inattendu, semble de longue main préparé. Mais une telle attitude trouve son inspiration dans l'esprit même du parler berlinois. Feutré est le tempo de sa démarche. Car le Berlinoise

parle en connaisseur, et avec amour pour sa manière de dire. Il savoure sa parole. Lorsqu'il insulte, moque et menace, il veut prendre son temps, comme pour son déjeuner. Au Berlinois Glassbrenner donnait une pointe dramatique. Maintenant c'est dans sa profondeur épique qu'ici le Berlinois se trouve jaugé. La frêle nef qui porte la vie de Franz Biberkopf est lourdement lestée, nulle part cependant elle ne sombrera. Si le livre est bien un monument du berlinisme, c'est parce que le conteur ne s'est en rien soucié d'apparaître comme un paysagiste de sa petite patrie, comme le camelot qui vante sa ville. Par sa bouche, c'est elle qui parle. Berlin est son mégaphone. Son dialecte est l'une des forces qui tendent à briser la clôture de l'ancien roman. Car ce livre n'a rien de clos. Il a sa morale, qui quelque peu concerne aussi le Berlinois. (Dans *Abraham Tonelli* Tieck déjà avait ainsi démuselé le muflle berlinois, mais personne encore ne s'était risqué à lui faire subir une cure.)

Cette cure, il vaut la peine de la suivre à la trace sur la personne de Franz Biberkopf. Que lui advient-il ? — Mais tout d'abord : pourquoi ce titre, *Berlin Alexanderplatz*, et, en sous-titre seulement, *L'Histoire de Franz Biberkopf* ? Qu'est-ce donc, à Berlin, que cette place Alexandre ? Le théâtre, depuis deux années, des plus grands bouleversements, le lieu où ne connaissent aucun répit excavateurs et moutons, où sous leurs coups, sous le défilé des autobus et des rames de métro, le sol ne cesse de trembler, où, plus profondément que partout ailleurs se sont ouvertes les entrailles de la grande cité, les arrière-cours jouxtant la place Saint-Georges et, avec moins de bruit qu'en aucun autre quartier, dans les labyrinthes inviolés qui avoisinent la rue Marsilius (là se dresse en forme de caserne l'immeuble où la police des étrangers parque ses secrétaires) et la rue de l'Empereur (là les putains, le soir, font leur vieille trotte), ont conservé des secteurs de la dernière décennie du XIX^e siècle. Pas d'industrie ; avant tout du commerce ; de la petite bourgeoisie. Mais aussi son négatif sociologique ; les apaches, que viennent renforcer les chômeurs. Biberkopf est des leurs. Sorti sans travail de la prison de Tegel, il reste convenable quelque temps, tombe ensuite et s'affilie à une bande. Mille mètres de rayon, pas plus, voilà le cercle de son existence autour de la place. C'est Alexanderplatz qui gouverne sa vie. Un cruel gouvernant, si l'on veut. Dont le pouvoir est sans bornes. Car en lisant ce livre on oublie tout l'à côté, tout l'ailleurs ; si peu familier fût-on jusqu'alors avec cet espace, c'est là qu'on apprend désormais à se sentir vivre soi-même, et comme on en savait peu. Tout autre chose, certes, que ce qu'imagine le lecteur qui tire cet ouvrage de l'armoire de Magahonny. Rien ici qui évoque le « roman social ». Personne ne couche à la belle étoile. Ils ont tous leur chambre. Jamais on ne les voit non plus en quête d'un logis. Autour de la place Alexandre il semble que même le premier ait perdu ses frayeurs. Misère sont déjà les gens. En tout cas c'est dans leur chambre qu'ils sont misérables. Qu'est-ce à dire ? Comment au juste en vient-on là ?

L'affaire est double. Elle a sa grandeur, et quelque chose qui la limite. Sa grandeur, car la misère, en fait, n'est point ce qu'imagine le petit Moritz. Du moins la vraie, bien autre que celle qu'on craint. S'adapter aux circonstances, voir comment se tirer d'affaire, voilà qui ne s'impose pas seulement aux hommes, mais aussi à la détresse et à la désolation. Et leurs facteurs aussi, amour et alcool, sont plus d'une fois récalcitrants. Rien non plus si mauvais qu'on ne puisse quelque temps s'en accommoder.

Dans ce livre la misère montre sa face joviale. Elle descend s'asseoir à la même table que les gens, mais la conversation ne s'interrompt pas pour autant, on se serre un peu et on laisse la misère se régaler. Le nouveau naturalisme, celui des potins de concierge, ne veut rien savoir de cette vérité. Pour la rétablir dans ses droits, il fallait donc que parût un grand narrateur. On dit que Lénine tenait une seule chose pour plus odieuse que la misère même : pactiser avec elle. Ce qui est, en effet, conduite bourgeoise, non seulement sous les formes mesquines de la bohème, mais tout aussi bien sous les formes supérieures de la sagesse. Bourgeois est, en ce sens, le récit de Döblin, et d'une manière qui le limite plus que s'il l'était par sa tendance et son projet : c'est par son origine même. Car ce qui refait ici surface, enjôleur, avec toute sa force inentamée, est le vieux charme de Dickens, pour qui bourgeois et truand ont si bien pris l'habitude de tenir leur rôle dans le même jeu, car c'est dans le même univers qu'ils ont leurs intérêts (d'ailleurs contradictoires). Le monde de ces apaches est homogène au monde des bourgeois ; du souteneur au petit bourgeois, l'itinéraire de Biberkopf n'apparaît que comme une héroïque métamorphose de la conscience bourgeoise.

A la théorie du « roman pur » on pourrait objecter que le roman ressemble à la mer. Il n'a d'autre pureté que le sel. Mais de ce livre quel est le sel ? Le sel épique est comme le sel minéral : il rend durables les choses auxquelles il s'associe. Et la durée, tout autrement que pour les autres œuvres de fiction, est un critère de l'épopée. Durée non dans le temps, mais chez le lecteur. C'est pour « retenir » qu'on lit un poème épique. Et très précisément de ce livre on retient deux choses : l'affaire du bras et celle de Mietze. Comme Biberkopf en vient-il à être jeté sous une auto et y laisser son bras ? Et à voir son amie séparée de lui et assassinée ? La réponse est donnée dès la deuxième page du livre : « Parce qu'il exige de la vie plus qu'une tartine de beurre. » Dans son cas, ni bonne chère, ni argent, ni femmes, mais quelque chose de bien pire. Ce que convoite son gros mufle est sans forme. Il a faim de destinée, et c'est ce qui le consume. Toujours derechef il faut que cet homme peigne à la fresque sur le mur l'image du diable ; rien de surprenant si toujours derechef le diable arrive et le veut enlever. Comment s'apaise cette fringale de destin, comment elle s'apaise parce que le héros veut vivre, comment il en vient à se satisfaire d'une tartine de beurre, comment le voyou devient un sage, c'est là tout le déroulement de l'histoire. Finalement Biberkopf n'est plus qu'un personnage sans destin, en langage berlinois quelqu'un de « lucide ». Pour rendre inoubliable, sur l'exemple de son Franz, cette mise à nu de l'homme, Döblin s'est servi d'un grand procédé. De même que les Juifs, lors de la Barmichvo, révèlent à l'enfant son deuxième nom, jusqu'alors caché, ainsi Döblin donne un deuxième prénom à Biberkopf. Il l'appelle désormais Franz Karl. Mais en même temps à ce Franz Karl, devenu deuxième concierge dans une usine, il est arrivé quelque chose de tout à fait singulier. Et, malgré tout le soin avec lequel l'auteur garde l'œil sur son héros, nous ne jurerions pas que la chose ne lui ait échappé. Car, à cet endroit là du livre, Biberkopf a cessé d'être exemplaire et il a été enlevé tout vivant au ciel des personnages romanesques. Dans ce ciel, la petite loge de concierge, espoir et souvenir le consoleront de son échec. Mais nous n'allons pas le suivre dans sa loge. Telle est, en effet, la règle du genre : dès qu'un héros de roman s'est tiré d'affaire, son existence cesse

aussitôt de nous être d'aucune aide. Et si c'est dans *L'Éducation sentimentale* que cette vérité se révèle de la manière la plus grandiose et le plus inexorablement, l'histoire de ce Franz Biberkopf est bien l'« éducation sentimentale » de l'apache. La dernière étape, vertigineuse, la plus avancée, du vieux roman bourgeois, dit « de formation ».

Walter BENJAMIN.

(Publié dans *Die Gesellschaft*, VII, 1, 1930. Repris au tome II des *Ausgewählte Schriften*, « Angelus novus », éditions Suhrkamp, Francfort 1966.)

Traduit par Maurice de Gandillac.

NISARD

« Les almanachs in-12 offrent également, sur le frontispice ou sur le faux titre, tantôt un sujet qui correspond au titre même ; tantôt un sujet tiré du texte où ce même sujet est raconté ; tantôt, tous deux à la fois, l'un d'un côté de la couverture, l'autre de l'autre. Souvent enfin, l'intérieur du livre lui-même est orné de planches. Mais, outre que le soin de mettre chaque planche à sa place est rarement observé, il arrive la plupart du temps que les planches n'ont aucun rapport, non seulement avec le sujet au-dessus ou au-dessous duquel elles se trouvent, mais encore avec aucun de ceux qui sont traités dans l'almanach. D'où je conclus que les éditeurs de ces almanachs ne font point tailler de bois appropriés à leur sujet, mais qu'ils en ont de rebut dont ils font un emploi tel quel, ne cherchant pas même les planches plus ou moins correspondantes à certains passages de leur texte, mais les jetant littéralement au hasard, ou comme une poudre aux yeux des lecteurs qui ont la passion des images.

Ainsi, dans l'Almanach magique et anecdotique, de M. Hinzein, au-dessous d'un portrait de M. Ledru-Rollin sortant des mains du coiffeur, ayant la lèvre dédaigneuse et le regard altier, on lit cette devise : « Je m'aperçus que ma femme avait une jambe de bois. » Or, il s'agit ici d'un certain Paul Legrand qui fait lui-même sa biographie où il n'est pas plus question de M. Ledru-Rollin que s'il n'existait pas.

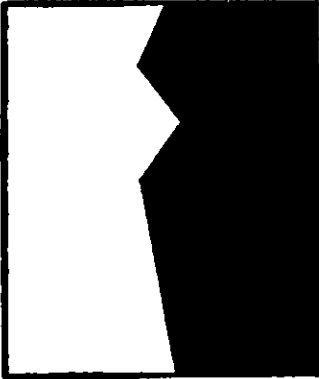
Sous le buste d'un personnage à l'air doux, calme et bénin, on lit : « Je m'élançai comme un tigre sur Maucialre. »

Une scène représentant Louis-Napoléon au moment où il décore un paysan, a pour épigraphe : « Les officiers de police l'arrêtèrent. »

Enfin, un grand paysage représentant la chute d'une immense cataracte offre pour légende ces mots : « Son visage encore enfantin était déjà sillonné de rides. »

(Charles Nisard, Histoire des Livres Populaires.)

**pour Les Troyens (1)
de Jean Pierre Faye**



Si les noms vont au-devant des choses, et reviennent les premiers, tout comme l'écho au-devant d'un mur de verre revenu le premier contre la bouche — c'est parce qu'ils ont heurté cette surface transparente et mince qui les répercute, et laisse dire maison pierre et fenêtre papier ou dalle... (Mais si la vitre casse et que les mots ne se réfléchissent plus contre elle, toute la ville ici n'est plus que bruit lumière et froid.)

J. P. F.

C'est par une phrase bien extraordinaire tirée d' « Analogues » que nous devrions commencer (mais est-elle vraiment extraordinaire ?) :

« à force d'avancer en quinconce on se heurte quelquefois par hasard. A ce moment-là il y a une sorte d'accord, qui sonne faux, parce que chacun a sa petite résonance. Chacun de son côté... »

Elle explique sans doute, cette phrase, ce qui permet à la lecture coutumière de rabattre l'entreprise des « Troyens » sous les vocables techniques de l'impressionnisme (ou de l'abstraction). Cette lecture procédant habituellement par fixation préalable de son objet se trouve déconcertée par cet art qui cherche (et ne trouve pas) cet accord précaire. Par qui prétend se situer à l'instant où cette résonance se réalise et s'éloigne aussitôt... On a tiré de cet effet l'idée du vague et de l'imprécis. Rien de plus faux. Rien n'est en effet plus précis — aigu — que cette narration, cette saisie des choses à cet instant-là, justement, et même au niveau du dialogue, lorsque par exemple Lé Lin défaisant les cordes et ficelles et rubans qui emprisonnent ses chevilles et genoux répond au narrateur :

« Ce n'est pas tant qu'on en parle —

C'est quoi ?

Je ne sais pas, on agit...

La guerre blessée, vous la soignez toutes les deux, ou vous la tuez complètement ?

Je ne sais pas. Peut-être, on la fait...

et plus tard

(1) Ed. du Seuil.

« Mais dans ce cas (je ne la quittais pas des yeux)
il est ridicule d'en parler.
Non. Parce que je vous vois comme un allié... »

Ce qui est vrai. Ce qui constitue la vérité du livre : c'est qu'il n'est pas un mot, un signe, une couleur, un geste, une notation, qui ne renvoie à une autre situation, à d'autres noms, dans la réalité, la vie, l'Histoire. C'est donc à ce « change » perpétuel de forme qu'il faut se référer pour comprendre ce qui se trame dans ce roman. Autrement dit à ce qui : « éclatant tout à coup, donne possibilité à la vue, et genèse au sens, ces masses mouvantes et brusquement déviées, ces trajectoires soudain déplacées, ces écarts ou sauts de côté à partir desquels tout va recommencer, ces brusques transitions par quoi surgissent des réalités... » « LE VRAI ? C'est ce qui fait sauter... » dit encore Jean Pierre Faye (1).

LES ACTIONS PARALLELES

Est-il possible de raconter l' « histoire » ?

Si l'on veut, à la faveur d'un argument : un homme, Nar, employé aux écritures et aux dessins dans l'industrie du fil, chargé de retrouver le livre manquant d'une série de narrations, débarque dans une ville étrangère ; il y rencontre deux femmes, El et Lé, liées toutes deux à un professeur de philologie absent nommé Gauvin ; il subit de faux accidents, une émeute véritable. Pour finir dans le sang.

Sans doute, ce résumé, au ras de la ligne, trouverait encore sa justification. Pourtant, il ne semble pas imprudent de dire qu'il s'agit d'une toute autre Histoire, que bien d'autres fables sont ici présentes, comme des surfaces sont présentes dans leurs courbes d'intersection. Et toujours absentes ; d'un autre ordre. Histoires parallèles au récit qui leur sert de support, ou comme, dans LES MURS :

« le treillis de bois entre les surfaces crépies. »

Deux d'entre elles seront ici proposées.

Car, à partir d'une certaine optique, il s'est produit un événement — dans l'histoire du récit.

DES ONDES, DES CORPS. PROPOSITION N° 1

— lorsque la superposition de deux actions de même nature donne lieu tantôt à leur renforcement, tantôt à leur disparition, on peut dire que celle-ci est de nature ondulatoire —

« Ici machinerie des langues, là maffla des vieux parlers... »

(1) Epicure - ed. Hermann.

D'un côté, deux femmes, deux organisations mondiales, presque les mêmes, cherchent une arme absolue, une

« Machine à produire des corps de langages, je ne sais pas, ou grand cheval-machine, Grand Animal à langues — »
capable de

« traduire aussi les façons de parler les langues de pouvoir ou de guerre et les parler des — machines politiques... »,
pour le compte d'un Gilléron moderne : maîtriser (par) le langage en le mettant en carte...

Peut-être est-il bon de rappeler ici que cette pratique préscientifique dont parle Saussure, la constitution d'un Atlas linguistique, a pour mobile implicite une spéculation sur l'existence et la nature de la Langue-Mère, qui expliquerait pourquoi :

— *Un voyageur traversant ce pays d'un bout à l'autre ne constaterait, de localité en localité, que des variétés dialectales très minimes ; mais ces différences s'accumulant à mesure qu'il s'avance, il finirait par rencontrer une langue inintelligible pour les habitants de la région d'où il serait parti. Ou bien, si l'on part d'un point du territoire pour rayonner dans tous les sens, on verra la somme des divergences augmenter dans chaque direction, bien que de façon différente... ou ce qui revient au même, il y a autant de dialectes que de lieux —*

Aux théories postulant que d'une souche primitive les populations ont émigré sur tous les continents, par fractionnement spatial, s'est opposé la théorie des ondes, la *Wellentheorie* de Johannes Schmidt, théorie de la continuité, de la différenciation sur place, où le facteur Temps est fondamental.

— *Mais cette théorie des ondes s'oppose à celle des migrations sans l'exclure nécessairement. L'histoire des langues indo-européennes nous offre maint exemple de peuples qui se sont détachés de la grande famille par déplacement, et cette circonstance a dû avoir des effets spéciaux... —*

Aussi ne faudrait-il pas confondre hypothèse de migration avec mythe de l'origine, que la théorie saussurienne, tout comme la théorie sous-jacente à ce livre, rejette, cette fois-ci, obligatoirement. L'hexagramme formé par les six romans — Entre les rues, La Cassure, Battement, Analogues, L'Ecluse, Les Troyens — constitue l'antithèse de toute quête du texte primitif, ou archi-texte, qui dans sa plénitude serait relié quasi filialement aux textes « réels », manifestes. Ici les récits, comme les dialectes définis par la géographie linguistique, se mêlent, se croisent, glissent en surface, latéralement — une surface criblée de trous ; comme enfin le signale la métaphore des ombres au milieu du scintillement de LA MER.

C'est ce qui permet à Lé Lin de dire :

« Le noyau de parler — ou plutôt ce noyau qui éclate en tous sens, je ne sais, s'inscrivant et se transmettant —, ce noyau n'existe pas, bien entendu, je veux dire qu'il n'est nulle part vraiment. Il commence à la fois de tous les côtés. »

— *S'il s'agit de vibrations acoustiques, ou d'oscillations à la surface d'un liquide, ou de vibrations lumineuses, elles se transmettent de proche en proche... —*

« **Moi je vous vols, et vous, vous vous voyez... »**

A cet instant il faudrait suspendre, arrêter pour un temps très court ce mouvement lent de la lecture ce glissement de la ligne au mot, pour ne pas se laisser emprisonner plus encore dans la trame des signes, et peut-être, nous immobilisant là brusquement : *prononcer un arrêt*. Dire cela assez fort pour *tenter de rompre*, comme une sentence imprononçable... Mais nulle sentence qui tienne, impossible d'assiéger ce lieu en espérant qu'il se dévoile ou se rende. Nous nous serions laissé dire qu'il s'agissait d'un livre que l'on pouvait aborder par n'importe quelle entrée. Nous aurions alors cédé à la tentation de pénétrer à notre tour en cette Place, errant longuement dans le tissu des lignes entraîné malgré nous dans ce dessin mouvant pour ensuite nous demander comment échapper — et parfois anxieusement — nous aurions vainement réclamé des clefs, et vainement espéré une issue pour nous reprendre, ou seulement cherché un espace pour nous ressaisir un très court instant... Et nous prétendants aurions dû alors comprendre qu'il ne suffisait pas de parcourir ces lieux comme un domaine vacant, ou chercher une cassure pour s'évader. Il fallait au contraire suivre maille par maille l'avancée de cette narration (la tache s'étendant sur le buvard l'encre s'infiltrant dans la pulpe du papier pour l'imbiber tout entier) cette liberté de lecture n'étant pas *comptée* (aucune violence) mais *mesurée* de telle sorte qu'il était impossible de passer outre, d'échapper à cette reconnaissance intime — et presque palpable au toucher — de toute l'étendue des figures... Rien qui se puisse oublier, donc, ou laisser au hasard, ou mettre de côté pour un temps ou encore négliger pour autre chose dans le texte ainsi présenté...

PROCESSUS DE GENERALISATION

Cette guerre théorique, ondes contre migrations, continu contre discontinu, espace contre temps, n'est pas sans rappeler une autre bataille, tout à fait scientifique, qui depuis Newton attendait son armistice relatif : hypothèse ondulatoire contre hypothèse corpusculaire, toutes deux réunies dans une nouvelle Mécanique. La vision, les corps, la lumière. Un échange d'énergie.

« Et ils se font face ainsi, elle en bas, lui au-dessus, se voyant sans se parler, à distance au travers des vitres et en même temps se parlant, par le creux du son, Ici. Ici, parlés. Là, dessinés. »

Et seule cette Mécanique peut rendre compte de la liaison, du réseau tendu entre les noms des corps divers et changeants : « continu » du son, « discontinu » du langage correspondant au « continu » des corps, « discontinu » de la vision. Les vitres qui coupent la parole étant des leurres pour la vue.

« Fond de la chambre en transparence et fond de la cour en reflet, surimprimés, s'enchevêtrent ici sur le plan dressé, vide, qui ne donne rien d'autre à voir, hors l'emmêlement, et la très fine couche poussiéreuse sur le verre, si l'on passe le doigt. »

elles sont, invisibles mais obstacles, le lieu de l'interdit. Deux fois, dans *Les Troyens*, elles doivent être brisées, pour permettre à l'indicible de se produire : pendant LE SIEGE, lors de l'instance révolutionnaire, par les pavés et les balles ; et lorsque pour la voir, finalement, le narrateur fait éclater, « du revers de la main », le carreau de la porte vitrée qui sépare deux corps (morcelés ou vivants) comme les deux moitiés d'un seul nom (palindrome) EL / LE

« Est-ce, projetée, inscrite au sol, est-ce elle qui est, dans le bruit, allée jusqu'à, privée de ligne, écrite et réécrite au sol. »

— deux figures sont équivalentes toutes les fois que l'on peut passer de l'une à l'autre par une déformation continue —

Comment parler alors de cette tissure, où les empreintes des pas des promeneurs fournissent à l'architecte les plans de sa cité ? Où ces promeneurs, au lieu d'être des personnages pleins et classiques, sont définis eux-mêmes négativement, dans leur différence ? Ces êtres de papier et de langage, liés à des êtres de chair de façon incertaine

« — Vous cherchez la dame ou le nom ? »

ont la propriété remarquable de transmutabilité : dans l'entrecouplement des récits, ils sont toujours prêts à changer de bord. De même, dans l'entre-deux vitres, la ligne des corps et des signes

« visible surtout par ce qu'elle distingue »

change les formes à chaque instant, s'étire et se projette au loin :

« La déchirure lentement bouge et se déforme, ses côtés sont brisés, fait de deux trapèzes collés dos à dos, par leur plus petite base, elle est un hexagramme doucement mouvant. »

Pour capter cette ligne et la suivre, les données d'une géométrie quantitative et euclidienne se révèlent impuissantes. Est-ce à dire qu'il est advenu un changement qualitatif, rendant impossible tout type d'analyse en séquences linéaires (de l' « avant que » et de l' « après que ») sur lequel, par exemple, reposait l'analyse actantielle des personnages dans ce que les Formalistes Russes ont appelé, par emprunt métaphorique, la structure du conte, structure que l'on pourrait relier idéologiquement, par le binarisme de sa classification, à la théorie des ensembles et à la logique formelle du 0 et du 1, du + et du — ? Faudrait-il inventer, pour ce roman, un « formalisme » des espaces différentiels, dans une métaphore de topologie ?

Il faudrait signaler alors, comme on a pu le faire au sujet de l'influence des découvertes de la thermo-dynamique dans le roman naturaliste, de l'écho qu'ont rencontré les concepts de la psychologie behavioriste dans le roman américain, ou encore de la similitude du « point de vue » entre les méthodes dites « positivistes » des sciences expérimentales et les techniques d'écriture du Nouveau Roman, il faudrait signaler ici la résonance (imprévue ?) des axiomatiques dans le récit.

« C'est terriblement vague ce que vous dites là... »

Je pense maintenant à la grille (assez sévère). On se trouverait dans un paysage couvert de neiges — neige rare sous les bois, boue sur les routes, les mottes de terre affleurant sous la couche de neige — Et sur la route même une femme dirait qu'elle recherche une école de peintres — ou plutôt de graveurs — qui étaient en même temps des écrivains... Et lui justement répondrait qu'il avait découvert des gravures dans une Ville située à proximité de toutes sortes de rivières et canaux... Et la jeune femme dirait Hans B..., et lui Hans B... G... Et par la suite elle avouerait être aussi préposée aux fiches et classements dans une autre Ville. Le paysage ressemblerait alors à un tableau ancien, pris dans le givre et la neige rare et si terriblement figé avec ce tassement craintif des habitations serrées autour de la forteresse, que la certaine douceur des couleurs atténuerait à peine la sévérité fermée des façades... Et lui, au cours d'une sorte d'Assemblée assez lugubre — un groupe de notables siégeant à l'abri des murailles — entendrait un autre discours qui déjà transformerait cette même histoire qu'il avait sous les yeux... Il devait comprendre alors que cette grille qui devait emprisonner le texte (et sans doute étions-nous aussi enfermés là toutes issues barrées) ne convenait pas, elle paraissait seulement s'appliquer, mais l'œil exercé devinait assez vite des bavures, encrages différents et marques qui débordaient les barres et grillages... Et plus tard il finissait par penser justement qu'aucune grille ne convenait à cet ensemble (perspective glissant perpétuellement hors des grilles) et qu'il fallait moduler autrement les mille incidents qui menaient à cette scène : théâtre d'ombres pensait-il à ce moment — portées — ombres tantôt nées tôt évanouies (chinoises ou turques?) et coupées par moitiés...

DES RECITS, UNE HISTOIRE. PROPOSITION N° 2

« Je sais, dans l'entre-deux. »

Les Troyens, Hexagramme OU Roman. Le roman EST l'hexagramme particulier dont, d'après Pascal, s'il est inscrit dans une cône, les côtés opposés se coupent sur une même ligne droite. Sur cette ligne intéressante, se promène une femme, aux visages changeants. Entre des murs, elle évolue dans la lumière d'une lampe qu'elle déplace parfois, et son ombre va s'inscrire sur le plafond et les murs de son voisin d'en face...

« La femme allait et venait dans le polygone aux six bords, jusqu'au moment où elle-même, là en bas, tirait vers elle l'hexagramme... »

Pourquoi ne pas voir en cette femme, comme il serait tentant, une allégorie de l'Histoire, et dans cette promenade une inter-action virtuelle, avec les six romans ?

Car, d'un autre côté, on assiste aux amours désormais impossibles du narrateur et de l'Histoire ; si, à travers les vitres, ils peuvent encore s'observer, ils ne peuvent se toucher que par l'intermédiaire ambigu du langage.

« Mais moi, alors, moi qui ne voulais dire moi d'aucune façon, et qui voudrait être elle simplement, je lui disais, de vous je ne sais toujours rien... »

Dans d'autres écrits, il a été expliqué qu'en devenant Science, l'Histoire avait dépossédé le narrateur de son savoir : il est devenu celui qui questionne :

« Quel rapport avez-vous avec tout cela, vous qui parlez ?
Est-ce que c'est grave pour vous de voir voler les pavés sur des enfants, ou est-ce que vous vous en moquez ?...
— Demandez plutôt au petit vieux excellent qui écrit, là, il sait sûrement... »

Mais à son tour, le professeur est dépossédé, il voit ses papiers s'éparpiller sous les pieds des manifestants.

Aussi Lé Lin peut-elle esquisser un sourire méprisant lorsque Nar essaie de comparer leurs métiers et leurs préoccupations : lui, au moins, n'est pas en danger.

« Il y a une différence, je crois, c'est que les dessins de sole perlée ne risquent pas d'exploser partout. »

Qui possède donc le savoir maintenant, où se situe-t-il ? Comme les noyaux de parler, « il n'est nulle part vraiment, il commence à la fois de tous les côtés ». Allégorie n'est pas énigme, il n'y a pas de sens caché : la réponse est dans la question.

« Elle rit, hésitant à rire : Le véritable sujet, il n'est pas tellement caché, je tombe tout le temps sur lui... C'est lui qui redessine tout le temps la cité... »

Il a seulement dit : J'ai mis la clé sous le paillasson du paller. »

Cependant, dans *Les Troyens*, l'effacement de celui « qui dit moi » ne signifie pas pour autant la mort de la narration, mais un état de transition, le passage d'un mode narratif à un autre ; car si la narration survit, c'est parce qu'elle est impliquée dans une dialectique infernale : à l'écoute de l'Histoire, elle la parle — de côté ; or elle donne en outre à regarder, ensuite, si par hasard

« les choses dites ne sont point advenues et vérifiées ».

« Elle répond en ouvrant la porte sur le paller : Je vais et Je viens... »

Ayant ainsi parcouru les allées et venues de ce livre nous pouvions maintenant comprendre l'expression « faire la navette », à ce point de connaissance où tout ce qui semblait vague et confus (intelligible) s'éclairait en continuant à se mouvoir, ayant en quelque sorte saisi le fil (le projet même « tirant un cordeau entre là et ici... » qui traversait ce texte) nous n'étions plus tenté de défaire « maille par maille » cet ouvrage, car ce n'était pas un « tissu de ruses », mais au contraire une entreprise insensée de tout capter, de tout raccorder, et même bouts de cordes et ficelles et liens et rubans étoffes et toiles pour que tout s'insère sans se défaire en cette saisie successive des instants... Et tout se raccordant à autre chose par quelque sonorité ou couleur, alors que la Ville même où tout se trame est assiégée, lui le narrateur (le fou entre rouge et jaune) projette de rester : sur cette diagonale qui traverse chaque figure. Et fou parce que prenant en même temps parti il tente cette

écoute remarquable par ombres et fils de tout ce qui s'écoule. Et se prenant lui-même au fond de ce filet il prétend nous parler de ce qui « se noue et se trame »...

CONCLUSION (MORALITE)

Voici donc la fin toute provisoire d'une aventure, celle d'une lecture dialoguée (perdante ?) ; car ce résultat très mince laisse aux deux protagonistes l'impression de manquer, une fois de plus, leur objet, parce qu'ils ont utilisé, eux, certaines ruses — comme de serrer dans un discours de précision les formules les plus vagues ou de profiter du vague pour signifier le précis.

Confrontés à ce qui, pourtant présent, leur échappe toujours. Contraints de n'en parler qu'à côté, par allusion, biais, — résonance. Déconcertés plutôt par l'ouverture, antonyme de l'hermétisme facile.

« Elle dit : C'est incompréhensible, quand on voit tout se mélanger en tous sens.

Il lui répond : Vous savez bien que ce n'est pas tellement plus simple quand ce n'est pas encore mélangé. Ce n'est pas plus simple de suivre chaque fil à part.

Il ajoute encore : C'est-à-dire, dans chaque fil il y a déjà de l'entrelacé. (Il dit aussi :) Ou bien alors, ça ne fait même pas un fil, c'est tout de suite cassé. Un fil, c'est toujours des fibres tordues et tirées.

Il y a ce mélange du cassé et de l'entrelacé. » (Analogues.)

Que l'Histoire (économique, ou l'histoire des sciences) entretienne des rapports spécifiques avec l'histoire de la littérature, c'est sans doute ce que l'on pourrait trouver à l'état latent dans toute œuvre littéraire. Mais qu'une « fiction » puisse, sans mot dire, raconter ces rapports, c'est ce qu'il fallait démontrer.

Aussi puisque cette entreprise avait bien des comptes à rendre à l'auteur des Troyens, les deux protagonistes désiraient en retour risquer l'impossibilité d'un compte rendu, le déplacement devrait-il engendrer un vertige : connaître à leur tour le sort de qui se met entre les noms et les choses, à la place de la vitre, et perçoit les vibrations, — jusqu'à la destruction.

« Mon impression, c'est que juste après avoir parlé vous avez rajouté l'intention.

Mais il demande : Mais est-ce qu'on peut rajouter l'intention à ce qui est dit ?

Oui. Bien sûr. Si elle était déjà là. »

MALCOLM LOWRY

A sa mort, en 1957, Malcolm Lowry laissait la matière de plusieurs romans.

De ces centaines de pages manuscrites, sa femme et ses amis ont tiré *Dark as the Grave wherein my friend is laid* dont la traduction française a paru en 1970 aux Editions Denoël, collection des Lettres Nouvelles.

Puis *October Ferry to Gabriola*, à paraître en français dans la même collection en juin prochain.

On y rencontre à peu près tous les grandes thèmes de Lowry : le feu (les enfers, les entrailles des volcans, la foudre, les liquides ignifères), l'eau marine, les Jardins d'Eden, l'expulsion.

Les deux protagonistes, Ethan et Jacqueline Llewelyn, avaient élu domicile en Colombie Britannique, dans un minuscule hameau, au bord d'une anse, adossé à la forêt. Ils habitaient une cabane de pêcheurs, bâtie sur pilotis, trempant dans la mer. On s'éclairait au pétrole, on prenait l'eau au puits, on ne payait aucun impôt sur le revenu.

Un jour, les autorités de Vancouver s'émeuvent de cette situation privilégiée. Elles se proposent de chasser les riverains, de transformer leur domaine en parc public, ce qui entraînera l'inévitable cohorte des marchands de saucisses, de crèmes glacées.

Obsédés par cette menace, les Llewelyn quittent Eridanus. Ils iront visiter Gabriola, une île de l'archipel de Vancouver, dont on leur a parlé. Peut-être y connaîtront-ils la paix, une certaine ailégresse. A condition que le ferry-boat qui doit les y conduire ne soit pas la barque de Charon : ce qui n'est pas prouvé.

En route, Ethan revolt par la pensée son ancien paradis qui ne l'était pas toujours.

Clarisse FRANCILLON

Ce texte de M. Lowry est extrait de « *October ferry to Gabriola* », à paraître aux éditions Denoël, collection « Lettres Nouvelles », traduction Clarisse Francillon.

Les marées à Eridanus

Chapitre 13

Ethan et Jacqueline échangèrent un clin d'œil. Déjà ils l'avaient fait en lisant la manchette du journal concernant Poe, preuve qu'ils comprenaient le signe avertisseur apposé sur le cahotant coucou devant eux, qu'ils en acceptaient l'humour, clin d'œil d'intelligence, accompagné des demi-sourires de tout à l'heure et qui exprimait avec nonchaloir : « Oui, oui, de nouveau on s'acharne » où il se glissait même un brin d'orgueil facétieux. « On a mis ça là pour moi. » Au besoin : « On a mis ça là pour nous. »

La bagnole cependant se rabattait sur la droite. Le car donna les gaz et dépassa furieusement. Ethan abaissa les paupières. Contre le dossier du siège, il appuya sa nuque, l'esprit tout à coup absent, emporté par les tourbillons de son angoisse.

Non, il ne voulait, ne pouvait absolument pas se permettre de penser ainsi. Depuis un instant bien qu'à peine conscient des raisons matérielles, il sentait s'ouvrir lentement, furtivement, un creux de désespoir au centre de ses méditations. Et cela aussi rappelait la marée montante à Eridanus, une de ces immenses marées noires de l'automne bouillonnantes sous les fenêtres, par une sombre journée calme, et maintenant il essayait de ne plus regarder, et graduellement le sud-est leur dépêchait une turbulente rafale, avec la pluie et une obscurité fuligineuse et le craquement meurtrier des branches derrière la cabane. Une de ces marées d'autant plus hautes qu'approchait, disons, le temps de la lune d'octobre, pleine cette nuit il s'en souvint, et la marée commençait à monter aussi au pied du remblai de la chaussée, marées noires de l'automne, bouillonnantes sous les fenêtres, par affronter, dont les fluentes tricheries les conduiraient cet après-midi sans doute, bon gré, mal gré au ferry de Gabriola, et à présent c'était moins un ruissellement qu'une flagellation, l'attaque contre leurs fenêtres, que dominait un rugissement venimeux, un râle qui déchire, et qui dévore. Non point que les marées missent en péril la cabane ; toutes étaient construites de façon à résister à l'assaut des plus fougueuses, et une seule fois, croyait-il, lors d'un ouragan soufflant du large jour et nuit, une grosse pluie forma obstacle au reflux normal et quelques-unes furent inondées ; mais ces hautes mers à leur point culminant pouvaient déloger et mettre à flot l'un de ces énormes troncs abandonnés sur la plage par les précédentes marées d'automne ou d'hiver ou l'une de ces grosses souches, ces racines contorsionnées, à l'accoutumée impossibles à débiter en bois de

feu, que la loi interdisait soit d'enlever quand c'était possible, par des moyens autres que moufles et palans, soit de remorquer ou de repousser en eau profonde, car ils pouvaient constituer une entrave à la navigation, et couler un bateau. En revanche si l'une de ces soudaines épaves d'un poids écrasant, candide et tranquille pendant six mois, mise à flot par la nature à marée montante, tirée en arrière par le reflux, virait et butait, à la suite peut-être de quelque conversion du courant côtier, droit contre les fondations des cabanes, pareille à un monstre marin vengeur, piégé parmi l'enchevêtrement des pilotes et, dans ses efforts frénétiques pour s'échapper se métamorphosait en bélier tonnant, en ce cas seul, le pêcheur avait le droit de se protéger, Ethan et Jacqueline tout comme les autres. Et, avec les éléments déchaînés, la vélocité accrue des grandes mers enflées devant quoi on demeurerait aussi impuissant que le Dieu Canute, tandis que les vagues avides lèchaient déjà le flanc des souches, le danger s'intensifiait. Que faire d'autre alors, sinon prier, prier que du moins, au cas où la mer ne s'en irait pas, la pire des souches restât où elle était ou que si toutes devaient dériver, qu'elles dérivassent en n'importe quelle direction excepté la leur, que faire sinon se recroqueviller dans la chambre du fond, sans regarder les troncs ni le galop des vagues, tâchant d'imposer silence à l'indigne mais inévitable panique qui vous poignait l'âme à cause des ricanements, des sifflements, du vacarme de ces terribles eaux qui fustigeaient en-dessus, en-dessous, qui jaillissaient et rampaient centimètre par centimètre vers la cabane, peut-être afin de lâcher les souches contre elle, d'ébranler, de détruire ses fondations, aussi inexorables que chaque minute de chaque heure en train de ramper depuis la menace d'expulsion, vers le jour incertain où s'accompliraient les destinées.

Et maintenant dans l'autocar, la panique à nouveau s'emparait d'Ethan, panique jamais éprouvée à Eridanus devant les grandes eaux de l'automne. (Juste un peu, en ce dernier octobre — qu'ils n'avaient pas du tout passé là-bas — tandis qu'il tentait de n'y plus songer, mais pas les autres octobres, pas le premier, pas non plus en face des marées d'hiver, plus fortes, plus périlleuses encore. Certes il avait pu redouter celles-ci comme l'hiver lui-même, comme ces périodes bouchées, noyées de brouillard, ténébreuses, aveuglantes de neige où Jacqueline et lui s'égarèrent en pleine forêt et au début la peur de l'incendie ne cédait pas.) Mais jamais, cette peur, jamais cette impuissance... Les courants contradictoires de son esprit lui jouaient des tours et, se livrant à des fredaines, le déboussolaient, sans toutefois invalider son pouvoir d'émotion projeté ailleurs peut-être ; car une part de lui-même, positivement et non par délégation, hantait Eridanus. Projeté aussi à rebours dans le temps et ce qu'il évoquait c'était, il va de soi, encore tout simplement, l'été dernier, l'aspect « depuis la menace » des marées, moindres mais pourtant dangereuses en juillet et tôt en septembre ; puis les intempéries, les difficultés et cette vilaine foulure à la cheville qui n'arrangea

rien. Mais ce qui surtout engendrait la panique, dans le car, fut le souvenir du temps où l'idée même en était inconnue à Ethan, où l'été était une saison joyeuse, soleilleuse. Et qui eût mieux attesté l'effet dévastateur de ce risque d'expulsion sur Jacqueline et lui que leur attitude changée, principalement la sienne, en présence du mouvement des mers, cette autre menace ? Au début, tout était différent, les grandes marées favorisaient leurs picnics dans les îles et non la ruine de leur maison. Longtemps habitués à leur lac, soit stupidement inerte, soit beuglant ses fûtiles catastrophes, les grandes marées d'automne et d'hiver, souches ou pas, les ravissaient. Plus elles se révélaient grosses et impétueuses, plus se heurtaient les bois, plus ils jubulaient. Quant aux souches elles-mêmes, tout inexpérimentés et mal équipés qu'ils fussent alors, pour se mesurer avec elles, ils s'en souciaient peu. Au contraire. D'ailleurs personne ne semblait s'en inquiéter, surtout pas le fonctionnaire du port, censé patrouiller dans la crique en canot à moteur pour s'assurer qu'aucune de ces épaves ne s'échouait sur les grèves, ou pour en noter la position afin qu'on pût officiellement les haler à marée haute vers quelque golgotha des souches, et à la perspective de lancer un défi, les Llewelyn exultaient presque.

Jamais ils ne doutaient de leur victoire. Pour la première fois tous deux acquerraient sans s'en rendre compte une totale confiance dans les objets environnants, même si ceux-ci ne paraissaient pas offrir des garanties de sécurité. Ce fut à la fois un don du ciel qui devait finir en damnation et un paradoxe. Fallait-il donc ressentir la sécurité pour y croire ? La petite maison, elle, n'avait nul besoin de cette foi. La proximité immédiate des éternités d'alentour les enveloppait ; les monts, la forêt, l'océan, tout contribuait à les rassurer, les protéger, de son apparente pérennité. On pouvait anéantir la maison d'Oakville, incendier Barkerville, balayer des cités entières, des pays : Eridanus, avec ses pêcheurs éternels, ses cabanes festonnées de filets au bord de la crique du même nom, ses va-et-vient incessants, disciplinés, son air discret sous la pluie ou en hiver, restait immuable, étranger à tout pittoresque. Comme cette Mer de Galilée qu'à moitié endormi près du feu, penché sur un livre où luisent en estampes les Disciples et des cartes modernes pour situer la Terre Promise, un enfant imagine au bout du monde, Eridanus semblait d'une manière ou d'une autre transporté droit au firmament sans que s'arrête son activité. Eridanus *était*. D'emblée Ethan s'avisait que le côté le plus « dur à cuire » de son propre caractère, le plus imperméable à l'expérience, l'avait dupé. Il se révéla aussi enclin à la confiance qu'à la suspicion. Et si leur petite maison était renversée, enlevée ? Qu'à cela ne tienne. Une retraite n'est pas éternelle. Avec quelques ressources ils pourraient en reconstruire une autre, au même endroit. Qu'avaient-ils à perdre ? Déjà ils avaient presque tout perdu. Non qu'ils eussent jamais sérieusement redouté la destruction de la cabane, mais le cas échéant ils ne songeraient pas à geindre. Ce qui augmentait l'enchantement.

Où donc votre maison se trouve-t-elle autant tributaire des forces élémentaires (mais pas de l'incendie, ah ne jamais plus penser à l'incendie) ? Où donc votre vie ne peut-elle s'épanouir qu'en progressive harmonie avec ces forces, le but de toute existence humaine, ainsi comme il est écrit quelque part ?

Entre leur cabane et eux se créait une complète symbiose. Ils n'y demeuraient pas, ils la portaient ainsi qu'une coquille.

A l'accoutumée, ils recevaient avec empressement puis brûlaient la plus grande partie du bois de flottaison et parfois dépendaient plusieurs mois de ces tronçons ramassés sur la plage ou renfloués par la mer. Les plongées hivernales d'Ethan pour les quérir — que Jacqueline secondait avec dextérité — furent plus souvent gaies entreprises de sauvetage que recherche du salut. Et une impérieuse nécessité et le seul moyen de chauffer la maison, à une époque où la scierie étant en grève, l'on ne pouvait recueillir dans la forêt que des bois engorgés de sève. Les planches deux-sur-quatre ainsi sauvées des eaux et le cèdre servaient aux réparations, à la construction de la plate-forme, inachevée aujourd'hui.

Quelquefois aussi, on pouvait halier de la plage et coincer sous la cabane de très gros billots même de ceux qui accédaient presque à la classe « danger pour la navigation ». On les laissait là, on les scierait plus tard et tant qu'ils ne se dégageaient pas, les pilotis ne craignaient rien.

Mais du moins les Lewwelyn *étaient-ils* encore là, en ce lieu de beauté qui se modifiait sans trêve. Un matin juste avant la marée, ils se levèrent pour admirer une gigantesque roue turquoise ciselée, ondulante, aux rayons flamboyants et polis, aussi aigus que des arêtes, longs de trois milles qui évoluait autour de la baie. Crash, boum ! Le remous d'un steamer se propageait dans la brume, effet paradisiaque, déplacement de cette lointaine malodorante cause : un cargo à essence malpropre, tous ses pavillons en diagonale au-dessus de ses ponts et passerelles, avec l'air d'une immense parade flottante. Ethan était-il dans l'erreur et le monde entier divin, le futur pouvait-il transmuier le passé ? Le remous libérerait les souches et, oublieux de celles-ci, oublieux des menaces d'expulsion, Ethan plongea, cheville foulée et tout, Jacqueline le suivit dans la vaste roue turquoise. Ils en émergèrent rénovés. Nés une nouvelle fois. Pour cinq minutes au moins.

SWIFT

Je dis encore que si jamais un heureux hasard me ramenait à mon pays natal pour y narrer mes voyages, comme j'en avais l'intention, tout le monde croirait que je disais la chose qui n'était pas, que j'inventais cette histoire de toutes pièces...

Mon maître m'écouta en laissant grandement paraître des signes d'agitation sur ses traits ; parce que le doute ou le refus de croire sont si peu connus dans ce pays que les habitants ne savent comment se comporter en de telles occasions.

Et je me rappelle qu'en de fréquents entretiens avec mon maître sur la nature humaine dans d'autres parties du monde, ayant eu l'occasion de parler de mensonge et représentation fausse de faits, c'est avec grande difficulté qu'il me comprit, bien qu'il eût par ailleurs un jugement très incisif. Car il raisonnait ainsi : le langage sert à nous permettre de nous comprendre, et à recevoir des renseignements sur des faits ; or, si quelqu'un disait la chose qui n'est pas, elle ne satisferait pas cette fin, parce qu'il serait impossible de comprendre cette personne, et loin de me fournir des renseignements, elle me laisserait dans une situation pire que l'ignorance ; car je serai conduit à croire une chose noire quand elle est blanche, et courte quand elle est longue. Voilà toutes les notions qu'il avait concernant cette faculté de mentir, si parfaitement bien comprise, et si universellement pratiquée chez les humains.

Jonathan SWIFT (voyage au Pays des Chevaux).

Le plaisir de lire

Rien à prouver dès lors qu'on pénètre en territoire de littérature. Mais plutôt laisser porter le plaisir jusqu'à ses effets de sens. Entrer dans le vif de la lecture : pour le plaisir de lire et le plaisir d'écrire sur cette lecture. Tenter de lire ce qui se dit dans le texte du plaisir d'écrire. Tel pourrait être le propos. Sous réserve d'indiquer d'abord d'où vient l'éclairage, de tendre la toile où va se dessiner le tracé de cette lecture, esquisse ou brouillon.

L'hypothèse étant que la littérature, comme discours spécifique, se constitue de la *mise en fiction* d'un procès de désir ; que dans ces conditions la fonction du récit serait, par détour de fiction et détour nécessaire, de dire ce qui se passe là justement : sur cette feuille ou *quelqu'un* est en train d'écrire pendant que *quelqu'un* d'autre parle. D'où la voie d'une lecture qui conduirait à entendre les histoires qu'on raconte dans les livres plutôt du côté de leur fonction propre dans le discours littéraire que de la fiction prise au mot avec tous les jeux d'identification qu'on sait. Autant dire qu'on cesserait d'occulter la fonction métaphorique du récit. Peut-être alors comprendrait-on mieux tout à la fois la nécessité de maintenir le récit comme répondant à une fonction déterminante du discours littéraire et la tentation qui s'y attache d'en finir avec lui : dans la mesure où cette voix du narrateur qui parle à tort et à travers finit toujours par en dire un peu plus qu'on ne voudrait. Cet *un peu plus* dont justement on ne veut rien savoir. C'est même pour cela qu'on écrit.

Etant entendu qu'ici même, écrivant du dedans de la littérature, tout ce que l'on va dire ne peut manquer de constamment déraiper vers l'autre scène : là où rien ne se dit qu'en référence au désir de produire à l'instant ce *dit* dont l'écrit va fixer la trace. Nulle rigueur en ces conditions ne saurait être requise sinon celle de ne pas esquiver ce qui, glissant au fil de la plume, ne serait encore *que* littérature. Et puisqu'il est ici question d'une lecture, ce sera l'occasion de rappeler que le lecteur lui aussi n'a accès au texte littéraire que du dedans de la littérature. Lire, c'est toujours écrire à son tour, se faire sujet du texte et par là nécessairement le modifier. Au moins dans la mesure où l'on n'a pas renoncé à l'avance à y trouver quelque plaisir.

Quant au choix de la lecture, il tombe sur cette série de livres, cette série d'histoires, dont se constitue aujourd'hui l'œuvre de Robert Pinget. Si, parcourant la bibliothèque, on s'est arrêté là plutôt qu'ailleurs, c'est que sans doute cette série se pose mieux qu'une autre, ou du moins plus immédiatement, au centre de la question qui nous occupe. C'est-à-dire : que dit le récit par détour de fiction sur ce que l'écrivain est en train de faire par nécessité de désir ? Mais poser en hypothèse que le récit dit quelque chose sur ce que fait l'écrivain, c'est dire du même coup que le sujet du discours littéraire se voit divisé dans son unité première. Si

tant est qu'il y ait jamais eu d'unité première ! C'est dire plus précisément qu'on ne peut confondre en une même identité, qu'on ne peut désigner d'un même nom, le sujet de l'écrit et le sujet du récit, l'écrivain et le narrateur.

Une parole dangereuse

Faut-il s'étonner que ce soit justement cela qu'on lise dès les premières lignes de *Mahu ou le matériau* : une mise en fiction de ce clivage du sujet de la littérature. Cela qu'on pourra lire sous des formes diverses dans tous les livres de la série si l'on veut bien prêter attention aux dédoublements successifs du sujet de la narration.

Parce qu'ils sont toujours deux — au moins. Non seulement l'écrivain et le narrateur, mais dans l'histoire elle-même, le narrateur à nouveau dédoublé avec toutes sortes de ramifications possibles : Mahu et Latirail, le roi et son ministre dans *Baga*, le narrateur anonyme doublé d'un monsieur Levert dans *Le fiston*, d'un copain Gaston dans *Quelqu'un*, celui qui interroge et celui qui parle dans *L'interrogatoire* ou *Autour de Martin*, le Renard et David le juif errant dans *Le renard et la boussole*.

Ce dernier livre mérite qu'on s'y arrête un instant. Pour remarquer que le narrateur se tient à l'écart, un certain John Tintoin Porridge qui se veut écrivain lui aussi. Prenant donc ses distances par rapport à la fable qu'il raconte, l'histoire de David et du Renard voyageant en Israël, le nommé Porridge n'en reconstitue pas moins, par l'effet d'une fiction au second degré, théâtre dans le théâtre, la fissure dont se voit marqué l'écrivain d'avoir à raconter des histoires. « Que voulais-je dire, oui par cette chaleur anormale un phénomène s'est produit, l'électrocuté que j'étais en est réchappé, le courant mortel, la rupture David-Renard a suscité au lieu de l'abolir un personnage, c'était moi revigoré, je n'avais pas eu à choisir, ils s'étaient confondus, plus d'antinomie, l'indissolubilité. » (R. B. 146.) Qu'est-ce à dire ? Sinon que ce moi revigoré n'est autre que le sujet du discours littéraire, revigoré d'avoir tenu sa place comme sujet du désir : place précisément marquée de la refente du sujet dont a parlé J. Lacan, et dont la pratique littéraire ne fait que mettre en scène une sorte de mime.

Ainsi donc parle Mahu : « Je t'avertis. » Avertissant que c'est bien de cette refente qu'il s'autorise à prendre la parole. Le « je » qui parle ici n'est pas le « je » qui au même moment inscrit sur le papier ce mot *je*. C'est en ce sens qu'il faut entendre l'avertissement : « Donc cette histoire je la raconte mais il y a aussi Latirail, il écrit des romans. Il me dit parfois comment il fait, ça me complique beaucoup, il peut bien m'expliquer ses personnages mais moi je suis peut-être l'un d'eux quand j'y pense ? Dans ma tête c'est la pagaille, il ne faut pas trop réfléchir, sur le moment on perd le fil, ensuite on voit que je me débats avec le diable. » (M. 9.)

Ce qui est mis en scène, c'est bien ce qui se joue là en même temps, tout le contraire d'un jeu, sur la scène de la page blanche. D'un côté Latirail, l'écrivain, et de l'autre ce « je » qui raconte, Mahu, dont la voix se débat tant bien que mal avec le diable au corps de l'écriture. Mise en

scène de cette *autre scène* : d'un côté celui qu'on appellera Pinget pour simplifier, l'écrivain, et de l'autre un narrateur sans nom.

Comme narrateur, Mahu se voit donc menacé de n'être qu'un personnage parmi d'autres : destiné à disparaître comme sujet de la parole, c'est-à-dire comme sujet tout court. Par reprises, répétitions, hésitations, contradictions, le narrateur marque constamment son souci de ne pas se laisser emporter par cette parole dangereuse qui, pour être celle d'un autre, risque à tout moment de dérailler. « Toute ma tête » répète obstinément le narrateur de *Quelqu'un*. L'interrogateur de *L'inquisiteur* contraint le domestique à s'attacher aux moindres détails, moins pour ce qu'ils disent que pour l'obliger à continuer quoi qu'il dise, à ne pas perdre le fil fragile de la parole, qui manque à chaque instant d'être coupé. Dans *Le libera*, le récit est ponctué de « ou que... ou si... à moins que... soit que... » : hésitations qui, pour tenter de retenir la voix du narrateur, n'en laissent pas moins l'histoire se défaire à mesure. « Comment se fier à ce murmure, l'oreille est en défaut. (...) la source d'information défaillante à chaque instant, ce murmure presque inaudible entrecoupé de silences et de hoquets... » (P. 8) ; « revenir sur ses pas, tourner, retourner, revenir » (P. 47) ; comme il faut aller lentement. Je n'ai pas encore l'habitude. » (B. 70.) On pourrait ainsi remplir des pages entières de ces symptômes qui signalent la fragilité du récit.

Cette peur qu'éprouvent peu ou prou tous les narrateurs, de perdre le fil ou de perdre le nord, elle ne prend son véritable sens qu'à être rétablie dans la fonction métaphorique du récit, comme une manière de raconter la peur de l'écrivain.

Si le narrateur est sujet de la fiction, on ne peut pas oublier qu'il est en même temps lui-même élément de fiction, personnage, et à ce titre destiné à disparaître à la dernière ligne, condamné à mort. Mahu, c'est à la fois un matériau, et ce *quelqu'un d'autre* dont celui qui tient la plume a fait son porte-parole. Seulement le narrateur, pour raconter des histoires, n'en dit pas moins le fond de l'histoire. Il est celui qui sait ce dont l'écrivain ne veut rien savoir. Et comme tous ceux qui en savent trop, il doit disparaître. A peine l'écrivain lui a-t-il donné la parole que déjà il s'en mord les doigts. Mais en même temps il faut bien que ça se dise quelque part. Puisque c'est de ce *dire* que l'écrivain tient la réalisation de son désir — d'écrire.

L'écrivain est donc tenu à cette contradiction d'exiger du narrateur qu'il dise tout ce qu'il sait — ce que fait précisément, à l'écart près de la fiction, celui qui interroge le domestique dans *L'inquisiteur* — en même temps qu'il s'appête à accomplir ce meurtre qui réduira le narrateur au silence. Et dès lors le mobile du crime, ce pourrait bien être cette peur qu'à l'écrivain de la parole du narrateur. Qu'il dise ce qu'il sait puisqu'il est là pour ça, celui qui sait si bien raconter des histoires, mais à cette condition toutefois que celui qui tient la plume puisse continuer à faire comme s'il ne savait rien.

Où va-t-il donc s'arrêter, ce narrateur qui n'existe que dans la mesure où il parle ? Se sachant perdu dès le premier mot qu'il prononce, il sait aussi qu'il n'a plus rien à perdre. Et par conséquent rien ne le retient — histoire de jouir un peu — de laisser venir dans son discours la souveraine parole de folie, le pur délire. Ce que l'écrivain redoute le plus. Peut-être parce que c'est là le véritable objet de son désir à lui, en même

temps qu'il n'écrit que pour s'en défendre. Il est vrai que le crime une fois consommé, le livre achevé (au sens où Raskolnikov achève la vieille usurière) l'affaire ne manque jamais d'être classée par non-lieu. Si la littérature doit plaider coupable, le coupable, lui, finit toujours par s'en tirer. C'est même à cela qu'elle sert, la littérature. « L'inculpé ne laisse pas de nous intriguer. Il semble en effet avoir de réels blancs de mémoire et glisse parfois dans ses déclarations des phrases ou des interjections dépourvues de sens, telles que : « Moi, Latirail » ou « J' écrivain », ce qui justifierait — ceci sous toutes réserves — l'hypothèse de l'irresponsabilité, pour autant que l'assassinat puisse lui être imputé par la suite ». (M. 50.)

Bafouillage

Ecrire un livre, c'est donc faire parler le narrateur jusqu'à l'extinction de voix, quand ce ne serait que par fatigue comme le domestique de *L'inquisitoire*. Ecrire un livre, c'est tuer le narrateur avant qu'il en dise trop. Ou encore avant qu'il devienne véritablement écrivain, qu'il cesse de parler par métaphore. Car la tentation constante de celui qui parle, c'est bien de se mettre à écrire et ainsi d'échapper à la mort. « J'entends bien surseoir, puisque j'ai pris le parti d'écrire, à l'arrêt de mort qu'il me faudra prononcer contre moi... » (G. F. 33). Si les narrateurs sont si souvent tentés de passer de l'autre côté, du côté de l'écriture, c'est sans doute pour surseoir à l'arrêt de mort mais c'est aussi pour retrouver l'assurance d'une identité qui leur manque. « D'une petite écriture hésitante former le mot silence. » (I. 80.) A défaut de savoir qui parle, savoir au moins qui se tait.

Pour parler d'abondance, le narrateur n'en parle pas facilement pour autant, se reprenant, se répétant, se parlant à lui-même comme pour se rassurer. Porte-parole et prête-nom, il est mal dans sa parole comme dans son nom. Mahu bafouille. Mahu n'est pas sûr de s'appeler Mahu : « Quand je suis au café je n'ose pas regarder les gens, j'ai peur qu'ils me disent tout à coup « Vous ne vous appelez pas Mahu » parce qu'à ma naissance on m'a donné un autre nom et j'étais toujours malade alors on m'a changé de nom. Est-ce que c'est un mensonge ? » (M. 19.) Bien malin qui le dira ! « Monsieur Latirail, savez-vous si oui ou non Jacques Karas alias Philippard alias Mahu a été adopté juridiquement par madame Philippard, sœur d'Alexandre Mortin, autrement dit si le nom de Philippard est bien devenu le sien ? » (A. M. 151.) Mais en vertu de quelle juridiction ? Là encore, bien malin qui le dira !

Le narrateur doit donc renoncer à toute garantie d'identité. A moins qu'il puisse devenir écrivain. Tentation à laquelle il ne manque pas de céder bien qu'il sache parfaitement que son entreprise est d'avance vouée à l'échec. Ainsi le narrateur de Proust, celui qui tout au long de *La recherche* n'a jamais pu dire son nom, finit par s'asseoir à la table de l'écrivain. Seulement le livre qu'il s'apprête à commencer, un autre finit juste de l'écrire. Chaque fois que le narrateur tente de se confondre explicitement avec l'écrivain, il ne fait qu'insister davantage sur le caractère

irréductible de l'*écart* entre l'écrit et le récit — sur le clivage dont se voit marqué le sujet du discours littéraire.

Mahu lui aussi voudrait bien être l'écrivain de cette histoire dont il est le narrateur : « Et tous mes personnages qu'ils sont loin, c'est le matériau, et leurs aventures pour moi en fin de compte Mahu, tu remarques, c'est moi qui parle et j'écris en bloc. » (M. 211.) Mais en même temps ne pouvant plus ni parler ni écrire. On ne saurait mieux dire ce qui décide de la fin d'un livre : l'instant du « moi revigoré ». (R. B. 146.) « Voilà je n'ai plus rien à dire, néanmoins tout me demeure, j'ai gagné. » (M. 212.) Au reste Mahu n'a pas attendu la fin du livre pour savoir à quoi s'en tenir sur cet *écart* qui lui interdit d'être à la fois le narrateur et l'écrivain : « Je trouve que beaucoup de gens savent raconter, même tout le monde, d'écrire ça gâte, la voix n'y est plus... » (M. 187.)

Le subterfuge de la lettre

Pourtant le narrateur a plus d'un tour dans son sac pour contourner l'obstacle sans le franchir, pour devenir cet écrivain qu'il rêve d'être sans se voir contraint pour autant de faire ce qu'il ne peut pas faire, c'est-à-dire d'écrire. Par exemple en écrivant des lettres.

En tant que telle, la lettre est un moyen privilégié pour maintenir l'illusion de l'unité du sujet du désir, illusion qui ne tient qu'à la fiction de rendre présent (comme si on lui parlait) un destinataire absent (à qui on écrit). Les usagers de la lettre d'amour en savent quelque chose !

Mais du moment où la lettre est reprise comme matériau du discours littéraire, l'effet d'illusion ne trompe plus personne puisque c'est précisément comme illusion qu'elle est donnée à lire. Et dès lors elle met assez bien l'accent sur l'impossibilité pour le sujet du discours littéraire (comme sujet de désir) d'être à la fois celui qui parle et celui qui écrit. Dans le livre, le sujet de la lettre n'est jamais qu'un personnage de fiction ou, au moins dans le temps où il est supposé écrire la lettre, un narrateur. Quant à celui qui écrit réellement la lettre, c'est bien celui qui écrit le livre et nul autre.

Mahu, après avoir renoncé à tenir sa place de narrateur, cherche à prendre celle de l'écrivain : ce faux écrivain qui fait semblant d'écrire des lettres assez éloquemment rassemblées sous ce titre : « Mahu bafouille. » A vouloir réduire l'*écart* entre le récit et l'écrit, entre la parole et l'écriture, le narrateur ne sait plus ce qu'il dit. Il perd le fil et le nord, se met à bafouiller. Bafouillage qui vient ici sur la portée de la fiction mimer la parole folle, celle dont l'écrivain a si peur et qui n'est jamais très loin dès lors qu'il a fallu se mettre à écrire pour s'en protéger. « J'ai bien du mal à m'exprimer. Ça empire. Cette question de parler, c'est ça qui ne va pas. » (M. 152.) De la même façon dans *Le fiston* Levert prend la place du narrateur en racontant des histoires à son fils en même temps que, les racontant par lettres, il prend la place de l'écrivain. Et là encore, pour vouloir effacer l'*écart*, il se met à bafouiller : « Désarroï des aveugles sur cette piste où disons mortuaire où disons morte la fille du nier du la fille à nier. Aveugle. A nier. La nier du mordofille est corte. L'interdi eu a jeu linier

derment. » (Fi. 88.) Mais dans la mesure où la lettre n'est pour le narrateur qu'un simulacre d'écriture, c'est-à-dire que le véritable *écart* entre le narrateur et l'écrivain est préservé, alors le bafouillage n'est lui aussi qu'un simulacre de folie. Si les syllabes se mélangent, la syntaxe demeure intacte et par conséquent le sens facilement récupérable. N'est pas fou qui veut. La fonction de l'écrit apparaît bien ici comme garde-fou, imposant sa loi à la parole du désir.

A mots couverts

Il reste que ce bafouillage met bien l'accent sur un des aspects les plus spécifiques de l'œuvre de Pinget. Si les narrateurs cherchent à se faire passer pour des écrivains, l'écrivain de son côté est aussi tenté de se rapprocher de la parole dont le narrateur est porteur. La tentation de réduire l'*écart*, elle est présente aussi bien chez celui qui écrit.

Ainsi ce qui frappe d'abord dans la lecture de Pinget, c'est moins le style d'une écriture que le ton d'une voix. Comme si la parole se faisait entendre à l'oreille avant même qu'on ait eu le temps de voir le texte écrit. C'est elle qui donne le ton, même si elle doit en même temps se régler sur la loi de l'écrit : déjà presque un chant. Ou au moins une mélodie modulée sur le quotidien le plus dérisoire, et par là même à chaque instant sur le point de basculer dans le fantastique. Murmure sans éclat, *mezzo-voce*, d'une voix qui ne se tient à ce registre que pour ne pas dévoiler sa fêlure, toujours proche du point de rupture : où, cassée dans le cri, elle deviendrait délire de folie, silence de mort.

Si Pinget écrit comme *on* parle, il reste que ce *on* qui renvoie au narrateur anonyme ne peut se confondre d'aucune manière avec le *je* qui écrit. Et d'autant moins qu'il cherche à prouver le contraire. « Du moment qu'on sait que j'écris comme je me parle on est prévenu. Je ne peux pas prévenir les surprises et les contradictions puisque je vais à la découverte. » (Q. 62.) La contradiction est là déjà : que celui qui parle puisse dire : « J'écris. » A moins que, parlant pour un autre, il dévoile ainsi l'*écart*. Il faudrait alors lire : « j'écris comme « je » me parle » étant entendu qu'il ne s'agit pas du même *je*.

Le cas de Mortin est à cet égard assez éloquent. Mortin écrit un livre sur un certain Mortier qui lui-même écrit... Le titre est à prendre à la lettre. *Autour de Mortin*, c'est-à-dire : autour de celui qui, comme écrivain, fait par nécessité l'objet du récit de tous les narrateurs. Question mise en abîme par l'existence de ce Mortier qui pourrait bien être Mortin lui-même. « — ...il m'a dit un jour que Mortier c'était lui, il avait trouvé ça pour raconter sa jeunesse et il s'amuse bien lorsque des gens comme par exemple Latirail qui écrit dans le Fantoniard prétendaient avoir connu Mortier en Afrique ou ailleurs. » (A. M. 119.) Quant à Latirail il affirme : « Le livre sur Mortier est en réalité de Mortier lui-même. » (A. M. 153.)

Mais qu'on cherche à tirer Mortier vers Mortin ou Mortin vers Mortier, on n'efface pas la différence qui se marque au moins de leurs noms. Parce que ce *Quelqu'un* dont Pinget a fait un livre, mais qui de toute manière fait tous les livres, il est à la fois un autre et le même. Derrière le miroir,

il y a toujours *quelqu'un d'autre*, et pourtant quel que soit le nombre des miroirs, il n'y aura jamais qu'un seul sujet du désir. Mortin/Mortier (et ce n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres) ce n'est rien d'autre que précisément la *mise en fiction* de ce sujet du désir qui pourrait s'écrire : (Pinget)/*quelqu'un* (d'autre). Etant entendu que le nom de celui qu'il est convenu d'appeler l'auteur n'est jamais qu'une grossière approximation de ce que le discours littéraire met en jeu. Telle pourrait être l'imparfaite représentation de ce sujet divisé du désir, écrivant et parlant « Je me disais il n'arrête pas de parler dans un sens puisqu'il écrit tout le temps. » (A. M. 41.)

Ainsi que le narrateur se déguise sous le *il* ou le *on* d'un quelconque personnage anonyme ou sous le *je* d'un sujet qui fait usage de sa voix pour s'autoriser de prendre la plume, on ne peut s'y tromper. Ce ne sont là que pro-noms mis à la place d'un nom qui manque. La ressemblance ne fait qu'insister sur la différence. Ce que l'écrivain voit dans le miroir de la page blanche, c'est cet *autre* de lui-même qui, marquant le lieu de l'imaginaire, pourrait bien du même coup marquer la place du mort. Cette différence qu'instaure le repérage de l'imaginaire, elle viendra s'inscrire dans l'ordre du symbolique comme différence des sexes. Mais n'est-ce pas cela que l'écrivain va tenter d'occulter quand il noircit la page de mots qui vont *raconter*, sous le *mot couvert* de la métaphore, cela même qu'il voulait cacher ? Et n'est-ce pas encore un *mot couvert* que de parler de la mort du narrateur ? Un livre après tout, ça n'a jamais tué personne.

A moins que cette menace dont le livre se fait, menace pour le narrateur de se voir couper le souffle en même temps que le fil de son récit, ne soit qu'une manière de dire la menace première, celle de la castration, sans laquelle il n'est plus de désir possible, fût-il simple désir d'écrire. Madame Bovary c'est Flaubert — à cette différence près dont précisément s'institue tout procès de désir.

La place du mort

La place du mort, chaque livre déjà la marque de son titre. Comme si l'écrivain passait son temps à tuer le temps, gravant son nom sur la pierre destinée à recouvrir sa propre tombe. Et l'œuvre : dalle funéraire, épitaphe. C'est comme telle qu'elle vient s'inscrire dans l'ordre d'une généalogie. Elle a une mémoire et un projet. Elle est traversée par les œuvres qui la précèdent et celles qui vont bientôt la suivre : lieu de passage.

Si l'écrit tombe sur la page comme on tombe sur les champs de bataille, pour ne plus se relever, corps mort, il n'en reste pas moins que par effet de l'*écart* dont se marque le discours littéraire, celui qui se voit désigner pour tenir la place du mort, c'est bien en fin de compte le narrateur. Ce que la fable raconte à sa manière : « Des hommes nus ceinturés de cuir sortent de la rivière et se dirigent vers le cadavre allongé sur la grève. Ils le dépècent avec les couteaux qui pendent à leurs ceintures et se mettent à le dévorer. Leur chef s'est réservé le sexe qu'il avale d'une bouchée avant d'entamer l'aine. » (F. 10.) Ce cadavre ainsi dépecé, n'est-ce pas par

anticipation celui du narrateur ? Lui qui, quand il aura fini de parler, sera bien laissé pour mort sur la p(l)age blanche. Et dès lors, pourquoi pas dévoré ? Quand ce ne serait que par un lecteur attentif.

Mais ce n'est là encore qu'un *mot couvert*, une couverture. La peur d'être mangé en cache une autre. Il suffit de lire. Pour s'en tenir au narrateur de *Fable*, la peur de ce Miaille ou Miette (comme ça se mange) est assez claire : « Il revoit la tête sanglante emportée par les cavaliers nus, il reconnaît la sienne, il a suffi d'un coup de couteau pour lui ouvrir les yeux, ceux que n'éblouit pas le soleil » (F. 82). Pour lui ouvrir les yeux sur ce qu'il est question de couper justement : « Et le sexe mangé par le chef était aussi le sien. » (F. 82.) On ne saurait être plus clair. Déjà le roi de *Baga* à force de raconter des histoires se voit transformé en bonne sœur. Et dans *Passacaille*, sur un tas de fumier : « Ce cadavre mutilé, braguette ensanglantée. » (P. 40.)

Mort constamment présente et constamment différée, inscription de la différence aussi bien comme menace que comme nécessité : tel est le suspens du désir que le récit traduit dans l'étalement de la durée. Mais en même temps que le récit exige de s'étaler dans le temps, il se constitue d'une succession de *coupures* instantanées, chaque mot marquant l'impossible présent qui annulerait le temps, n'affleurant au sens que par le soutien des mots qui précèdent et de ceux qui suivent. « Le passé à dissoudre et le futur itou. » (F. 56.)

Le narrateur ne tient finalement la place du mort qu'à un mot près, ce mot qui seulement quand il vient à manquer marque le point de chute. Tel est le « petit futur » repoussé de phrase en phrase, de mot en mot jusqu'à la fin du livre. « Un petit futur pas plus gros que ça, que je torche page après page, ça me va. » (Q. 144.) « Le petit futur minuscule, il n'y a que ça. Répéter le petit futur. Prévoir une minute avant qu'on va arriver au bout de la page, je ne peux pas me permettre plus. » (Q. 150.) Jusqu'au moment où il n'y a plus rien à prévoir, à la fin du livre : « Le petit futur a crevé. » (Q. 257.)

Tandis que sous la pression de l'écrit, le livre converge vers l'instant sans futur, le point mort et point de mort, le récit maintient le fil des heures, le temps du livre. Car le propos du narrateur, c'est bien de ne pas laisser filer le « petit futur », de retarder le moment où il lui faudra enfin occuper sa place. Tant qu'on parle de la place du mort, c'est qu'elle est encore occupée par un vivant.

Le narrateur va donc faire feu de tout bois pour différer cette mort à laquelle il est condamné par sa nature même. Soit qu'il cherche à se faire passer pour un écrivain, c'est-à-dire à escamoter l'*écart*. Soit qu'il place dans son récit des morts en travers en manière d'exorcisme comme dans *Le libera* ou *Passacaille*. Soit encore en se gardant de faire connaître son nom, tel le narrateur de *Quelqu'un* qui n'est autre que le fameux Mortin : *un mort* comme son nom l'indique. Soit enfin par la manière dont le temps revient sur lui-même sans pour autant que rien ne se répète jamais : n'assurant ainsi d'aucun *sens unique*, le narrateur laisse son récit constamment ouvert à toutes les possibilités.

Mais quels que soient les subterfuges utilisés, c'est bien toujours la même voix qui se fait entendre, même si les différents livres de la série n'ont en apparence rien de commun. Qu'il s'agisse du bafouillage de Mahu, de la dérision du récit dans *Graal flibuste* ou de l'écrit avec le morceau de

papier de *Quelqu'un*, des enfants morts dans *Le libera*, de l'épouvantail de *Passacaille* ou des coupeurs de tête de *Fable*, ce n'en est pas moins un seul et même discours.

Le narrateur encore une fois, de quelque nom qu'il se pare, n'a jamais qu'une seule voix qui pour n'être pas la sienne n'en est pas moins unique. Ce *quelqu'un d'autre* qui parle est toujours singulier. Et sa parole : une bien singulière histoire en effet.

Philippe BOYER.

Abréviations utilisées :

- M. : *Mahu ou le matériau*
- G.F. : *Graal flibuste*
- B. : *Baga*
- Fi. : *Le fiston*
- R.B. : *Le Renard et la boussole*
- I. : *L'inquisiteur*
- Q. : *Quelqu'un*
- P. : *Passacaille*
- A.M. : *Autour de Mortin*
- F. : *Fable*

Tous ces ouvrages sont publiés aux Editions de Minuit.

Nos yeux voient tout, jusqu'aux contrées les plus reculées de l'univers. Il ne nous manque que le don d'être présents partout en même temps pour en prendre conscience.

Nos yeux voient tout, mais ils ne nous montrent qu'un espace, celui qui nous entoure et aux extrémités duquel notre image est à la limite de disparaître. Nous voyons jusqu'où nous nous projetons. Si nous pouvions nous rendre visibles à l'infini nos yeux nous dévoileraient tout.

Nos yeux voient tout, mais si nous, nous ne voyons rien ou si peu, c'est parce que nous sommes éteints partout. Seul le lieu où nous nous trouvons nous illumine jusqu'où nous voyons. Nous sommes aveugles de nos yeux à partir de l'endroit où nous devenons invisibles. Le moindre obstacle est un mur pour notre vue d'en être un pour notre vision. Si nous pouvions transparaître à travers tout, nous verrions tout. Marchons, car le seul fait de passer derrière un mur le transformera en vitre de verre. Marchons, contournons tout ce qui nous cache, nous verrons comme à travers. La marche est la seule machine capable de décaper les matières les plus opaques. Nos pas sont les seuls outils capables de traverser tout de part en part. Marchons, dépassons tout, notre image deviendra la lumière la plus invincible. La marche est la seule machine capable de nous faire briller au-delà de nos remparts. Seuls nos pas sont capables de nous montrer ce que nous ne voyons pas. Faisons des pas et des pas, ne nous arrêtons pas, sautons ligne d'horizon sur ligne d'horizon ; ce n'est pas que les distances parcourues nous mèneront quelque part, car nous ferons toujours du sur place dans un univers infini, mais nos pas laisseront des traces si profondes qu'elles rendront transparent tout notre parcours, nous reflétant dedans jusqu'au bout. Nous deviendrons le soleil d'un immense espace.

Marchons afin que tout mur que l'on rencontrera se mue en carreau de fenêtre ; nous aurons la vue la plus panoramique et la sensation que si nous nous retournions nous pourrions voir jusqu'au lieu d'où nous venons. Nous avançons mais il semble au fond qu'il n'y aie plus rien derrière, depuis le point de départ, que l'étendue la plus nue. Si nous évitons de reculer c'est de peur de tituber dans un espace qui paraîtrait totalement vide où tout passerait au travers de tout comme si nous avançons les yeux fermés. Car tout aura été balayé, il n'y aura plus rien qui se dressera de terre pour nous retenir, plus la moindre aspérité. Le sol sera lisse, aplani, afin qu'aucune partie de nous ne soit cachée si nous devons nous voir de l'endroit d'où nous serions partis.

Si nous nous étions suivis des yeux depuis nos premiers pas nous nous serions vus jusqu'au bout sans jamais nous perdre une seule fois. Nous aurions pu rester immobiles à nous regarder fuir parce que même sur les chemins les plus tortueux, dans les endroits les plus encombrés, notre image nous serait toujours apparue toute entière car nous nous

serions vus faire tout disparaître sur notre passage et briller un peu plus à chaque pas.

Marchons, mais il faut d'abord nous lever et tout se baissera, se rapetissera devant nous comme si nous nous étions brusquement éloignés de tout ce qui nous entoure. Marchons, mais il faut d'abord nous lever et tout diminuera de moitié, s'enfoncera déjà sous terre. Au premier pas le premier obstacle disparaîtra pour nous en faire découvrir un second que le second pas immergera. Marchons, nous ferons écrouler toutes les cloisons qui divisent l'espace, nous formerons un seul lieu de tous les endroits. Mais il faut d'abord nous lever, nous décoller du sol le plus possible sinon nous ramperons, tout nous dominera. Que notre corps se détache de tous côtés de ses entraves, que l'on ne sente plus que le vide dans notre dos, sur notre face. Il faut nous lever, ne plus rien toucher, que plus rien ne nous touche, ne nous tienne. Pouvoir balancer les bras dans tous les sens ; que nos mains puissent fendre ce qui nous entoure, nos doigts traverser les parois de l'air. Que plus rien ne nous heurte, ne plus rien heurter. Il faut nous lever, ne plus reposer que sur deux pieds ; qu'il ne reste plus que les pieds, que l'on soit tout entier décrochés, déliés de l'étreinte. Il faut nous lever, nous séparer du parterre, nous déshabiller du sol, être nus. Que plus rien ne nous recouvre, ne plus recouvrir que de la plante de nos pieds. Il ne faut plus toucher. Touchons le moins possible nous avancerons plus vite ; rien que d'être debout nous fait déjà partir si loin. Il faut nous lever puis marcher, qu'il ne reste plus qu'un seul pied qui foule terre, qu'une seule plante qui prenne appui. Il faut marcher, c'est l'acte qui nous détache le plus du sol, qui nous fait perdre contact, qui nous soulève au-dessus des plus hautes barrières. La marche est la seule machine qui nous décolle le plus de terre après celle de la vue.

Il faut marcher, ne rien éviter, nous introduire dans les plus infimes recoins, traverser les couloirs les plus étroits, nous faufiler jusque dans les plus petits enclos, ils ont tous une enceinte à abattre, des murs à faire tomber qui sont aussi hauts pour notre image et notre vue que ceux des plus vastes étendues. Il faut aller à eux, marcher dedans, en ressortir. Nous les maculerons de trous dont les contours formeront ceux de notre image. Ils nous illumineront de la même intensité que le ferait le parcours des plus grands morceaux de terre. Il faut chercher les endroits où il fait le plus sombre, où nous voyons au moins loin ; nous battre avec les murs qui nous enferment, les tours qui se dressent. Trouver le jour, la plus petite parcelle de lumière. Regarder à travers, grandir le point lumineux où clignent nos yeux, voir encore un peu plus près, toucher des cils pour faire ébouler les rebords, pouvoir passer les deux yeux puis les deux mains, prendre appui, se soulever, sortir comme d'un puits, se montrer tout entier, nous découvrir jusqu'en bas, jusqu'au bout, nous faire voir pour voir.

Car ce ne sera jamais arpenter, calculer des distances, mais marcher pour surmonter ce qui nous tait, déchirer ce qui nous couvre. Les moindres obstacles qui s'opposent à nos yeux et à nos pas voilent notre image comme ils étoufferaient notre voix. Nous sommes enfouis sous l'épaisseur de l'invisible. Nous sommes asphyxiés par tout ce qui nous cache et tout ce que nous ne voyons pas. Notre image étouffe littéralement. Nos yeux ne cherchent que l'air qui les fera respirer et bouger.

Nous sommes coincés dans l'exiguïté d'un cachot, soustraits aux regards, retirés dans un lieu secret. Nous sommes enfermés, courbés par un plafond, serrés par des parois. Nos membres se sont arrêtés de pousser, nous ne grandirons plus. Notre image se butte partout, s'éteint à chaque coup. Si nous ne bougeons pas, si nous ne partons pas de là elle n'ira pas plus loin que la première ligne d'horizon, elle ne s'allumera pas au-delà ; nous serons continuellement en panne de lumière.

Nos yeux se tendent infiniment loin mais sont coupés sur toute leur longueur à chaque obstacle qui passent devant eux ; parfois fendus plusieurs fois entre deux coupures, parfois si courts, si rétrécis que nous ne voyons plus. Nous sommes manchots de nos yeux comme nous le serions de nos bras, car la nuit pèse, s'est installée autour de nous, s'est fortifiée, s'est enclavée. Nous ne pouvons plus, nous ne pouvons pas marcher sans qu'elle soit toujours en équilibre au-dessus de notre image, se balançant tremblante frôlant nos pas, prêt à bondir sur les rallonges de notre vue. Nous sommes suivis, poursuivis par la nuit comme par un projecteur qui se baladerait au-dessus de nous, dégringolant à chaque arrêt sur tout notre corps, nous enveloppant jusqu'au bout des doigts, jusqu'à la moindre déviation de notre forme, s'infiltrant jusque dans nos yeux, dans nos pores, dans tous les trous, dans notre souffle, s'étiolant à chaque pas, se dissipant à chaque mouvement, se soulevant enfin juste au-dessus de notre tête qui avance, nous veillant continuellement...

Nous sommes guettés, cernés de tous côtés, rejetés d'un mur à un autre, sans cesse renvoyés aux extrémités de l'endroit qui nous entoure. Nous sommes ballotés d'une image à une autre, secoués dans tous les sens, rebondissant sur des milliers d'obstacles, nous cognant les yeux contre tous les horizons. Nous sommes échancrés entre les jambes, bosselés dans le dos, creusés dans la poitrine. Si nous ne pouvions pas bouger nous ne pourrions pas voir ; les jours qui nous traversent, les chemins de vide qui nous libèrent, l'espace qui nous découpe sont nos véritables yeux.

Ce texte est extrait d'une étude consacrée à Raymond Roussel. Il ne prétend pas épuiser l'ensemble d'une démarche mais préciser un fait souvent laissé en marge par la critique : le lien réel existant entre le fonctionnement d'un procédé et la description explicite qu'en propose son « inventeur » dans le cadre d'une autobiographie fantasmatique et « posthume » répétant sous la forme d'un roman familial, l'histoire et l'origine d'un « autre lieu » de la répétition.

(Il ne faut pas prendre) — L'enfant fruit d'occultes rapports. Sur tel voyant rond-point mis, pour l'émergeant hôte. D'une galette à faire un roi ; —...

Raymond Roussel.

C'est ainsi qu'une gifle, — à se reproduire à travers plusieurs générations, violence passionnelle d'abord, puis de plus en plus énigmatique en se répétant dans des scénarios compulsifs dont elle semble plutôt déterminer la construction à la façon d'une histoire de Raymond Roussel, jusqu'à n'être plus que l'impulsion ponctuant de sa syncope une méfiance du sexe quasi paranoïaque, — nous en dira plus long, de s'insérer comme signifiant dans un contexte où un œil appliqué à une châtlière, des personnages moins caractérisés par leur psychologie réelle que par des profils comparables à ceux de Tartaglia ou de Pantalón dans la Comedia dell'arte, se retrouveront d'âge en âge en un canevas transformé, — pour former les figures du tarot d'où sera sorti réellement quelque à son insu pour le sujet, les choix décisifs pour sa destinée, d'objets dès lors chargés pour lui des plus déroutantes valences.

Jacques Lacan.

Il est une fable qui court, du pays d'Armor à celui sans doute inexploré du royaume de l'Atlantide, à la géographie marine du danois Andersen, qui fit chanter si bien les rossignols et pénétra les aquariums imaginaires des poissons d'or et des algues-dentelles — une fable qui poursuit les peuples dans leur penchant pour l'origine et le destin, la fable du dieu soleil, du pharaon paranoïaque ou bien encore de l'enfant-roi qui ne sait rien de sa naissance. La vérité lui crève les yeux et son peuple le sait, menacé par la peste.

Non ce n'est pas Œdipe, ni même Sophocle, ni même la tragédie, ou bien encore Moïse... Que faire avec tous ces enfants adultérins, blâmés, nés de père inconnu et venus en sauveurs pour instaurer la Loi ?

Cette fable du pays d'Armor est ainsi faite : trois filles d'un boulanger parlent mariage. L'une d'elle rêve d'épouser le fils du roi et il lui vient une prédiction : « J'aurai trois enfants de lui, deux garçons ayant chacun une étoile d'or au front et une fille qui aura, au front aussi, une étoile d'argent. » Quant aux deux sœurs, elles songent au jardinier et au valet. Le prince surpris avec ceux-ci par une averse, se réfugie sous l'auvent de la boulangerie. Ils entendent la causerie et les trois filles voient se réaliser leur souhait. Jalouses de la nouvelle reine et se sachant stériles, les deux sœurs s'en vont trouver une vieille fée qui leur promet vengeance. Elle charge une nourrice de remplacer les trois enfants royaux par des chiots et de les abandonner au gré du fleuve. Le roi, prenant sa femme pour une sorcière la répudie et l'enferme dans une tour. Un événement heureux survient alors au jardinier. A trois reprises, tandis qu'il pêche, il ramasse sur les flots un enfant : deux garçons et une fille. Il les élève avec sa femme, laquelle prend soin de cacher au regard d'autrui l'étoile qui marque leurs fronts. A la mort des parents adoptifs, le roi recueille en son palais les jeunes adolescents auxquels, déjà, il avait témoigné une grande tendresse. Un jour la vieille fée prédit à la jeune fille qu'elle connaîtra l'origine de sa naissance si elle parvient à capturer « la pomme qui chante, l'eau qui danse et l'oiseau de vérité ». Ses deux frères, la voyant triste et mélancolique décide de faire le long voyage du sens mais tous deux échouent et comme de nombreux autres chevaliers sont transformés en piliers. A son tour la jeune fille s'en va quérir la pomme, l'eau et l'oiseau ; elle y parvient, délivre ses frères et ramène l'honneur dans le royaume (1). Le parcours est fort long pour accéder à la vérité ; comme ce chemin d'enfer, de cailloux et de pierres, tout couvert de serpents et de bestioles imaginaires. Pour capturer le sens et délivrer la vérité, il faut partir à l'aventure avec armes et bagages ; la fable retrace ainsi cette recherche de quelque chose qu'on sait sans le savoir, qui affleure sans être reconnu, l'histoire déjà présente dans une étoile cachée, l'histoire d'une origine et d'une naissance.

Les bandeaux tombent quand la pomme parle et quand l'eau danse, quand le chant de l'oiseau retentit. La happy end est de rigueur ; le roi retrouve dans les enfants qu'il chérissait les siens propres. L'épouse à son dernier soupir est réhabilitée et la paix règne sur le royaume.

Sans doute ai-je à dessein choisi ce conte plutôt qu'un autre pour illustrer ce qu'il en est de ce retour du refoulé dont Freud parle si souvent. Il peut s'agir dans le cas de l'Œdipe sophocléen, comme pour la structure psychotique, d'une réapparition des signifiants rejetés (2). Loin de moi l'idée d'une théma-

(1) Tiré des *Contes populaires de Basse Bretagne*, de F.-M. Luzel (Maison-neuve éditeur).

(2) Jacques Lacan élabore, à partir du repérage de la Verwerfung (rejet) fait par Freud dans l'analyse de l'homme aux loups, le concept de forclusion. Ce mécanisme est à l'origine du processus psychotique et consiste en un

tisation du texte ou d'un retour, dans le roman, des fables et des mythes de la narration populaire. Le roman roussellien, pas plus qu'un autre, ne se réduit aux thèmes que l'on y trouve, aux fables qui s'y relatent, aux mythes qu'ils illustrent. L'œuvre écrite n'a pas de contenu caché. La clé du sens est illusion, le tracé perpétuel du dicton ancestral toujours déjà présent est une fabulation. Si le mythe a pouvoir de référence, il n'explique pas grand chose. L'exemple Roussel nous montre précisément cet effet là du roman, du conte et du poème, d'être toujours construit sur des reprises ; le texte est la transposition redite et déformée d'un autre texte dont l'origine se perd ; le texte parle d'un roman imaginé, il « fait tout comme... ». Tout comme l'enfant qui invente sur sa famille et sur le sexe n'importe quelle histoire pourvu qu'elle soit conforme à sa rêverie. L'œuvre d'art fait comme le scénario imaginaire mais par ses moyens propres. Elle dit la même chose autrement.

De quoi l'on parle quand on fabrique des scénarios avec des personnages, des lieux ou des objets, voire même des initiales ou des absences de personnages ? Sans doute fait-on marcher du signifiant, sans que du « je » il soit besoin pour qu'il fonctionne. Il n'y a pas de texte à l'origine ; l'origine est elle-même transposée, répétée à chaque instant de la reprise et de la rime. Le texte n'a pas de double fond ni son auteur de narrateur. De la psychobiographie à la psychocritique, l'apologue du reflet, du renvoi, du symbole et de la circularité dénonce le vice d'un mécanisme ou le découvrément du désir cède le pas à l'illusion du moi. La conception d'un moi de l'idéologie, se retrouvant en l'œuvre, celle-ci donnant figure au moi, fait partie intégrante de la fantasmatique littéraire. Quant au sujet « absent » du texte, ou « annulé » se faufilant dans les dédales d'une « lettre » partout recommencée, il est le même que l'auteur qu'il dénonce, un moi plein et présent, absent sans doute en apparence, mais vérifié toujours comme structure organique, génitrice d'un produit codé, clôturé par le cercle du sens. La poule et l'œuf : l'œuf avant elle ou elle avant ? La poule sans l'œuf ou celui-ci sans elle ? Telle est bien cette « avancée à reculons » de la critique littéraire, qui reproduit toujours, sans le savoir, la question de son objet.

L'étiquette de la « modernité » ne fait rien à l'affaire ; l'inventaire des niveaux, la délimitation des hiérarchies, la division à l'infini de l'écrivain en ses fonctions (narrateur, auteur, je du texte, moi du récit, etc.) ne font qu'ajouter au « drame » de la poule et de l'œuf, l'arsenal périmé d'une linguistique de la structure à son déclin.

Tout écrivain a pour projet d'être un autre. Il donne cette « impression » de lui, sans le savoir, dans l'autre imaginaire où il s'insère. Rousseau se veut le procureur des magistrats de la culture, le juge des juges, Balzac l'ordonnateur d'une comédie rejet des signifiants hors de l'univers symbolique du sujet. La forclusion se distingue du refoulement en ce sens que les signifiants forclos ne font pas retour de « l'intérieur », mais au sein du réel sous une forme hallucinatoire.

sociale dont il serait le maître et le protagoniste, Zola, le raconteur des dramatiques hérédités, et Rimbaud le sorcier du grand dérèglement. Balzac se croit le Walter Scott de France, Zola, le Claude Bernard de la littérature, et Roussel, le Jules Verne des voyages illustrés.

Par le biais des identifications imaginaires, un scénario fait loi où le désir d'écrire trouve à se dire. De l'idéologie du génie inspiré et du roi prédestiné à celle de l'Orphée absent de la page blanche, un fantasma se perpétue qui est la condition, pour le sujet, de l'écriture.

Ce désir d'être un autre est ce désir d'être connu absolument et reconnu pour tel : génie puissant ou vaincu, auteur maudit, mort ou vivant, grand géniteur du texte ou grand absent. Il y a ainsi dans tout projet d'écrire quelque chose de l'ordre d'une mégalomanie, un souhait de promouvoir un nouveau code du monde et du langage, un fonctionnement paranoïaque du Je dont la littérature est le témoin. Projeter d'être un autre pour soi-même c'est demander à la postérité de reconnaître un nom, une marque, un blason ; à se situer dans une lignée, qu'elle soit imaginaire ou bien réelle, tout écrivain se fait le descendant d'un autre ; il s'invente une famille, se croit l'élu d'un style et se veut prince de la littérature. Roussel, par la double ascendance Hugo/Verne attache son nom au glorieux trône des Lettres (3), par celle de son beau-frère, il se fait roi imaginaire des maréchaux d'empire : « Je fus élevé avec ma sœur Germaine, plus tard duchesse d'Elchingen, puis princesse de la Moskowa à partir du 21 octobre 1928, date où mourut sans laisser d'enfant le frère aîné de mon beau-frère, Napoléon Ney, prince de la Moskowa, marié à S. A. I. la princesse Eugénie Bonaparte, descendante directe du roi Joseph et de Lucien Bonaparte. Fait curieux : presque tous les noms d'empire se trouvaient réunis dans la famille de mon beau-frère... (4). »

Le choix d'un pseudonyme, tout comme la volonté d'anonymat (5) relèvent du même effet : se dédoubler revient à se nommer pour mieux se reconnaître et affirmer à tous qui est le possesseur de l'écriture et quelle est sa lignée, de quel lieu il « s'appelle ». Si l'hystérie, comme l'affirme Freud est une œuvre d'art « transposée » (déformée), l'œuvre porte en elle quelque chose d'un symptôme hystérique ; peut-être ce hiéroglyphe qui la marque en son corps...

Le projet critique, quelqu'il soit, s'il doit reprendre à son compte la mythologie littéraire (dont le génie inspiré, l'homme et l'œuvre, la mort de l'auteur et son dédoublement, l'idée de

(3) Voir Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres et Mon âme transposé en L'âme de Victor Hugo* (Pauvert).

(4) *Comment j'ai écrit ...* (cité).

(5) Voir à ce propos la question en littérature du pseudonyme et celle pour l'écrivain du rattachement de son nom à une noblesse imaginaire ou réelle, à une lignée ; le rôle joué aussi par des ancêtres mythiques, géographiquement ou zoologiquement « déplacés » ; cf. Gérard de Nerval et Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. La volonté affirmée d'anonymat peut relever d'un effet semblable : la revendication d'un moi imaginaire.

modernité sont quelques termes marquants) afin d'en faire l'analyse et l'histoire, ne doit en aucun cas devenir son complice en reprenant sa terminologie comme éléments d'une théorie.

En ce point, revenons au fantasme de l'étoile et à la perversion du conte. Dans la tirade finale de *L'étoile au front*, Joussac le collectionneur, citant *Les prédestinés* du psychographe Boissenin s'écrie : « Il nous le dit dans sa préface qui roule sur une poétique image : celle de « l'étoile au front », — que certains ont de naissance, que nul n'acquît jamais, — marque sublime des grands créateurs dans toutes les branches du beau. Absolu dans sa croyance aux célestes et irrésistibles dons innés échus fortuitement, il montre combien drôlement, du haut en bas de l'échelle sociale, furent de tout temps entre les fronts, réparties les étoiles (...). Ayant ainsi présumé, Boissenin, dans le corps de son livre, passe en revue les fronts à étoile de toutes les époques faisant de son mieux servir ses commentaires au triomphe de sa théorie (6). »

Je voudrais ici conter, dans ses transformations, ses avatars et ses reprises, l'histoire de cette « poétique image ». Elle semble se donner pour un fantasme, où se raconte de nouveau la même histoire, l'histoire de l'origine d'un procédé, poétique en lui-même, descendant (proche parent) de la rime. Le poétique se perpétue (image, procédé, rime) ; il est donné à l'origine et à la fin du livre roussellien comme un réseau de mailles emprisonnant le sens et sert à « faire triompher » les théories de celui qui se veut son élu. Tel Boissenin, le conteur de *La vue* relate dans le *Comment j'ai écrit...* (7) toutes les transformations d'une image poétique (le procédé) où s'origine le processus d'une création ; le procédé répète le fantasme et le fantasme (la « poétique image ») répète le procédé. A l'initiale du conte il est une phrase renvoyant à son double, la phrase finale qui clôt le texte dans l'espace ambigu du langage. Le prélude renvoie à la tirade dernière qui le répète. Les théories de Boissenin viennent après coup commenter le récit.

Le *Comment j'ai écrit...* est une autobiographie fantasmagorique. Suivant une chronologie précise, digne des notices nécrologiques, on y raconte deux histoires qui font un même roman : vie et mort d'un procédé suivi des quelques épisodes fameux marquant la vie de son auteur. Le *Comment...* est un qui (j) écrit dissimulé dans l'ambivalence d'une formule. Comment donner à la postérité l'image grandiose d'un écrivain génial, si méconnu de tous et ayant droit à quelque gloire ?

Dans ce jeu de cache-cache, il convient d'être vu en se montrant « ailleurs », de se voir être vu, de construire le spectacle de son propre soi-même. Interroger l'image pour mieux se reconnaître dans les effets d'optique d'une structure en miroir,

(6) Raymond Roussel, *L'étoile au front* (Pauvert).

(7) Freud appelle « roman familial », les fantasmes par lesquels le sujet modifie ses liens parentaux. Il s'imagina être roi, bâtard, enfant trouvé ou animal ; il invente un roman pour se raconter ; cela est particulièrement manifeste dans les délires paranoïaques.

faire voir la « poétique image » par la lorgnette microscopique d'un porte-plume, revient à se faire prendre au piège d'une lunette grossissante ; révéler un secret pour en cacher un autre, prêcher le faux afin de dire le vrai, tel est bien le projet du *Comment...* Il serait illusoire de croire au livre des recettes, venant à point nommé expliquer tous les autres. L'idée d'un commentaire final qui fonctionnerait comme la deuxième partie des *Impressions d'Afrique* ou les passages explicatifs de *Locus Solus* (8) doit être abandonnée à l'arsenal d'une critique qui met le sens dans le métalangage, imposant au récit le schéma hiérarchique des fonctions.

Le *Comment* est un autre roman, livrant un faux secret (le procédé) qui dit la vérité de ce qu'il veut cacher : le beau portrait imaginaire du créateur de forme, de l'enfant-roi, du prince des lettres qui signifie à l'autre ce qu'il est dans la facticité d'un beau laurier. Faites-en autant, du pire et du meilleur avec ma bonne recette, tandis que moi je continue à vous parler d'un autre lieu ! Le *Comment j'ai écrit* est un roman de plus, une « nouvelle impression », bien plus embarrassante que les deux autres car elle n'en a pas l'air. Il n'est pas le vrai livre des autres. Si le métalangage n'existe pas, il n'y a pas de métalivre, il n'y a pas de métatexte ; on ne saurait énoncer le vrai de quelque chose ; on ne saurait dans le langage donner aucune explication sur le langage sans qu'elle soit du langage ; et les fort belles « rationalisations » rousseliennes sont là pour le prouver. Le vrai passe ailleurs quand on désire le dire, là où il est « indésirable », dans le symptôme par exem-

(8) Plusieurs critiques ou essayistes ont développé l'idée d'un « métasémantisme » de l'œuvre de Roussel. Cette démarche se retrouve aussi bien chez J. Ferry (v. en particulier *Une étude de Raymond Roussel*, Arcanes 1953) que chez Michel Foucault. Pour ce dernier, le *Comment j'ai écrit...* est un pur livre de recettes, sans aucune valeur autobiographique, venant redoubler ou expliquer tous les autres. V. *Raymond Roussel*, coll. Le Chemin (Gallimard). Le présupposé d'un « sens doublant le sens » (un sens sur le sens) consiste à faire du *Comment j'ai écrit...* et des parties « explicatives » des romans rousseliens (*Locus solus*, *Impressions d'Afrique*) le commentaire historico-critique des « autres » livres ou des parties « racontées » du roman. Julia Kristéva, visiblement influencée par les notions les plus discutables de la linguistique structurale et de l'école logico-positiviste renforce le « métasens » des armes de la « productivité ». Appliquant à l'œuvre de Roussel le critère du vraisemblable, elle propose l'hypothèse suivante : dans la première partie des I. A., la productivité serait occultée au profit de la production (description), tandis que dans la seconde partie, l'action de produire serait réintroduite sous la forme d'une explication, d'un « comment » j'écris. Pour J. K., il serait ainsi possible de séparer une langue (1^{re} partie, agencement d'éléments) d'une syntaxe (2^e partie, mise en acte syntagmatique d'éléments). Autrement dit, on suppose la possibilité pour le langage de trouver son explication, sa vérité, voir même son origine ou sa « science » dans la constitution d'un langage second, logique et non ambigu venant lui donner tout son sens. Cette double utopie du sens et du métalangage (métasens, métatexte, métadiscours, etc.) va à l'encontre des hypothèses les plus fécondes concernant le langage naturel (cf. La théorie chomskyenne) et s'oppose radicalement à toute tentative de cerner l'inconscient dans la loi du langage (cf. critique par Lacan du métalangage). V. Julia Kristéva, *la productivité dite texte*, in *Communications II* (Seuil).

ple. Plus on explique, plus on commente et plus l'ambiguïté demeure. Le sens de l'origine comme l'origine du sens restent voilés dans une opacité où fait loi le fantasme. Et le *Comment* est une nouvelle manière de dire l'inexistence d'un lieu. Le secret révélé en voile et en déforme un autre, le secret qui est dit et qu'on ne veut pas lire.

Une seule histoire nous est contée en deux versions, comme dans le rêve : la description d'une invention, les faits et gestes de l'inventeur. L'une est la traduction de l'autre. La vie du procédé et son évolution « prédisent » à son auteur sa destinée. Le procédé « préside » à l'exercice d'une vie fantasmatique. Il est donné d'emblée, il inscrit le sujet dans un ordre et lui permet d'inventer son histoire, de se nommer dans le registre des Ecritures.

Le procédé, dit l'inventeur, est parent de la rime ; il est à l'origine du pire et du meilleur, je le donne en exergue d'un comment qui répète un pourquoi par un tour de passe-passe ; voici trois « dates » dans son histoire :

1° Utilisation de deux mots se différenciant par la simple permutation de deux phonèmes (métagramme) : billard/pillard. Construction de deux phrases en miroir, l'une à l'initiale renvoyant à un « sens autre » de l'autre en position finale. *Impressions d'Afrique* et *Parmi les noirs* ont pour origine le couple suivant :

a) les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard (signes typographiques-cube de craie-bordures)

b) les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard (missives-homme blanc-hordes)

2° Accouplement de deux termes par le biais de la préposition à : palmier à restauration.

Utilisation ambivalente du syntagme ainsi obtenu :

a) palmier à restauration (gâteau de restaurant)

b) palmier à restauration (arbre - rétablissement d'une dynastie) l'ambivalence du sens renvoie ici à l'ambiguïté du langage.

3° Dislocation de phrases figées en une suite d'éléments sonores (permutation en chaîne de phonèmes) et reconstruction d'une nouvelle suite, originale, renvoyant au déjà connu d'un refrain répété.

« Au clair de la lune mon ami Pierrot » donne :

Eau glaïre de l'anémone à midi négro, d'où l'épisode dans l'éden éclairé par le soleil de midi dans *Impressions d'Afrique*.

« J'usais de n'importe quoi » dit Roussel à propos de ce troisième état du procédé. En fait il s'agit toujours de la dislocation de phrases connues, figées dans une sonorité déjà présente à la mémoire de tous et à l'oreille de chacun (refrain d'une chanson-slogan-titre d'une pancarte ou d'un chapitre de l'histoire de France, adresse d'un cordonnier, etc.) (9).

(9) *Comment j'ai écrit...* (cité).

Certains textes, souligne l'auteur sont construits à l'aide du procédé (les romans et les nouvelles) tandis que d'autres (les poèmes) lui sont totalement étrangers. Le soin pris par Roussel à dédoubler son œuvre comme on sépare des sœurs siamoises n'est pas sans rappeler une autre division ; les textes en prose sont fabriqués à l'aide d'un procédé explicité par leur auteur ; les autres textes, « hors procédé » sont construits suivant le schéma explicite de la versification, qui en elle-même est la systématisation d'un procédé de reprise. Dans les *Nouvelles impressions d'Afrique*, les alexandrins rimés sont disloqués par l'introduction d'un autre procédé, celui de la parenthésisation. Les textes en prose, parents de la rime, le sont à double titre : proches du poème par le biais d'un procédé décrit, proches encore, car ils renvoient à la loi générale de la répétition. Romans et poèmes forment ainsi une structure en miroir : les textes en vers sont au procédé explicite ce que les textes en prose sont à la versification. L'œuvre roussellienne forme une « grande tribu » où les liens de parenté se calquent sur la loi poétique par excellence : la loi de la reprise (10). J'en donne ici le tracé :

SCHEMA

I Hors procédé versification simple		II Hors procédé versification complexe (parenthèses)	III Procédé simple (1 ^{er} état)	IV Procédé généralisé (états 1, 2, 3)
Textes de jeunesse (1877-1910) A	Mon Ame la Vue la Doublure l'Inconsolable Têtes de Carton au Carnaval de Nice	→	Textes de grande jeunesse Nanon Chiquenaude Une page du Folklore breton	
Textes de la maturité (1910-33) B		←	Nouvelles Impressions d'Afrique	Impressions d'Afrique. Locus Solus l'Etoile au Front. La poussière de soleil

(10) « Je cherchai un mot à ajouter au mot « bande » et je pensai à des « bandes » vieilles où l'on aurait fait des « reprises » (sens d'ouvrage à l'aiguille) et le mot « reprises » dans son sens musical, me fournit la Jeroukka, cette épopée que chantent les « bandes » (hordes guerrières) de Talou et dont la musique consiste dans des « reprises » continues d'un court motif » in *Comment j'ai écrit...* Très souvent, Roussel associe en une métaphore les thèmes de la « couture » du « tissu », du « canevas » et du « texte », du « chant », de la « rime » et du « refrain ».

Ce schéma montre comment chez Roussel, toute création suppose une contrainte explicite. L'appartenance à un système légiférant semble être la condition de l'écriture... Chaque texte suppose sa reprise. Plus la contrainte règne, plus le « canevas » se dissimule. Le texte est membre d'une famille, il a un âge, celui de la jeunesse, celui de la maturité ; il appartient à une génération ou à une autre. Tantôt il est l'ancêtre ou le canevas livrant un code (A.I,A.III), tantôt le descendant évolué ayant acquis des « caractères » nouveaux (B.II,B.IV). Chaque texte est le jumeau d'un autre dans le temps (A.I/B.II,A.III/B.IV) et l'autre du jumeau dans le moment (A.I/A.III,B.IV). Il y a un sens à la procréation mais la procréation ne se fait pas à sens unique. Plusieurs coups sont permis dans la copulation. Les cartes étalées sont aussitôt brouillées afin que soient visibles et en même temps voilés tous les accouplements possibles, tous les renvois, toutes les reprises.

La mise en évidence du procédé se présente ainsi comme une réflexion spontanée sur la nature ambiguë du langage. A travers la « machine » exemplaire à fabriquer romans et vers, rêvée par son auteur, se trouve préfigurée, dans l'explicite d'un système, et par-delà les descriptions de la linguistique structurale, l'idée d'une grammaire capable de prendre en compte l'absence et la présence simultanée du sens (11). Le texte roussellien, par le fantasme même, devance les travaux des théoriciens du langage. Il faudrait alors postuler l'existence d'un lien unissant le sujet dans son désir de (se) raconter et l'inscription de ce désir ; rendre visible de la manière la plus formelle cet ordre signifiant où se nouent le « roman familial » (*le Comment...*) et l'écriture comme mise en scène (en « lettres ») de ce roman. Au lieu du procédé se découvre un sujet où se répète le jeu du procédé.

Le Comment j'ai écrit... est un comment je me regarde écrire dans le reflet opaque d'un miroir déformant. Je me regarde

(11) Mitsou Ronat, dans une petite note qu'elle m'a adressée à propos du procédé généralisé souligne : « on peut dire qu'il préfigure *Syntactic structures* de Chomsky qui postule une grammaire à deux niveaux capable de rendre compte des ambiguïtés non décrites par la linguistique structurale, du type :

/əneym/ { a name } on a une même structure superficielle pour deux structures profondes.
 an aim

Ce qui correspond chez Roussel à : tu n'en auras pas/dune en or à pas, présumant au départ une transcription phonologique avec certaines « neutralisations » choisies ad hoc. « Exemple :

/mεςΩνεπαφ(γ)Δδριςũμε/

ou Ω = əɔ ; π = pb ; φ = fp ; Δ = Ed ; ρ = fr ; μ = nm

qui donne : 1) mais ce n'est pas pour ton fichu nez
 2) mets sonne et bafoue don riche humé.

Mitsou Ronat montre également qu'il est possible de construire une grammaire formelle du type chomskyen, capable d'engendrer toutes les phrases du langage des N.I.A. (quatre phrases correspondant aux quatre chants des N.I.A., construites par encastrement de parenthèses).

dans et par le procédé qui fait sens à ma place, comme cet œil anonyme de *la Vue* figé au trou du porte-plume :

« Quelquefois un reflet momentané s'allume
Dans la vue enchassée au fond du porte-plume
Contre lequel mon œil bien ouvert est collé
A très peu de distance à peine reculé ;
La vue est mise dans une boule de verre
Petite et cependant visible qui s'enserme
Dans le haut, presque au bout du porte-plume blanc
Où l'encre rouge a fait des taches comme en sang (12). »

La vue est à la fois un sens (le sens de la vue), l'organe qui permet de voir (extension de l'œil, une bonne vue), ce que l'on voit (la belle vue, le spectacle). Elle est aussi « reproduction » de ce que l'on peut voir ou ne pas voir et qu'alors on contemple « à la place » ou « comme tel » (la photographie, l'image). Elle est à l'origine du spectacle, elle est le lieu de la reproduction possible et l'objet du regard. Elle est l'organe de la fécondation, son produit et l'objet fécondé ; elle est ambivalente, marquée d'un trou (le regard) et d'une prééminence tout à la fois (l'œil, la lorgnette) (13). Je me regarde et je suis vu, je me regarde pour être vu : le couple du voyeur et de l'exhibitionniste s'y retrouve dans le circuit d'un sens.

Que nous dit le *Comment...* en sa deuxième partie ? Un écrivain se montre en se contant : première extase quand paraît *la Doublure* : une sensation de gloire universelle, une maladie de peau, une rougeur sur tout le corps ; appartenance par une sœur, Germaine, à un empire, la famille des Murat, des Ney, des Elchingen, famille élue semble-t-il dont le poète se veut l'élue en étant le jumeau de sa sœur ou bien peut-être le frère de son beau-frère (son rival) (14). Autre famille élue, celle des lettres : « je voudrais rendre hommage à l'homme d'incommensurable génie que fut Jules Verne (15). » On y parle voyages. Parcourir les terres, les océans, revient à regarder par le hublot ce qui s'y passe, regarder dans la lettre d'un procédé, la boule d'un porte-plume, les traces d'un livre de Loti ce qui se passe en soi ; l'auteur de *mon Ame* regarde par-dessus l'épaule de Victor Hugo les traits d'une écriture qui est la sienne ; il décrit ce qui s'écrit : l'usine à vers hurlant en lui sous le regard émerveillé d'une foule en délire. L'angoisse aussi nous est contée, de n'être point connu et reconnu, l'angoisse de l'écrivain chahuté qui n'impose point son nom, du spécialiste du jeu de mot dont on se joue : « deux revues s'inspirèrent de *Locus Solus* pour leur titre : *Cocus Solus* (qui, plus heureuse que ma pièce, sa marraine, dépassa la centième) et *Blocus Solus*

(12) Raymond Roussel, *La vue* (Pauvert).

(13) V. *infra*.

(14) *Comment j'ai écrit...*, p. 27, 28.

(15) *Idem*, p. 26.

ou les bâtons dans les Ruhrs (16. » Le scénario prend fin car l'écrivain ne peut connaître le succès que travesti, déguisé en se faisant l'acteur d'une parodie, d'un pastiche, en jouant avec la voix comme il jouait avec les mots : « Je ne connus vraiment la sensation du succès que lorsque je chantais en m'accompagnant au piano et surtout par de nombreuses imitations que je faisais d'acteurs ou de personnes quelconques. Mais là au moins le succès était énorme et unanime (17). »

De l'exposé d'un procédé au récit d'un fantôme se dessine en sa structure le sens d'une répétition. A l'origine de toute histoire il y a des phrases jumelles qu'on accouple et dédouble. Les mots copulent de la façon la plus bizarre. Il suffit pour cela d'imaginer, de permuter un élément ou de glisser entre deux termes un tout petit objet (la préposition « à » par exemple). On peut allier de la manière la plus perverse « fraise » à « nature » ou « tulle » à « pois » ou « meules » à « bottes » pourvu que ça s'accouple et que le sens reste incertain. Dans l'ambiguïté d'une formule qui a valeur de renvoi, tout est possible pour les mariages : on a le droit comme les enfants de confondre les trous, l'anus et le vagin, d'imaginer qu'une commode Louis XV est fécondée par un lézard (18). L'écrivain joue avec les mots pour raconter l'histoire imaginaire de la naissance, de la procréation. « Chez moi la conception est tout » nous dit Roussel (19) ; elle est nommée ici par métaphore et l'impossibilité où l'on se trouve de symboliser dans le langage le rapport sexuel semble être la condition du procédé (20). A la préfiguration d'une nature ambiguë du langage répond la confusion-reconnaissance des sexes. Ce qui est signifié dans l'acte de copulation des mots n'est autre chose que le jeu de cache-cache d'une soudure impossible. On la confond pour mieux la désigner comme on confond les sexes en les travestissant. Tel est le jeu où le petit garçon ne sait si l'enfant nu qu'on lui présente est une fille, celui-ci n'ayant pas de vêtements caractéristiques. L'un vaut pour l'autre dans la différence même d'un déguisement. On utilise ainsi le terme « confondre »

(16) *Idem*, p. 31.

(17) *Idem*, p. 34-35.

(18) La « disposition perverse polymorphe » est décrite par Freud dans *les trois essais sur la théorie de la sexualité* (Idées-Gallimard). Elle est symptomatique de la sexualité infantile. On parle de perversion quand l'orgasme est obtenu par un moyen autre que la pénétration génitale : avec d'autres objets sexuels (homosexualité, bestialité, etc.) ou par des zones corporelles différentes (coït anal) ou encore quand l'orgasme est subordonné à certaines conditions (voyeurisme, fétichisme, exhibitionnisme, sado-masochisme, etc.). La perversion adulte est persistance ou réapparition d'une composante partielle de la sexualité manifeste dans l'enfance, la sexualité infantile étant caractérisée par l'absence du primat de la genitalité sur les autres zones érogènes et la diversité des objets sexuels possibles. Voir, J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (P. U. F.).

(19) Voir M. Leiris, *Conception et réalité chez Raymond Roussel*, Critique, octobre 1954.

(20) Lacan, séminaire inédit 1971-72.

en plusieurs sens : ne pas différencier, mêler, identifier puis faire échouer l'identification ; en un même temps, dans le langage, se trouve à l'œuvre l'affirmation et sa dénégation. Dans *Ydille funambulesque* (21) le narrateur conte l'histoire d'un chien scribe nommé « Jais » qui ressemble, fort savant au maniement des crayons multicolores, à l'auteur des *Nouvelles impressions d'Afrique* traçant sur une page blanche les lignes d'un poème à plusieurs encres (22). Ce chien lui vient d'un cirque ; il est le favori d'une famille d'acrobates appelée « Soupe », le frère adoptif et adoré des deux enfants Marius et Raphaëla. La famille Soupe donne le spectacle d'une idylle : Cigare (Marius) qui vit avec sa mère aime Frange (Raphaëla) qui vit avec son père. Les deux parents sont les rivaux jaloux de cet amour et le soir en cachette les amants se retrouvent sur un fil (la copule - la corde) tendu entre les deux logis. Le narrateur, reçu au château de la famille Goulot, donne à son tour une représentation ; le chien Jais répète ce qu'il faisait au cirque avec les Soupe, mais cette fois-ci à une différence près : la scène se passe sur la piste d'un autre jeu, où sont bâtons multicolores, boules et arceaux, sur un terrain de croquet. L'histoire se déroule dans l'espace et le temps ; deux phrases la constituent (procédé 1^{er} état) :

1°) à l'initiale : la largeur du jeu entre les bâtons multicolores du croquet.

2°) à la finale : la largeur du jeu entre les bâtons multicolores du roquet.

En l'espace dédoublé de deux phrases, il se produit l'accouplement (l'idylle). Les personnages (comme dans presque tous les textes « canevas ») forment un lexique ; ils sont de simples substantifs aux liens de parenté fort explicites. L'œil collé au goulot (la famille Goulot et son château), le narrateur dit un spectacle déjà connu, il décrit une soupe, un « mélange », une bouillie, où tout est déguisé (la famille Soupe) ; Marius est cigare de sa mère, Raphaëla est frange de son père ; l'un est le sexe de l'autre, qui le veut pour tel, et n'en a pas pour lui ; par le biais d'une corde se produit une rupture (une division) qui met en place un autre accouplement : Cigare s'en va à Frange ; cigare de sa mère devient cigare de Frange ou bien cigare à frange (procédé 2^o état) ; de la soupe et de la division est issu le chien Jais (trait, corde) qui renvoie au double jet du trayon et du crayon d'un autre texte racontant de nouveau une histoire de Goulot (23). Cette frange d'un cigare peut être la frange d'or de la petite Paulette (24) qui se prend pour un

(21) Raymond Roussel, *Textes de grande jeunesse ou textes-genèse in Comment j'ai écrit...* (Pauvert).

(22) On sait que Roussel aurait préféré au procédé des parenthèses encastées des *Nouvelles impressions d'Afrique* une notation utilisant des encres de plusieurs couleurs.

(23) *Textes de grande jeunesse* (cité).

(24) *La frange d'or de la petite Paulette* (*idem.*).

garçon et se déguise, telle Louise Montalescot (25) en cuirassier (la frange d'or de la petite épaulette).

Cigare, Jais, jet, corde trait, trayon, goulot, soupe, frange (v. aussi Madame Crin (26) forment ainsi un réseau signifiant où un procédé de langage répète l'ambivalence d'un sens ; on confond en nommant et l'on peut distribuer les rôles en sens inverse ; la perversion revient à « invertir » comme à « intervertir » ; le garçon (Cigare) peut devenir Fermoir et la fillette (Frange) peut bien se nommer Tige (27), la même structure demeure dans un nouveau dédoublement ; Fermoir est à Tige ce que cigare est à Frange mais l'inverse est possible : Fermoir vaut pour Cigare et Tige pour Frange. La fille s'appelle la tige (subst. féminin) sans avoir de cigare et le garçon se nomme fermoir (subst. masculin) en possédant une tige à la place de la frange. La frange est un fermoir qui cache une tige et le cigare une tige au lieu d'une frange ; l'idylle se perpétue dans un sens ou dans l'autre.

Le « fils » des Soupe (le chien scribe, adopté) venu chez les Goulot donne à voir son « âme », son talent. Ce fils occulte et reconnu n'est autre que celui du fantôme, l'écrivain du *Comment...*, lisant son âme dans les matières (les vers) d'Hugo, le scribe prédestiné, porteur d'une étoile d'or, d'une poussière de soleils, le Martial de Janet sentant au front une brûlure et se prenant pour Tannhauser au Venusberg (28). Le secret qu'il délivre et ne veut pas livrer, pour le confondre, le moment venu, ce secret, dont le procédé est le repère et l'origine tout à la fois, se désigne dans l'acte d'une substitution : l'impossibilité de dire ce qui est dit dans la répétition.

En même temps qu'on dit le procédé, il convient de dénier ce qu'il dit. Une étonnante série de conseils, livrée comme en écho au dit du procédé, nous est donnée au chant II des *Nouvelles impressions d'Afrique* ; on y affirme en une éclatante prolifération de vers qu'il ne faut pas confondre un terme avec un autre, signifier une chose pour une autre, prendre ce qui n'est pas pour ce qui est : « Extraire à tout propos est naturel à l'homme » (29) ; la démonstration roussellienne répond ici à la loi même du procédé (extraction - procréation - engendrement - accouplement - substitution, etc.). Extraire, ce peut être réduire, signifier autrement, rendre elliptique ou clarifier tout au contraire. L'homme voit petits ses défauts qui sont grands, de même devient petit (se trouve réduit) un « cela », un quelque chose : « ce qu'attentif décoiffe à coups d'ongle un rabbin » (30) ou « l'asperge, au rancart, mise, après coup de dent » (31) ou

(25) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique* (Pauvert).

(26) *Les ardoises in textes de grande jeunesse* (cité).

(27) *Les anneaux du gros serpent à sonnettes* (idem.).

(28) Pierre Janet, *les caractères psychologiques de l'extase*, repris par R. Roussel dans *Comment j'ai écrit...* (cité).

(29) Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique*, chant II, *Le champ de bataille des pyramides*, p. 21 (Pauvert).

(30) N. I. A., II, 25.

(31) N. I. A., II, 25.

« la queue a bout neuf en sang d'un jeune toutou » (32) ou encore « un cigare réduit à l'état de mégot » (33). La castration nommée est « confondue » tout aussitôt dans une alternative sans fin. Le « Ce », l'asperge ou le cigare, le jet, la lance de l'arroseur ou « l'éteinte allumette » sont éléments d'un même puzzle. Le grand, sans doute, devient petit, comme le petit garçon deviendra grand, mais on ne saurait prendre l'un pour l'autre : le jeu consiste à détourner la loi, à affirmer ce que l'on nie, à nier ce qui est affirmé ; et il faut être « privé de sens » pour introduire ainsi « l'incomparable » dans le rituel de la comparaison. On ne saurait confondre ce qu'ailleurs on accouple : « pour un fil d'ombrelle à cercle — une spire à douche... » (34).

A l'origine d'un livre, il est un procédé (palmier à restauration) : ce qui est ici explicité est affirmé ailleurs sous forme d'un déni (ne pas prendre ceci pour cela) :

« ... L'instrument, qu'en rêve un meurtrier

Voit prêt à l'accourir, pour un coupe cigare » (34) ;

On sait ce qu'on différencie sans trop savoir où est la différence. Ne pas prendre le coup d'ongle ou de dent pour un coupe-cigares ou le coup pour la coupe ou la croupe ou Louise Montalescot pour un hussard revient à ne pas faire semblables la frange et le cigare c'est-à-dire à confondre l'un et l'autre, à les identifier en leur travestissement. Au risque de se perdre dans les dédales de la réflexion logicienne, on peut se demander si d'un coup d'ongle elle n'est déjà caduque : nier l'existence d'un lien est-ce affirmer son inexistence ? Nier son inexistence est-ce affirmer son existence ? Toutes questions dont le langage semble se jouer en prenant à son piège l'énoncé même d'un paradoxe ; frange à cigare est Frange à père et cigare à frange est Cigare à mère avant d'être Cigare à Frange. « Ombrelle à cercle » n'est pas « spire à douche » mais spire est à ombrelle ce que cercle est à douche et pourtant l'inverse est fort possible, spire est à cercle ce qu'ombrelle est à douche, etc. L'instrument qui accourcit en rêve est et n'est pas le coupe-cigares : l'un a pour l'autre valeur de renvoi (une phrase pour une autre, un scénario pour une histoire, un contenu manifeste pour un contenu latent) sans le symboliser d'emblée.

Les textes « hors procédé » (*La vue, la doublure, les nouvelles impressions d'Afrique*) lui sont sans doute moins étrangers que ce qu'on dit ; l'insistance mise par Roussel à dénoter dans ses écrits du dissemblable, de même que cette affirmation d'une absence de rapport entre *la doublure* et le conte *la chiquenaude* précisent le lieu d'une contradiction où le sujet ne peut dans le langage symboliser l'acte de la copulation. Le langage prend en charge l'ambigu ; sur l'échiquier alternent le noir et le blanc des pions et le blanc et le noir des carreaux ; ainsi, en un même

(32) N. I. A, II, 27.

(33) N. I. A, II, 27.

(34) N. I. A, II, 27.

(35) N. I. A, II, 33.

temps, se fait l'affirmation et la dénégation. Le schème de l'ouverture et de la fermeture à l'ordre d'une jouissance indique le lieu où le sujet se dit dans le langage, où il est procédé lui-même, transposé en asperge, en fermoir, en goulot, où le pervers initiateur des mots est perverti par eux suivant la mascarade qui travestit le nom du sexe. Le grand enfant, devenu petit, joue aux familles de mots. Le grand enfant est cousin de la rime et légataire du procédé. Le procédé répète le non-dit de l'accouplement et les alexandrins couplés par deux sont la reprise et la mémoire du procédé. L'alexandrin chante la dépouille du procédé ; il glorifie ses restes, il nous le conte en son évolution ; il récite une histoire parallèle ; au royaume du poème la rime est reine, le procédé sujet ; il apparaît quand on l'appelle ; dans la reprise, il est « rappel ». Les rimes des *Nouvelles impressions d'Afrique* répondent aux métagrammes de l'état I du procédé : aphone/plafonne, brave/grave, parc/arc, etc. Les vers sont parsemés de « corde à trou » de « cylindre à parc » ou de « jonc chic à pomme » rappelant le « duel à accolade », le « mou à rail » (état II) ou le cigare à frange.

Enfin, en soumettant certains couples de vers au travail de la dislocation (état III), on s'aperçoit, selon le schéma déjà cité : commençant/comme en sang ou « dune en or a pas » (tu n'en auras pas) (36), qu'ils sont susceptibles, d'une même transcription phonologique supposant deux réalisations phonétiques possibles : ainsi :

1°) L'absinthe à l'hypocondre ouvrant un paradis

2°) l'enfant prodigue au nid rentrant sans un radis
donnent :

1°) l'absent barrique on grigou long rang paix rat dit

2°) lape faon pet ligue eau cri goût l'or en barre raidi
qui se transcrivent :

$l\alpha\pi S\bar{a}\pi\alpha LiY\omega Yrigul\omega r\bar{a}\pi\alpha r\alpha di$

où : L = l, r ; π = p, b ; Y = k, g ; ω = o, õ, u ; S = f, s ; (37)
 α = a, ϵ

Peut-être pourrait-on, à partir d'un couple de vers des *Nouvelles impressions d'Afrique* fabriquer un conte ou un roman roussellien où se réécrirait l'histoire et l'origine du procédé ? La syntaxe se compose des membres d'une même famille ; une grammaire articule l'ensemble des relations possibles. Comme chez les Soupe, on joue à copuler, on propose des liaisons, les plus diverses parfois : Fermoir s'en va à Tige, Tiroir à Paulette ou à frange d'or de l'épaulette, Ouragan va à

(36) Voir note II.

(37) Il s'agit d'une simple hypothèse. Pour qu'elle soit pertinente et susceptible de résultats, un exemple ne suffit pas. Il faudrait se livrer à une étude systématique des couples de vers des N. I. A. et voir en particulier si des contre-exemples trop nombreux ne rendent pas l'hypothèse nulle.

Cime ; si l'acte est signifié et le sexe connu la mascarade n'est plus possible ; l'acteur porte au front, cachée-présente, sinon la frange, du moins l'étoile en or de la légende, le masque qui le désigne. L'accouplement suppose le travesti, la parade et le cirque. Un rite est obligé ; la loi est nécessaire qui permet de reprendre la loi sous la forme d'un spectacle, de refaire une loi en trompe l'œil, de s'en faire le voyeur qui l'exhibe. Sans doute le procédé est-il cet héritier pervers d'une grande famille où l'on a oublié qui copule avec qui et comment ça se fait d'ordinaire ? L'enfant perdu égaré et déchu, « fruit d'occultes rapports », portant derrière l'étoile la rougeur d'une pustule, s'en vient alors pour instaurer la loi nouvelle. Le procédé est le fils de la rime, il est aussi sa tige, son asperge ou son cigare, il est aussi son père ; car qui sait, ce que, dans les coulisses, « fabriquent » les « membres » du club des « Incomparables ? Le procédé est la frappe du désir, la marque du possesseur et du dépossédé, la lettre du déchiffreur d'énigme : l'inventeur porte son chiffre sur son front, le joueur de billard l'inscrit sur sa queue et Talou, le roi pillard, orne sa traîne d'un numéro (« queue à chiffre »).

Le procédé frappe la syntaxe de son sceau, il l'impressionne et il l'agresse en même temps qu'il l'invente et qu'elle l'engendre : telle la gifle dont parle Lacan, qui se reproduit à travers plusieurs générations « jusqu'à n'être plus que l'impulsion ponctuant de sa syncope une méfiance du sexe quasi paranoïaque... » (38). Tel se demande :

« Le procédé frappeur, pourquoi, fière la bille
Point ne fraye avec lui, qui de rouge s'habille » (39)

Anxieux, le procédé s'interroge, tout comme le thermomètre ou l'archet, la tige, l'asperge, le tiroir, le cigare ou l'enfant-roi déchu : pourquoi la bille ne fraye point avec lui, pourquoi il ne fraye pas la bille (40). Le procédé est sans fortune il « frappe » ses coups dans l'eau, il ne porte pas d'étoile, il n'a pas le gros lot, il rate son coup et le tire de travers : il « queute » (41).

(38) Jacques Lacan, *Écrits*, p. 448 (Seuil).

(39) N. I. A, Chant I, *Damiette*, la maison où Saint Louis fut prisonnier, p. 13.

(40) *Fraye* : 1°) frotter. 2°) enflammer par frottement. 3°) tracer un chemin, ouvrir (verbe transitif).

Verbe intransitif : se dit de la femelle du poisson qui dépose ses œufs et du mâle qui les féconde. Copuler. En argot, frayer avec quelqu'un ou frayer, employé absolument, signifie fréquenter d'une manière assidue une personne du sexe opposé, avoir des rapports sexuels. Freud emploie le terme « frayage » lorsqu'il donne en 1895 le modèle neurologique de l'appareil psychique : l'excitation dans son passage d'un neurone à un autre doit vaincre une certaine résistance. Voir Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (cité).

(41) *Queuter* : terme de billard : pousser la boule en l'accompagnant au lieu de la frapper (dict. Robert).

Pour un joueur averti, « queuter » c'est tirer un coup de travers, mal orienter sa queue, frapper la boule en coin au lieu de tirer droit son coup. On peut « queuter » volontairement pour réussir un coup difficile.

Mais le discours reste trompeur ; qui s'habille de rouge ? La bille ou le procédé ? Rien ne l'indique ; le « contexte » est absent ; le référent est impossible. Formellement deux couples sont possibles : 1°) le procédé frappeur s'habille de rouge ; 2°) la bille s'habille de rouge. « Qui » devrait bien se rapporter à lui et pourtant la bille a bien l'air d'être rouge. Qui s'y frotte (fraye) s'y pique : le bout « frappeur » de la queue de billard pourrait bien ressembler à force de se frotter à certaine boule, à celle « en sang du jeune toutou ». La queue à boules sans doute est-elle marquée d'un trou (le goulot) ou se profile la bille enchassant une vue. On observe les vers (rimes) par le verre ; à la phase initiale d'un regard (commençant) répond le bout en blanc du porte-plume où l'encre rouge a fait des taches (comme en sang). Le regard profite du trou, il se fait trou lui-même, il confond les trous comme l'enfant (le goulot et la soupe) et il exhibe l'organe qui lui permet de voir (l'œil), d'écrire (le porte-plume), de frayer (la queue qui « frappe »). A la phrase initiale du poème, à celle du texte-genèse répond la phrase finale des impressions nouvelles (frappées de parenthèses), la phrase sans fin perpétuant la rougeur d'une étoile (« je saigne sur chaque phrase » (42). Le procédé n'est pas en veine, pourtant la queue à boules est bien de son ressort. A la boule rouge, à la bille rougissante (comme en sang, le bouton, la pustule, la rougeole) il préfère en son front la poussière de soleils, celle là même qui permet à la tribu de reconnaître son totem : l'arbre-roi aux feuilles parsemées d'or qui livre ses présages (son secret) à la moindre secousse (43).

Dans l'ambiguïté d'un langage, le procédé inscrit la fuite du sens et de son origine. Il est la frappe d'un signifiant où le sujet à son insu choisit sa destinée.

Comment tenter sa chance nous dit le scénario de l'arbre-roi et de l'enfant élu ? Faut-il comme le chrétien porter au front la croix de cendre ou bien chercher comme le patron du restaurant :

« ... un coup d'encensoir à joindre à son salut
 Pour qu'à lui vienne la fortune, dont la roue

.....
 Mouvant ses ailerons tourne sans paix ni cesse

— Tel devant son nombril le chapeau d'un benet — » (44)

Pour être « Le pion à destin qu'un changement de case fait dame » (45) il faut avoir été pion du destin, avoir connu les avatars de l'insuccès, tel « L'inventeur riche mis à sec par ses utopies » (46). Pour devenir le prince des lettres tatant du

(42) P. Janet, *Les caractères psychologiques de l'extase* (cité).

(43) Raymond Roussel, *La poussière de soleils* (Pauvert).

(44) N. I. A., II, 51, 53.

(45) N. I. A., II, 53.

(46) *Idem.*

destrier, parcourant un empire en fusion, il faut avoir été « Le faux prince tatant du panier à salade » (47) ; pour être l'enfant-roi, il faut avoir été « L'enfant prodigue au nid rentrant sans un radis ». Pion à destin, pion du destin, faire dame pour éviter de faire la dame, ou d'être le jumeau d'une sœur, aliée aux Ney et aux Murat, se faire la dame comme le cigare se fait la frange ou comme le procédé cherche à se faire la bille, tel est le lot des conquérants d'Afriques imaginaires. Le prince suit son étoile aveuglément et il rencontre après bien des périples la chance et la fortune en résolvant l'énigme d'une origine et d'une copulation. Alors « L'enfant cosu volé par un romanicel » (48) ou par les sœurs stériles sera l'égal de « Cendrillon finissant par devenir princesse » (49).

En affirmant à l'origine de tout roman la présence explicite d'un procédé, l'auteur fantasmagique du *Comment...* se joue du destin pour n'être point son jouet. Dans l'ambiguïté même d'une formule (qui est celle du langage), il se fabrique une auréole, une étoile, il fait dame sans reconnaître la dame qu'il se fait ; le « à » remplace un « du ». Tel Noé dans son arche, organisant l'histoire d'une descendance, le fils déchu cherche, le front bandé, à comprendre une histoire, à maîtriser son cours : la vache que l'on mène au taureau est-elle taureau à vache ou du taureau la vache ? La pomme a toutes les chances de rencontrer le jonc (jonc chic à pomme : canne à pommeau) (50) mais la queue rate la bille. La queue a-t-elle des billes et l'asperge une frange ou le cylindre un parc ? « Une perle ronde à tige d'or pâlie » (51) est-elle semblable à « La bille non rougie d'un effronté qui queute » ? Le procédé sert à dénier ce qu'il affirme tout comme le pion à dame fait dame sans dame, en opposant au jeu du destin un jeu paranoïaque qui en construit l'itinéraire fantasmagique. A vouloir dominer la syntaxe en substituant à « ses hasards » le jeu d'un procédé conscient, on substitue à l'agression imaginaire des mots une agression nouvelle (procédé/parenthèses) qui a charge défensive.

Cette défense instituée contre une perversion fictive des mots est une tentative de nier la perversion qu'on institue. Le texte et la syntaxe sont un champ (chant) de bataille (des Pyramides). Les termes, les yeux bandés copulent entre eux sans qu'on sache qui la bille qui la queue. On ne sait pas où est le sens. Il faut y introduire la loi, l'ordre dans le désordre, le procédé contre le hasard, l'accouplement légalisé contre le raccollage de fortune. Mais cette loi se révèle être la mascarade de l'autre, sa projection ou son inverse ; l'ordre est nouveau désordre répétant le désordre antérieur. Le procédé est la vaine tentation de maîtriser le langage en mimant ce que toujours

(47) *Idem.*

(48) *Idem.*

(49) *Idem.*

(50) N. I. A, II, 35.

(51) N. I. A, II, 51.

il dit (lapsus, jeux de mots, etc.) dès qu'un sujet y parle. Une nouvelle défense doit alors s'instituer : le « je » (du *Comment j'ai écrit...*), pour faire dame et atteindre à la gloire, doit obéir à son fantasme, se servir du désordre comme d'un ordre, régner sur le royaume hurlant du bruit, des foules et de la fureur, se regarder trôner du dedans, du dehors. Le cercle se referme car fait retour, au sein du procédé, l'agression qu'on voulait éviter : le langage même dans son ambiguïté, le sens avec ses équivoques et ses ambivalences et le fantasme à l'origine dénié.

On ne « chasse » pas la perversion, on la tourne, on s'en joue et on s'en fait dans le délire le maître incontesté, mégalomane et admiré.

Il n'y a chez Roussel aucun texte sans ordre explicite. Tout est réglé selon la mécanique du « créateur ». Comme le vêtement « bien mis » (52) est de rigueur dans les salons des grands paquebots, l'automatisme est à l'honneur dans le royaume du texte. Procédé, rimes, parenthèses ont même fonction : imposer au langage une loi qui est la loi du langage lui-même par où le sujet, sans le savoir, se conte ; car la conscience qu'a l'écrivain du procédé ne fait rien à l'affaire ; construit pour se défendre des « hasards », celui-ci parle à son insu, restituant la règle qu'il désirait abattre, la règle du langage, de l'équivoque, de l'agression. Livrer sur l'échiquier du texte le combat de l'ordre, imposer son arbitre aux armées du désordre, revient à jouer contre la destruction de la schizophrénie, le jeu organisé du délire paranoïaque.

Les *Nouvelles impressions d'Afrique* sont la mise en forme superbe de cette structure bipolaire. Le foisonnement de comparaisons folles et de descriptions minutieuses, l'aspect monstrueux, bizarre ou stupide de certaines alliances, la hiérarchie des vers emboîtés les uns dans les autres par le système des parenthèses, bref ce mélange savamment dosé de l'extrême prolifération et de l'ordre le plus rigoureux est le fait d'un délire « calculé », « dompté ». Le texte de l'incohérence schizophrénique s'y trouve traduit en sa version paranoïaque.

Tous les commerces sont bons pour arriver à dame ; tout est permis pour obtenir à l'endroit de son œuvre un peu d'épanouissement.

L'inventeur est le roi qu'il soit ruiné ou reconnu ; Martial Canterel comme le Martial dont Janet donne le portrait caricatural (53) sont maîtres de la vie et de la mort ; ils sont les possesseurs d'un « secret » qui permet d'ordonner la matière verbale (ou la vie). Le créateur est assis sur son trône, il parcourt d'un regard le royaume intérieur du verbe (les vers, les intestins). Il se regarde trôner, il se complait à voir fonctionner une merveilleuse usine à déféquer du vers tandis que la foule, par un hublot ou un goulot (l'anus, le trou), observe les mobiles boyaux.

(52) Sur le « misonéisme » de Roussel voir M. Leiris, cité (note 19).

(53) P. Janet (cité).

« C'est toute une foule qui paye
Pour voir cette âme où tout rougit
Adeptes dont chacun essaye
De voir au fond quand il me lit » (54)

Le prince accouche par son anus. « L'alliage » de l'or en fusion, de la matière, des vers (rimes), des boyaux et de la merde, qui permet à l'enfant-roi mégalomane de se regarder trôner, tout en s'identifiant au père Hugo, faisant payer à une foule le prix de l'or, cet « alliage » renvoie au fantasme de la marque, de la fortune, de la roue du destin, c'est à dire à la scène de l'accumulation du capital. La poussière d'or que l'on recueille n'est certes pas d'ordre alchimique (55) et l'aventure d'une réussite du texte serait semblable, plus qu'au récit initiatique, à l'épopée d'une marchandise.

De Jules Verne à Roussel, l'image du Capital s'est modifiée. Une transformation s'est imposée dans l'idéologie. Les naufragés de *l'île mystérieuse* forment une collectivité ou la division du travail est de règle. Ils ont pour objet de conquérir la nature. Coloniser une terre vierge est l'entreprise des pionniers, de ceux qui avant tout sont les missionnaires de la science et les artisans du progrès. Les naufragés rousselliens n'ont rien à conquérir que le regard de l'autre. Ils viennent séduire une « bande de nègres » idéologiquement déjà colonisés. Ils bricolent pour une Afrique de Belle Epoque le travesti d'une société. Julliard raconte l'histoire de ce théâtre dont il tire les ficelles ; les « bandes » du roi Talou sont destinées à devenir « bandes dessinées chantées » (la Jeroukka) retraçant les hauts faits de barbares de Châtelet. Sur la place des trophées, entre le théâtre et la prison, siège la Bourse, symbole du monde de la finance, place commerciale et lieu de l'illusion tout à la fois ; on y change des actions pour y tenter sa chance. Qu'il s'agisse d'offrir le spectacle d'un jeu dont les règles sont visibles, dont les facettes sont concertées, ou de démonter le mécanisme de la circulation de l'or (la monnaie, les matières, les vers), une même histoire est racontée de deux manières ; la fortune vient à ceux qui, substituant à la conquête de la nature celle des marchés financiers, savent faire tourner la roue à leur profit. A ce stade l'argent ouvre la porte du paradis artificiel de l'illusion (le jeu), en même temps qu'il donne plein pouvoir à ceux qui le possèdent (les banques). La Bourse est le haut-lieu d'un double mécanisme qui fait voir en sa simultanéité la scène de la circulation de la monnaie et l'exercice de son pouvoir. L'inventeur comme le poète savent jouer ; même maudits, ils exercent sur les foules le pouvoir d'un regard. Ils sont les maîtres de la vulgarisation (cf. le chimiste Bex) ; reniés ou méconnus, ils livrent à la postérité le secret d'une réussite.

(54) *L'Âme de Victor Hugo* (cité).

(55) Voir André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (Pauvert).

L'argent est à l'image du vers ou du produit de l'intestin (56), plus il est maîtrisé, plus il rapporte, plus il jaillit spontanément pour le bonheur de l'accumulateur (57).

L'inventeur fameux de *L'étoile au front*, Booz-Lévy, fait fortune dans le commerce des clysoportes. Pour conquérir l'amour de sa belle il enseigne à un singe savant (cf. le chien scribe) à utiliser un des appareils qui porte son nom ; la femme peut alors « mouvoir la clé dans le bon sens » (58), l'inventeur peut faire dame tandis que sa « réplique », le singe, pris d'un zèle excessif, ne cesse de l'imiter en actionnant spontanément son engin. Booz-Lévy, ancien collectionneur, tout comme Trézel, l'heureux maniaque et son acolyte Joussac, « sue l'or » ; il séduit sa belle en exhibant « sa mécanique » ; plus le geste est automatique et se répète plus l'inventeur est talentueux. Faire dame c'est ressembler au singe ou au chien scribe, c'est être « l'animal-machine » de l'écriture.

A l'origine de tout royaume, de tout cabinet des Antiques, il y a des sœurs jumelles. Le roi Talou y fait référence comme Trézel, le père adoptif qui sauve et cache deux fillettes choisies pour être sacrifiées à l'autel de Çiva.

On trône, l'anus et le goulot sont les lorgnettes (les jumelles) par où l'on regarde le roi déféquer, par où le roi se voit créer ; l'or est à conquérir, il faut l'accumuler, le dominer, afin de mieux savoir, de mieux cacher où est l'étoile. Sur le front sans doute, elle est marque glorieuse, mais sur le cul, elle est rougeur honteuse ; l'étoile, le bouton, la pustule sont termes identiques où l'histoire d'un fantasme se répète. L'extase contemporaine de la première publication est aussitôt suivie d'une maladie de peau. Une foule se déguise, le bal du prince commence : « chacun devait se commander une figure en carton couverte de bobos à vifs... Tantôt ils pullulaient sur le front, tantôt sur le nez, les uns en avaient sur les joues, les autres sur le menton. Mais partout ils étaient énormes et repoussants » (59).

Le poète, accouchant par son trou, joue à Victor Hugo comme on joue à cigare ou à frange. La « queue à crins » du destrier cingle les airs, la bille ou la bobine du prince rougit et tressaille à l'approche de l'extase :

(56) S. Ferenczi rapporte cette anecdote qu'il intitule *un proverbe érotique anal*, qui pourrait fort bien résumer le fantasme roussellien : « un patient originaire de Transylvanie m'a rapporté que dans son pays, on dit d'un homme qui a une chance invraisemblable (qui par exemple gagne au jeu ou à la loterie) : « Il a de la chance comme un qui aurait bouffé de la merde dans son enfance », in *Psychanalyse II* (Payot).

(57) Voir Marx et le fétichisme de la marchandise ou la fascination pour l'accumulation de l'or. Ferenczi : « la pulsion capitaliste contient par conséquent — selon notre conception — une composante égoïste et une composante érotique anale », *ontogénèse de l'intérêt pour l'argent*, in *Psychanalyse II* (cité).

(58) *L'étoile au front* (cité).

(59) La place des boutons rouges, in *textes de grande jeunesse* (cité).

« Quand je sens mes vers insoumis
Jaillir malgré moi, je les lâche
Emu de leurs sens infinis » (60)

L'inventeur de clysoportes rejoint la fabuleuse figure de l'inventeur de procédés ; l'inspiration jaillit dans la mesure où elle est contrôlée, où elle est provoquée « mécaniquement » à l'aide d'un « procédé » voire d'une « purge » : « Tels se demandent...

S'il risque, osé, qu'à grains d'ellébore on le purge
d'autorité, l'ultra-moderne dramaturge » (61).

A l'idéologie du maître dominé par le désordre du verbe répond celle de l'empereur paranoïaque en proie au délire de l'organisation : le vers est insoumis, ordonnons-le pour qu'il éclate spontanément ! La création est artifice, elle est fabrication. Les « bandes » de Talou sont comme les lettres permu-
tées du procédé : un artefact, les nègres déguisés d'un théâtre de boulevard.

On peut aller à dame en racolant ; l'étoile d'or devient alors rougeur marquant le front infortuné des joueurs honteux ; l'étoile est signe de noblesse, elle frappe ceux qu'on doit reconnaître, le rouge est marque de la peur, « blason de la phobie » (62), il envahit le front des malchanceux, des bâtards, des filoux qui redoutent un regard :

« Tels se demandent — S'il diffère d'un filou
Le fat qui d'un regard...

.....
Enflamma, dépourvu lui de toute fortune
Une catin de marque ayant voiture, hôtel
qu'il vient le rouge au front de conduire à l'autel » (63) ;

Au royaume des aveugles, le rouge est l'étoile d'or du borgne ; l'autel est un hôtel de passe et la reine une putain ; il ne faut pas se tromper d'hôtel, confondre les reines avec les entra-
neuses ou « un peu rouge en complet et un même à rou-
geole » (64) ; ne pas confondre le même et l'autre quand ils sont confondus. L'empire est un bordel ; le prince défèque et se complait à admirer le feu de son derrière ; la reine est une catin, le prince des lettres porte d'étoile au cul. Tantôt le rouge du sang royal orne le front de l'héritier, tantôt le rouge de la pustule teinte les fesses du fils bâtard :

(60) *L'âme de Victor Hugo*, p. 149 (cité).

(61) N. I. A, I, 15 (cité).

(62) L'expression est de Jacques Lacan.

(63) N. I. A, I, 9 (cité).

(64) N. I. A, II, 49.

« (il ne faut prendre) pour une pêche, où, prude
Le regard n'ose atteindre, un rouge arrière-train
D'enfant fautif fouetté » (65)

Le roi s'amuse. Il décalotte ou il se déculotte, montrant comme un enfant son beau cul à sa cour, sa queue à billes (son procédé) ou son cigare à frange. L'énigme est résolue, les bandeaux tombent, le secret se dévoile, le texte raconte un autre texte et la valise intestinale comporte un double fond. Comment guérir de la rougeole ? Transformer une pustule en étoile ? Comment chier de l'or ?

« Traitement héroïque ! user avec la langue,
Sans en rien rengainer qu'elle ne soit exsangue,
Après mille autres fous, les flans de ce pilier !
Mais vers quoi ne courrir, à quoi ne se plier,
Fasciné par l'espoir palpable ou chimérique
.....
De provoquer en soi la détente d'un mal » (66).

Dominer la matière pour mieux l'halluciner, c'est atteindre à l'extase et copuler tout seul avec les mots, se faire le fou du verbe pour se défendre de sa folie.

Telle est la loi qu'instaure devant son peuple le roi déculotté, ou, selon le proverbe, tel est celui, chanceux, qui, dans son enfance a bouffé de la merde.

Elisabeth ROUDINESCO.

(65) N. I. A, II, 31.

(66) N. I. A, chant III : La colonne qui, léchée jusqu'à ce que la langue saigne, guérit la jaunisse, p. 61, 71.

OSSIP MANDELSTAM

Ossip Emilievitch Mandelstam né à Varsovie le 15 janvier 1891, passe le plus clair de son enfance à Pavlovsk et à Petersbourg où s'étaient installés ses parents.

Mandelstam nous conte cette enfance particulièrement « embrouillée », dans un récit autobiographique qui s'intitule « Le bruit des temps ».

Enfance nuageuse, ballotée entre un père autodidacte, petit commerçant malchanceux, parlant aussi mal le russe que l'allemand, et une mère native de Vilno, issue d'une famille de l'intelligentsia juive et proche parente du célèbre historien et bibliographe S. A. Vengerov (1855-1920). Cette disparité : veulerie et « inculture » de son père, opposé au Russe spirituel et perlé de sa mère, constitue un des thèmes dominants de ce « chaos jaune et noir » dans lequel il vivait.

« L'odeur de graillon d'un appartement de petite bourgeoisie », « l'odeur des peaux » (son père vendait des peaux) « les jacasseries d'affaires », et le monde de la féerie Petersbourgeoise, cristalliseur de ses rêves d'enfant.

Ce monde confiné « n'était pas ma patrie », écrit-il « le foyer, le gîte, mais le chaos un monde inconnu et foetal, que j'ai quitté, dont j'avais peur et que je devinais confusément, monde que je fuyais, que j'ai toujours fuis », Monde des fêtes juives aux noms barbares (Roch-Gachana, Iom-Kipour), un mirage jaune et noir qui se mêle étroitement à la trame de ses premiers poèmes.

« Les jaunes façades des bâtiments d'état »

Et bien plus tard encore, lorsqu'il parle de « brebis » de « chèvres stupides ».

Situation émotionnelle qui n'est pas sans nous rappeler un autre roman autobiographique, celui d'Andreï Biely (Kotik Letaev & « Le chinois baptisé »). Deux romans qui se suivent, et dans lesquels évoluent fantasquement le monde prénatal et le monde du père (Le chinois au front immense).

Monde suspendu, que le linguiste Victor Girmounsky appellera « monde des jouets » de Mandelstam ; la somme des accessoires poétiques de ses premiers poèmes.

Toute la Judée chaotique projetant son soleil noir sur Petersbourg.

Plus prosaïquement, les paysages disloqués du « bruit des temps » sont dus aux fréquents déménagements des Mandelstam, déménagements liés aux faillites commerciales de son père.

Mandelstam fait ses études à l'école sup. de commerce de Tenichevsk, dont les directeurs étaient V. P. Ostrogorsky et

V. V. Hippius. (Frère aîné de Vassili Hippius, bien connu pour ses travaux sur Gogol, et ses poèmes édités à la corporation des poètes.)

Ceci pour situer ses zones d'influences littéraires, quand on sait qu'il commença à écrire dans les grandes classes de l'institut.

En 1907, Mandelstam fait un voyage à Paris où il découvre les symbolistes français. Trois ans plus tard, il passe deux semestres à l'université de Heidelberg pour y suivre des cours de vieux français.

En 1911, il entre à la section Romano-Germanique de la Faculté de philologie historique de Petersbourg.

Les premiers poèmes qui nous soient connus se rapportent à l'année 1908, son apparition à la littérature coïncidant avec la création de la revue « Apollon » (fin 1909), c'est à cette époque qu'il fit la connaissance de Goumilev.

Ses premiers poèmes furent publiés dans le numéro de novembre 1910.

On le vit à la « Tour » de Viatcheslav Ivanov.

Il participa aux cénacles de la corporation des poètes akméistes...

Mandelstam se détourna alors des symbolistes et des futuristes (ego et cubo-futuristes) pour adopter les théories akméistes, et bien qu'il n'ait écrit son article « Le crépuscule de l'akméisme », qu'après la révolution, on le considère comme l'un de ses fondateurs.

Dans son livre « Parnasse du Siècle d'argent », Serge Makovsky nous dit que Mandelstam fut « le plus paradoxal des fondateurs de L'Akméisme », car dit-il, Mandelstam « le trahit pour une poésie dont la phonie se révèle très peu compatible avec le « clartéisme » d'un Kouzmin ».

A y regarder de près l'akméisme d'un Mandelstam n'a que de très lointains rapports avec la poésie de Goumilev. Pour Girmounsky les poètes de l'Hyperborée akméiste sont des néo-réalistes, tandis que Mandelstam « en tant qu'artiste ne peut pas être considéré comme réaliste » « dans sa technique verbale aux exagérations (grossissements) grotesques et au graphisme précis, il est aussi fantasquement réaliste qu'un Hoffmann ». Plus loin Girmounsky appelle Mandelstam « le fantaste du verbe », il dit que sa poésie est une couverture idéale jetée sur la réalité. (Article paru dans « la vie de l'art » décembre 1919.)

Il est clair que la poésie de Mandelstam n'est pas aussi criarde, visuelle, électrique que celle de Goumilev. Elle est plus feutrée, lampe sourde, mélodique.

Sur le plan théorique, le schisme s'accroît de plus en plus, et sera confirmé par le contenu de ses écrits critiques qui sont le fruit d'une méditation très personnelle sur l'akméisme.

En 1913, Mandelstam publie son premier recueil « Pierre », à frais d'auteur ; recueil qui devait initialement s'appeler « Conque », du nom de la revue de la corporation des poètes akméistes. L'année suivante (1914), Mandelstam fait paraître

deux essais, l'un consacré à François Villon, l'autre à l'Occidentaliste Pietr Nikolaïevitch Tchadaïev.

1914, Mandelstam n'est pas mobilisé.

1917, La Révolution d'Octobre.

Nous savons très peu de choses sur le Mandelstam de cette époque.

Georgui Ivanov nous dit (dans ses « Hivers de Petersbourg ») que « Mandelstam était du côté des Bolcheviks », un peu plus loin il précise en disant « à côté des Bolcheviks ». Serge Makovsky écrit (« Portrait des contemporains ») que Mandelstam « en sa qualité d'écrivain d'origine plébéienne et de libre penseur sans convictions politiques aucunes, essaya de prendre de la vie ce qu'elle ne lui avait pas donné jadis ».

Ces assertions sont très vagues. Nous savons que, sous Lounatcharsky, Mandelstam exerça une fonction publique, mais nous savons aussi que ses sympathies allaient aux S. R. et que des poèmes comme « Le favori d'Octobre », et « à A. V. KARTACHEV », ont été publiés dans des journaux S. R. Quoiqu'il en soit, et bien que Nadejda Mandelstam nous dise que le mot « Révolution » le fascinait, ses articles sur l'akméisme ne nous donnent pas à penser qu'il ait pu soutenir Octobre. Et sur ce point les mémoires de Tsvetaïeva, G. Ivanov, et d'I. Ehrenburg, ne concordent pas du tout.

En 1919, Mandelstam passe quelque temps à Kiev, où il participe à la rédaction de la revue « Hermès », mais où il est arrêté par les policiers de Wrangel. (A cette époque la ville de Kiev était aux mains du général Blanc Wrangel ; pour se rendre compte de l'atmosphère de ces années de guerre civile on peut lire l'excellent roman de M. Boulgakoff « La garde blanche ».) Il est libéré grâce à l'intervention de Volochin (Maximilian Alexandrovitch Volochin : poète « mystique »), qui dit-on a déjà libéré plusieurs blancs aux mains des Rouges, et vice versa.

Après Kiev, Mandelstam se rend en Crimée, puis on le voit à Batoum, à Tiflis (Tbillisy). En Géorgie, il est de nouveau arrêté, et si on en croit Ehrenburg, accusé d'être en même temps agent bolchevik, et d'avoir été soudoyé par les policiers de Wrangel.

En automne 1920, Mandelstam revient à Moscou, en octobre 1920, il est déjà à Petrograd. En 1922, son deuxième recueil « Tristia » est édité.

En 1923, Ossip Mandelstam se marie avec Nadejda Iakovlevna Khazina, sœur du poète E. Khazine.

L'année 1925, voit la parution de son premier livre de « prose » « le bruit des temps ». Livre qui sera réédité en 1928, sous le nom de « Timbre Egyptien ». La même année Mandelstam écrit un article qui s'intitule « De la poésie ».

Faut-il préciser que l'œuvre de Mandelstam ne passa pas inaperçue, et que maints critiques en parlèrent, et écrivirent longuement (?). Articles élogieux comme ceux de M. L. Stepanoff dans « l'étoile ». Mais aussi des articles d'acérbé critique comme

ceux de O. Beskin par exemple qui, dans la revue « Presse et Révolution », tança Mandelstam pour ses positions anti-matérialistes.

Un des plus enragés dans cette campagne fut un certain David Zaslavsky, ex-menchevik, ancien collaborateur du journal « Jour », ayant tenu en 1917, un rôle franchement anti-bolchevik.

Aussi dès 1928, Mandelstam ne fait plus éditer de livres et les attaques s'intensifiant, il se voit obligé d'adresser une lettre de protestation à la « Litteratournaïa Gazetta ».

Protestation soutenue par bon nombre d'écrivains, de critiques, et de poètes, dont Pilniak, Pasternak, Fedine, Leonov, Zochenko, Olecha, Fadeev et Averbach.

Malgré ces attaques de plus en plus fréquentes, Mandelstam peut encore faire publier quelques poèmes. En 1933, il fait publier le journal de son voyage en Arménie dans la revue « Etoile » (Voyage qu'il fit en 1930), et quelques poèmes dans le « Journal littéraire » du 23 novembre 1932.

Après 1930, Mandelstam a de plus en plus de mal à se faire publier et partant à écrire (Souvenirs de Nadejda Mandelstam). Les critiques officiels sont de plus en plus âpres dans leurs jugements, et le traitent comme un poète d'une décade abolie.

(Ex. : A. Volkoff, dans son livre « La poésie de l'Impérialisme Russe (1935) ; B. Mikhaïlovsky dans « Littérature du xx^e siècle » (1939).)

Dans l'encyclopédie soviétique (tome de 1932). Mandelstam a encore droit à un article important écrit par A. Taressenkoff ; mais dans la Grande Encyclopédie, Mandelstam ne figure plus en tête d'article, il n'est que mentionné dans l'article « Akméisme ».

En 1933-34, les Mandelstam vivent à Moscou, à la fin de l'année 1934, ils s'installent à Leningrad.

Là il s'assombrit de plus en plus, ses amis parlent de folie, d'une sombre histoire avec Alexis Tolstoï, protecteur d'un certain Sarkis Amirdjanoff qui aurait maltraité sa femme Nadejda. (Sarkis Amirdjanoff ; ex-Serge Borodine, ancien membre du groupe « Pereval » et auteur d'un roman-fleuve sur Dimitri Donskoï.)

Sa première arrestation se situe en l'année 1934 (le 13 mai 1934), arrestation qui serait liée à des paroles imprudentes au sujet de l'assassinat de Kirov, mais surtout au fait que des épigrammes anti-staliniennes circulaient de mains en mains.

Ces épigrammes étaient de Mandelstam.

Mandelstam est condamné à trois ans de déportation à Tcherdin, petite ville au nord de Solikamsk, près de la rivière Kama.

C'est alors que Mandelstam fait une tentative de suicide en se jetant par la fenêtre de l'hôpital où il était soigné pour maladie nerveuse.

Nadejda qui l'accompagnait envoya un télégramme au quartier général des poètes. Ce télégramme fait fléchir Staline qui

demande que l'affaire soit révisée, et autorise Mandelstam à choisir le lieu de leur déportation.

Mandelstam choisit la ville de Voronej, là où il avait jadis fait publier son article « Le crépuscule de l'akméisme » dans la revue « Sirène ».

A Voronej, Mandelstam écrit ses plus beaux poèmes, poèmes qui achèvent de le poser comme un poète original par rapport aux autres akméistes.

Après avoir purgé les trois ans d'exil, les Mandelstam reviennent à Moscou en mai 1937, mais n'obtiennent pas l'autorisation d'y habiter.

Ils s'installeront donc à Kalinine (Tver').

En automne 1937, ils peuvent encore aller voir des amis à Leningrad, mais quelques mois plus tard (le 2 mai 1938), Mandelstam est de nouveau arrêté.

Le verdict est alors de cinq années de déportation pour activités contre-révolutionnaires.

Au moment où on vient l'arrêter il se trouve dans une maison de repos pour malades nerveux.

On l'envoie à Vladivostok, ville de transit pour l'« aiguiller » ensuite à Magadan.

A Vladivostok il meurt le 27 décembre 1938.

Serge ANDRIEU.

Au poème lui-même | Anna Akhmatova

« ...et que le verbe revienne à la musique. »

Ossip Mandelstam.

Tu grandis, tu fleuris, tu baignes dans les sons.
À de nouvelles souffrances
Je t'ai ressuscité, livré à l'ennemi...
Huit mille kilomètres ne sont pas un obstacle,
Il me semble qu'un chant monte dans les jardins,
Je peux percevoir chacun de ses soupirs
Et je sais qu'il m'écoute lorsque je respire.
Je ne peux rien lui reprocher,
Ce lien est plus fort que nos forces ;
Tous deux nous ne sommes en rien coupables,
Nos victimes n'ont pas versé de sang,
Et j'ai pardonné, et lui de même.

20 septembre 1960. Komarovo.

Traduction Glielb Urman.

Ce poème s'adresse au « Poème sans héros », sur lequel A. Akhmatova travailla durant plus de vingt ans, de 1940 à 1962, tantôt à Tachkent où elle fut évacuée, tantôt à Léninegrad.

S'atténue la fine poussière.
Gobelin violet.

Sur les eaux et forêts
s'abaissent les cieux.

Une main hésitante
fait naître des nuages,

et un triste regard rencontre
son dessin embrumé.

Moi mécontent et silencieux,
créateur de mes mondes,

où les cieux sont artificiels
et dort la rosée de cristal.

(1910)

« Tout est givre ! » Soleil. Biscuit aérien.
Verre transparent empli d'eau glacée.
Et dans un monde chocolat à l'aube rose,
Volent les songes vers les alpes laiteuses.

Dans l'étroite tonnelle d'acacias poussiéreux,
On regarde en coulisse les grâces briochées,
Dans une coupe baroque où tinte la cuillère
Vous verser la manne fluide...

Compagne de l'orgue barbare apparaîtra soudain,
Le couvercle bigarré du glacier vagabond —
Et le mioche fixe avec une attention avide
Cette malle pleine de froid miraculeux.

Et les Dieux même l'ignorent — choisira-t-il :
La crème adamentine ou la gauffre fourrée ?
Hélas, elle disparaîtra, bien vite sous la mince paillette,
Scintillant au soleil, la glace divine.

(1914)

J'ai froid. Le printemps diaphane
habille Pétroupolé de duvet vert,
mais la vague de la Neva,
telle une méduse,
m'inspire une douce nausée.
Sur la berge de la rivière nordique
défilent les lampyres des automobiles,
des libellules et des hannetons d'acier,
épingles d'or, les étoiles scintillent
mais aucune étoile ne tuera,
l'émeraude dense de la vague marine.

(1916)

Lorsque nous préparait le favori d'Octobre
Un joug de violence et de vengeance,
Et que se hérissaient le blindé-meurtrier
Et le canonier au front étroit,

Crucifions Kerensky, exigeait le soldat,
Et la populace d'applaudir :
Baïonnette en avant, Pilate l'a permis,
Visez le cœur pour qu'il cesse de battre !

On peut apercevoir une ombre pleine de reproche
Devant le rouge fer à cheval ;
Et me semblait entendre en ce blafard jour d'Octobre :
Liez-le donc, le chiot de Pierre !

Au milieu des tempêtes et des masques de rage,
Flamboyant d'une sagace colère,
Tu marchais sans frémir, toi, libre citoyen,
Là où te conduisait Psyché.

Et si dans l'enthousiasme le peuple pour les autres
Tresse des couronnes d'or —
Dans le fond de l'enfer descendra te bénir
D'un pas léger la Russie.

Novembre 1917.

Un concert à la gare

On ne peut respirer, le firmament pèse et grouille de vers
Et les étoiles gardent le silence,
Mais, Dieu merci, la musique est à nous,
Chantent les Aonides, tremble la gare
Et l'air déchiré par le sifflet des trains
S'est de nouveau fondu sous l'archet des violons.

Parc immense. Boule en verre de la gare.
Métallique univers ensorcelé.
Vers le banquet d'un Elysée brumeux
S'envole glorieusement le wagon.
Un cri de paon et un piano qui joue —
Je suis en retard. J'ai peur. Et je rêve.

Je pénètre dans la forêt de verre,
S'agitent en pleurs les accords des violons.
Origine barbare du chœur de la nuit,
Odeur de roses dans les serres pourries,
Où sous le ciel de verre une ombre chère
Avait dormi campant avec la foule.

Il me paraît alors : plein d'écume et musique
L'univers métallique misérablement frémit,
Je m'adosse contre un mur de verre ;
Où vas-tu donc ? A la fête d'adieu de l'ombre chère
Pour la dernière fois entendre la musique.

(1921)

Je me lavais la nuit dans la cour
Le firmament brillait d'étoiles grossières.
Le sel de la lune sur une hache,
Le tonneau a ras bord refroidissait.

Le portail cadénassé et la terre,
Conscience tranquille, était sévère...
Vérité d'une toile sur le vif
Où peut-on trouver ton origine ?

L'étoile comme le sel fond dans le tonneau,
Et l'eau froide devient toute noire ;
Plus pure est la mort, plus salé le malheur,
La terre plus véridique et plus terrible.

(1921)

Le vent nous apporte un réconfort,
Et dans l'azur nous pressentons
L'aile assyrienne des libellules,
L'onde des ténèbres articulées.

Et d'un orage guerrier la menace,
Dans le poids des cieux assombris
Une forêt de mica membraneuse,
Corps volants aux mille bras.

L'azur possède un petit coin aveugle,
En plein midi bienheureux on y voit,
Telle une allusion à la nuit profonde,
Palpiter la belle étoile fatale.

S'ouvrant en avant un dur chemin
Des écailles de son aile infirme,
Sous sa haute protection Azraël
Couvre le firmament vaincu.

(1922)

Mais le ciel est engrossé d'avenir

La guerre encore écorche les oreilles
Sur les antiques plateaux du monde,
La pâle de l'hélice luit,
Comme l'os aiguisé du tapir.
Equation de l'aile et de la mort,
Désertant ses noces algébriques
Elle se souvient de la mesure
Des différents jouets d'ébène,
De l'adverse nuit pépinière ennemie
Des pinnipèdes aux membres courts
Et de la force naissante de la pesanteur :
Ce fut le début du pouvoir de quelques-uns...

Préparez-vous donc à vivre dans le temps,
où n'existeront ni loup ni tapir,
Mais un ciel engrossé d'avenir,
Blé de l'éther rassasié.
Car les vainqueurs d'aujourd'hui
sous le cimetière de l'été sont passés,
Brisant les ailes des libellules
Exécutant de leurs marteaux.

Allons, enfants de Sébastien Bach
Ecouter le sermon du tonnerre,
Et de l'orient à l'occident
Déployer les ailes des orgues !
Allons lancer la pomme de la tempête
Sur la table des terriens en fête
Et poser sur un plat de cristal
Un nuage parmi leurs mets.

Allons tout recouvrir à nouveau
De la nappe damassée de l'espace,
En palabres et réjouissances,

Faire échange de bonne chair
Le sang de l'univers
de son destin solitaire
Se gèlera d'aubes.
Et dans le grand avenir engrossé
Bourdonne l'énorme pulmonaire.

A vous qui volez hors du temps
Sous le jouet de la guerre pour le pouvoir de quelques-uns —
Souhaitons au moins l'honneur des
mammifères !
Souhaitons au moins la conscience
des pinnipèdes !
Quelle mélodie, quelle amertume de
savoir
Les hommes-oiseaux pires que les fauves,
Et de nous voir placer notre confiance
Dans les charognards et les milans.
Les paumes froides de la guerre
Sur le haut front de l'humanité,
Eternel bandeau de glaces alpines
Indifférentes aux chaleurs de l'été...
Et toi le grand rassasié !
Toi l'engrossé d'azur !
Ecailles archi-putrifiées,
L'alfa et l'oméga des tempêtes —
A toi, de générations en générations,
toujours immense toujours nouveau,
Se transmet l'étrange et lisse étonnement.

(1923)

Je chercherais haletant à travers le campement de la rue sombre
La branche de merisier dans le noir carrosse à ressort,
La capuche de neige et le bruit éternel du moulin...

Je ne me souviens que du feu les mèches de cuivre,
Enfumées d'amertume ou plutôt à l'aigreur de fourmi ;
Il m'en reste sur les lèvres une sécheresse d'ambre.

En de tels moments l'air se colore de noisette,
Les anneaux des pupilles se sertissent d'un clair liseré,
Et tout ce que m'a laissé la douceur de pomme d'une peau rose...

Mais l'arbre du traîneau continue à grincer sous le cocher,
A travers sa natte de paille regardant les étoiles piquantes,
Et les sabots battent la charge sur le clavier glacé.

Unique lumière — dans le champ de ce mensonge étoilé d'épingles,
La vie passe comme l'écume de la capuche théâtrale,
Et personne ne me dira : « Dans le campement de la rue sombre... »

(1925)

Quelle est cette rue ?
Rue Mandelstam.
Un nom pareil ?
N'y aurait-il pas quelque diablerie là-dessous ?
On a beau tourner retourner,
I' sonne faux, rien de franc là-dedans.

Notre homme est loin d'être linéaire.
Et sa nature loin d'être liliale,
Voilà pourquoi cette rue,
Ou plutôt cette fosse —
A pris le nom
Mandelstam.

(1935) Voroniej.

Me voici près de Koltzov,
Faucon bagué,
Sans messenger,
Ni de perron pour ma maison.

Attaché au pied
D'une forêt de pin bleu,
Comme un messenger sans oukase,
S'ouvre pour moi l'horizon.

La terre nomadise dans la steppe —
Et passent et repassent
Gîtes, nuits et veilles —
On dirait une procession d'aveugles...

1^{er} janvier (9 janvier) 1937 — Voroniej.

Un face à face avec le gel, lui et moi :
Lui ne va nulle part, je ne viens de nulle part,
Et tout se repasse, se plisse sans ride,
Miracle de la plaine qui respire.

Le soleil guigne sa misère amidonnée —
Clignement calme et consolateur...
Les forêts décimales sont presque semblables...
Et le ciel crisse dans les yeux comme pain sans péché.

16 janvier 1937 — Voroniej.

Je vis dans une lumière qui tisse sa toile —
Aux cheveux noirs, à la blondeur claire —
Le peuple a besoin de lumière et d'azur,
Comme de pain et de neige d'Elbrousse.

Mais personne pour me conseiller,
Et seul comment trouver quelqu'un
Ces pierres de larmes
N'existent ni en Oural ni en Crimée.

Le peuple a besoin de poèmes familiers, mystère
Qui le réveille éternellement,
Pour se laver de leur musique —
Houle de boucles à la blondeur de lin.

janvier 1937 — Voroniej.

Non, tu n'es pas mort et tu n'es pas seul,
Vois, avec ta compagne-mendiant
Tu jouis encore de la grandeur des plaines,
Des ténèbres, de la faim et des tourmentes de neige.

En une pauvreté de luxe, misère puissante
Vis tranquille et consolé —
Soient bénis tes jours et tes nuits
Et ce labeur public immaculé.

Malheureux est celui que telle son ombre,
Effraie l'aboi des chiens et que le vent fauche,
Misérable est celui qui à peine existant,
Demande l'aumône à son ombre.

janvier 1937 — Voroniej.

Poème pour un soldat inconnu

— 1 —

L'air que je respire soit témoin —
Son cœur au pouls lointain —
Dans les baraquements — omnivore et actif
L'océan sans fenêtre est devenu matière.

Ah ! ces étoiles dénonciatrices :
Elles doivent tout observer — pourquoi ? —
Le jugement du juge et du témoin,
Et l'océan sans fenêtre devenu matière.

La pluie se souvient, semeuse peu aimable,
Avec sa manne anonyme,
De ces petites croix de bois qui visaient
L'océan ou la cible guerrière.

Les hommes vont grelotter, faiblir,

Et dans un tombeau glorieux
On déposera le soldat inconnu.

Dis-moi, hirondelle fragile,
Qui ne sait plus voler,
Comment puis-je venir à bout
De ce tombeau aérien sans ailes ni volant.

Au nom de Lermontov Michel
Voici mon sévère témoignage,
Comme la tombe éduque un bossu,
La fosse aérienne m'attire.

— 2 —

De leurs énormes grappes en mouvement
Les mondes nous menacent,
Suspendus comme des villes volées,
Des méprises d'or, des calomnies —
Comme des baies par le froid empoisonnées —
Des chapiteaux de constellations extensibles —
Mondes d'or des constellations.

A travers l'éther décimal
La lumière des vitesses pulvérisées en rayon
Ebauche un chiffre transparent
Par une douce douceur et des zéros mités,

Et derrière les prés des prés un pré encore
Qui s'élançe en cigogne triangulaire —
Le message vole le long de la route poudreuse —
Et la bataille d'hier attendrit.

Le message vole le long de la route poudreuse —
Je ne suis ni Leipzig, ni Waterloo,
Ni la Lutte des Peuples. Je suis autre chose.
La lumière à cause de moi sera miel.

Dans le fond de l'huître marbre noir,
La faible clarté d'Austerlitz s'éteint —
L'hirondelle méditerranéenne plisse les yeux,
Et s'envase le sable pestiféré d'Egypte.

Pâtée arabe, provende,
Lumière des vitesses pulvérisées en rayon —
Et avec ses semelles de travers
Le rayon se tient sur ma rétine.

Des millions de tués à bon marché
Ont foulé l'herbe dans le vide,
Bonne nuit et bonne chance
De la part des forteresses terrestres.

Ciels intègres des retranchements,
Ciels des énormes morts retranchés,
De toi, — derrière toi tout entier —
De mes lèvres je m'élançe dans les ténèbres.

Derrière les entonnoirs, les remparts, les éboulis,
Où temporise, couvre de brouillard
Et se déploie le génie des tombeaux,
Variolé, sombre et humilié.

— 5 —

L'infanterie meurt comme il faut,
Et chante si bien le chœur de la nuit :
Le sourire coincé de Schveik,
La lance d'oiseau de Don Quichotte,
Le métatarse ailé du chevalier.
Et l'homme sympathise avec l'infirme :
Aucun des deux ne chômera.
Pendant que frappent sur les enceintes du siècle
Les béquilles de bois de la fameuse famille —
Hé, camaraderie égale planète !

— 6 —

Est-ce pour cela que le crâne se développe
A travers le front — d'une tempe à l'autre —
Afin que dans ses chères orbites
Ne se déversent plus les armées.
Le crâne se développe poussé par la vie
A travers le front — d'une tempe à l'autre —
Il se moque de la pureté des sutures,
Il s'illumine d'une coupole d'intelligence,

Il mousse de pensée et rêve de soi-même —
La coupe à la coupe, la patrie à la patrie —
Un bonnet piqué d'un ourlet d'étoiles —
Le bonnet du bonheur — père de Shakespeare.

Clarté du frêne, coup d'œil du platane
Rouge à peine, il se précipite en son foyer,
Comme si deux ciels marchandaient
Des anéantissements à leurs feux ternes.

Ce qui est abondant donne seul la paix,
Cet abîme devant moi n'est qu'une erreur de mesure,
Mais combattre pour un air gaspillé —
Est une gloire à ne pas donner en exemple.

Je marchande ma conscience
Pour une existence à moitié défaillante,
Est-ce moi qui bois cette mixture sans l'avoir choisie,
Est-ce moi qui dévore ma propre tête sous le feu ?

Est-ce pour cela qu'on a préparé la tare,
Quel enchantement dans l'espace vide,
Pour que les étoiles blanches, rouges à peine
Reviennent vite à leur foyer ?

Entends-tu, marâtre du campement d'étoiles —
O nuit, qu'en sera-t-il aujourd'hui et ensuite ?

Les aortes se remplissent de sang
Et on chuchote dans les rangs :
— Je suis né en quatre-vingt-quatorze,
Je suis né en quatre-vingt-douze...
Et, serrant dans mon poing usé
L'année de ma naissance et le troupeau tout en bloc,
Je chuchote d'une bouchée saignée à blanc :
— Je suis né dans la nuit du deux au trois,
En janvier quatre-vingt-onze
Une année incertaine et les siècles
M'enclerclent de feu.

Ultimatum aux vieux oiseaux :
c'est à nous de voler jusqu'aux étoiles pures.
Ordre aux grands arbres
de choisir leur suicide :
c'est à nous de fleurir par mille fleurs en sang.
Biochimie d'amour.
Règne du métal juste.
L'ordinateur Mozart
nous apprendra ce que doit être la musique.
L'ordinateur Vermeer
nous donnera nos leçons de peinture.
L'ordinateur Rimbaud
effacera tous nos poèmes.

Comme lèvres et mâchoire,
comme cil et rétine,
comme ventre et muqueuse,
comme paume et melon,
épousez-vous.
Comme foudre et navire,
comme agneau et vautour,
comme légende et plomb,
comme aurore et comète,
séparez-vous.
Comme lac et démence,
comme langage et crépuscule,
comme ivresse et miroir,
comme amour et amour,
soyez incompatibles.

Réinventons l'appareil homme.
Une banque de cœurs.
Un entrepôt de crânes.
Un œil qui court
de la nuque au poumon.
Six ventres,
dont trois pour digérer l'angoisse.
Un muscle transformant l'infini en cloporte.
Où va notre vertige ?
Seuls quelques arbres
— et peut-être un caillou —
seront humains.



Sous la fumée, le cœur ému.
Devant la vague, le poisson qui rit.
Sur la branche, l'azur battant de l'aile.
Un seul visage
pour déformer combien de vérités ?
Dans le parc, la statue
comme un symbole de la pluie.
Le chapeau plein de sable,
pour dénoncer l'absurde.
Nous traduisons ;
qui voudra nous traduire ?



Vous, frères inhumains.
Toi, pour toi le vautour.
Eux, pour eux les ténèbres
et le sang qui refuse de couler
dans les veines raidies.
O solitaires, solidaires.
Toi, le caillou au cœur qui bat.
Eux, l'origine,
et l'aurore, et la source pareille à la chèvre.
Toi, la chauve-souris
devenue tournesol.
Eux, la musique, et le miracle,
et la mer allumée par ses mille méduses.
Vous, frères surhumains.

Au restaurant des vies manquées,
l'amour met son vinaigre
sur tous vos songes.
Rappelez-vous ce parapluie
laissé comme en pourboire
à l'ami d'un seul jour.
Une pastèque
vous parle doucement de sa philosophie.
Vos mains, avec leurs horizons
plus tordus que crevettes.
Prenez une liqueur ;
la rue, bien sûr, n'aura pas retrouvé
sa capitale.
Soyez gentils : raccompagnez votre vieillesse.



Entre nos mains l'insecte meurt
car c'était un proverbe déçu.
Devant nos yeux le platane se pend
car c'était un poème
qui refusait nos mots.
Il faut coudre nos bouches
et punir nos musiques.
Plus tard, nos frères :
le jonc, l'engoulevent,
le marbre, le moustique,
nous choisiront
un langage tout neuf.



Nous sommes ronce par la ronce.
Nous volons, plume au bout de l'étourneau.
Nous nous taisons,
pierre au cœur de la pierre.
Nous sommes nuit,
pour être dignes de la nuit.
Nous habitons le vent
pour que parmi les formes traversées
il en trouve une
qui nous accepte.

Ils volent,
traversés par les lunes.
Ont-ils un poids,
une lèvre qui bouge,
une âme ressemblant à l'aigle si profond ?
Le temps pour eux est comme une bouteille
jetée contre le mur.
Ils n'ont qu'un mot pour bien-être et souffrance.
Ils sont ce que nous deviendrons :
absents de squelette et d'esprit.



Sans connaître les choses
— buvard, livre sacré, canne à sucre, toiture —
nous en avons saisi les ombres,
chacune triste
— route profane,
poisson blessé, demeure en feu —
de notre soif à la comprendre.
Sans connaître les hommes
— boulanger, ramonneur, avocat, matelot —
nous les avons aimés,
chacun heureux
— amant du blé, ennemi de la suie,
magistrat du langage, capitaine —
de notre volonté
à ne pas le comprendre.



Nous partirons en guerre
pour la beauté, pour le vertige.
Nous partirons en guerre,
n'admettant pas que l'aube reste l'aube.
Nous partirons en guerre
pour qu'on nous dise : « Emportez donc ce paysage »
Nous partirons en guerre
comme on se cherche une raison.
Nous partirons en guerre
pour nous débarrasser de notre sang,
de notre amour, de notre nostalgie.
Nous partirons en guerre
par peur de notre solitude.
Nous partirons en guerre :
ainsi l'on sauve quelques mots sacrés.

La pomme garde nos morsures.
La rose est veuve de nos mains.
Quant au miroir, il se couvre de rides :
seuls nos visages
avaient le droit de l'habiter.
Dans le jardin, la balançoire a des vertiges
comme au temps des genoux.
De loin, les pierres se saluent
en souvenir des mots que nous avons légués.
Durant nos vies,
avions-nous mérité tant d'amour ?

Tous ces grands lacs sortis du paysage.
Tous ces hiboux devenus pierres.
Tous ces soleils vautrés comme des phoques.
Tous ces pommiers courant sur le bitume.
Tous ces objets qui disent des mensonges.
Tous ces insectes froids
où quelque dieu ignare aime à se reconnaître.
Serait-ce la vengeance
contre nos lois si justes ?

Le poète qui pend dans le salon,
ne le détachez pas :
il a porté bonheur aux amoureux.
Posez le tamanoir sur la commode :
dans l'encoignure il trouvera des fourmis rouges.
Le ciel, n'en doutez point,
habite à chaque étage.
Les draps de soie rendent les rêves plus paisibles.
La radio ne transmet que les douces nouvelles.
Vous resterez jusqu'à la fin des temps ?
Que la félicité soit avec vous,
à l'hôtel du silence et du bon mimosa.

Soyons très ignorants :
la lune arrive-t-elle
d'un pays fou ?
Confondons le sapin avec l'eau qui chuchote :
« Orage, amour, fragilité. »
Apprenons qu'il faudrait désapprendre
comme brebis, comme caillou,
comme feuille noyée.
Par hasard, découvrons
nos doigts pour nous saisir,
nos lèvres pour nous réchauffer,
nos épaules pour être plusieurs
et pour être un.



Nous avons rendez-vous dans un cerveau public
pour décider
que notre monde s'ouvrira
aux toucans, aux résines,
aux grands vertiges du réel,
à la momie du cheval rouge
qui vingt siècles plus tôt
sut vaincre les ténèbres.
Nous avons rendez-vous.
dans un poème collectif.



Parlez-nous des poèmes
galopant au milieu des bouleaux.
Soyez très purs,
comme le cormoran qui pêche une île,
ou le fleuve endormi dans un lit étranger.
Soyez très simples :
le pain ne vous veut aucun mal,
ni la couleuvre domestique,
ni le soleil qu'on peut caresser comme un faon.
Rappelez-vous que l'art
est le plus bel exil.
Et puis reposez-vous :
une tendre tempête
mettra un troisième œil sur votre front.

Chacun de nous se dit :
« Je vagabonde entre moi-même et moi
sans réussir à me trouver. »
Chacun de nous constate :
« La peau de l'âme est lourde
comme un cadavre de jument. »
Chacun de nous,
à force de s'interroger,
oublie qu'un mot suffit
pour former dans notre œil
une comète.

Me voici venu de toutes parts
Et de toi
Me voici nu

 Tout traversé des foudres claires
Des rasoirs gris des solitudes

 Me voici dans l'amour de toi
 Tâtonnant vers ta contrée verte
 Dans la cécité de tes bras

Me voici depuis la rue étroite où le soleil galope en
 culottes courtes comme un enfant d'octobre
Depuis le torrentiel amoncellement des fruits et leurs
 rondes clameurs
O café du petit jour dans l'affection ciselée des faïences

Me voici depuis toi ma ville fracturée
Mon école première
Depuis le banc de bois où l'écharde des cris
Faisait déjà des trous à mon chandail de nuit
Me voici depuis la fine poussière de ta soif
Depuis ton marbre dur au pied glissant des femmes
Et la vapeur gommait leurs corps brouillait mes yeux

Me voici depuis tes mots arabes
qui sont comme la voix de l'eau au ventre cassant
 des amphores

Me voici incertain
Chien-et-loup à deux voix pour un même visage
L'âme prise comme un doigt à la charnière de deux langages
Me voici égaré
Depuis ma mère aveugle aux mots blancs que j'écris

Me voici tout bariolé des joies interdites du sabbat
Et lourd et différent et mouillé d'insomnie
Me voici depuis toi petit juif sans hébreu
Dans l'insolence exténuée de tes yeux

Me voici humilié lacéré par les vautours de la haine contraire
Battant des bras noyé dans le poudroisement des prières
Me voici pétri perclus de rites
Tout ruisselant des fontaines des fêtes
Les pieds piégés au plomb des heures inutiles

Me voici massacré d'amour
Etourdi amputé
Grèvement brûlé de toi

Me voici mercenaire inemployé perdu parmi des
 buvards fonctionnaires
Autour de moi le monde aligne
Des cartes revêtues de la soie ténue du mensonge
Dames de cœur trouble
 Valets de pique et de pioche
Rois de carreau tout étoilés de la fureur des tyrannies

Me voici depuis toi
Hugo à Guernesey
A tes tambours de bronze
Mes brumaires s'effondrent
Je vais parmi tes phrases de lumière et d'ombre
L'apprends le merveilleux pouvoir du plus grand nombre

Me voici depuis toi soudain
Sur la nappe des joies
Simple couronne de pain

Me voici depuis toi
conscience ma conscience
Dans l'éblouissement des combats sans fêlure
Tout est tranquille et pur
C'est le dedans de moi
Je peux je peux encor mourir à Odessa
Je ne sais pas l'Afrique et j'ignore la Chine
Je veux juste courir aux ponts de « Potemkine »

Me voici depuis toi Madrid éparpillée
Guitare en cendres mains coupées
Rien n'est perdu ni la chanson
Malgré le fracas des poèmes fusillés
Chaque homme reste à nommer
Le silence n'a pas encor assassiné Lorca

Me voici

 Cri

 Debout dans Barcelonne rouge
Les mains tendues contre le lent écroulement
De ses maisons trouées
Me voici au carrefour d'étonnement et d'horreur
Devant toi Guernica
Oiseau blanc et noir égorgé

Toi de toutes parts en même
Temps
Toi l'aube émerveillée
Haut navire stupéfiant de
mes terres défrichées

Me voici sans parjure aux portes des Aurès
La mémoire rayée de mois d'Août assassins
Près de toi qui fus grand ma leçon aux yeux bleus
Et devant ton visage mort
Me voici tout barbouillé de la confiture amère du remords

Me voici dans la pénombre bleue des quiétudes
Vêtu de gris vêtu d'absence vêtu d'absurde
Pâle
Les yeux crevés aux clous de l'abstention
Je me cogne à l'émail des jours
Mon sang tourne et m'ennuie comme un autobus
de banlieue

Me voici sans amour me voici sans pardon
Devant toi qui plantas ton nom d'acier au
ventre vert des barbaries

Avec des larmes dures
Me voici debout devant ta vérité multiple révélée
Quand tombe ta statue au vingtième congrès

Rien soudain n'a plus sang ni voix
La foi est une affiche au mur déchirée un lambeau
Mes amis sont de sel
Sur toi de s'être retournés

O Vladimir des « 150 000 000 »
Me voici depuis toi poète troué d'avril

Me voici allongé dans l'écume noire d'un mois d'août
Prague plantée dans la poitrine
Me voici sans comprendre
Etourdi dans la pagaille des septembre
Devant le cri calciné de l'enfant tchèque

Je marche à l'envers de moi je brûle de mes mains
Les livres incompréhensibles de ma vie

Me voici depuis toi ma juive mon indienne ma noire
Mon enfance
Me voici depuis toi toujours minoritaire
Quelque chose ne peut partir de moi

En loques

J'attends l'urgence

Me voici pêle-mêle soudain tête-bêche contre-sens
Me voici sans toi à mon côté
Je te cherche et te perds et te trouve à demi
Je tangue sur ta houle à ton vent violet
Je fais eaux de toutes parts
Le soleil dans un grand bruit confus de feu noyé
Est tombé tout vivant dans ma haute mer
Dans ma haute mort

Enveloppe ouverte égorgée
Je marche évidé d'amour
Enucléé de toi comme olive et noyau
J'essaye de parler je parle je suis autre
J'ai fini le voyage
Dans ta tranquille rade noire
Je crois bien que mes sources ont sombré

(Extrait d'un recueil à paraître
« Amour, Haute Mort ».)

Tavernes

à Yannis Ritsos

Car il y a des dieux, des dieux de chair, sur les quais encombrés de familles, de cars, et c'est bien sous leurs pas puissants que se cassent les vagues, derrière des bateaux qui jamais ne quittèrent la terre.

Et sous un seul de leurs regards, les tables se couvrent d'assiettes, de couteaux sales, de bouteilles. Des chats ivres regardent flotter au soleil couchant des épaves. Des pieuvres comme du linge sèchent sous un balcon.

Et des hommes, assis sous des lampes trop fortes, dorment dans le brouhaha des joueurs de cartes. Plus rien ici que, sur le mur, l'ombre immense des mouches émigrées sur une ampoule. Rien qu'un pas qui résonne encore entre les églises vides.

Ainsi sommes-nous demeurés, de tout notre corps, les complices d'êtres que nous ne savions pas voir, mais qui nous survivaient de leurs vies parallèles.

Et c'est quand l'un d'eux meurt au loin d'un imprévisible accident qu'un enfant tout à coup dans une assemblée quotidienne éclate en sanglots sans raison.

EN ATTENDANT LE JOUR

*La peau brille, usée.
Le bois luit.*

*La lumière, tassée
dans un coin du plafond
s'aveugle. La pensée*

*marche sans paupières, sans dos.
Du silence seulement. Des meubles.*

LE DESERTEUR

*Debout dans la nuit qui titube
elle aussi de sommeil, je rêve que je marche
et je sais marcher pour marcher quand les routes même
s'effacent de la mémoire, et je trouve
des pays, des frontières. Je ne peux pas dormir.*

*Dans les prisons, dans les auberges.
dans les salles communes où tous dorment,
j'attends. Je n'attends rien. Je ne peux pas dormir.
J'aime les nuits très noires,
les fossés gelés, les étoiles,
l'haleine chaude du paysan qui déserte
et que personne ne fusille.*

Concrète énigme, monde,
Si lente,
Siècle après siècle,
Est ta résolution humaine
Et nous voici,

Nous, innommables,
Et mêmes
Que notre siècle,

A la fois nuit
Et cri,

Flamme
Qui n'éclaire pas,
Qui déchire !

Grise, étrange, abandon, mais qu'est-il possible à qui seul survit, présence à contre-cri, qu'est-il au plus immense, au plus profond, qui ne soit pas ce désarroi, ce froid, jusqu'aux couleurs, mais qu'est-il d'autre à qui marche sans ombre ?

Qu'attendons-nous,

Si nous sommes tous,
Trop haut
Pour démentir,
Ces rêveurs d'homme,

Qu'attendons-nous,

Si tous,
Ces fous de feu,

Qu'attendons-nous
Pour saluer la clarté,

Et si nous sommes
Ce monstre que voici,

Ah ! qu'attend-il pour la maudire ?

Morte, elle toujours debout, morte, un
doigt vers cette larme, ô qu'elle ne sache rien
de cet enfant secret, elle déjà tant, de ce
trop de souffrance, ô qu'elle devienne, et
pour toute lumière, néant, sourire étale !

Qui pour nous doit répondre,

Qui peut
Nous rendre claire
Tant de cruauté nôtre,

Sinon nous que voici,

Qui notre erreur
Sur nous,

Et qui de nous
Sinon ne tremble

Que surgisse au fond de sa gorge,
Comme au plus noir,
La gueule,

Et dans sa voix l'aboiement dérisoire ?

Comme lui, hache en exil, comme lui,
toujours à l'œuvre et sans aveu, un baise-main
à la vie avant chaque nourriture, et rire comme
lui, rêver plutôt que de haïr, comme lui mourir,
cœur à la bouche, oui, toute parole, à travers
le néant, toute est du père !

Mémoire,
Délire de l'aube,

Qu'importe au cœur
Ce dont souffre l'oubli,

Qu'importe même le rire
Sur les plaies,

Ici,
Dans l'incolore,
N'est rien,

Ni la nuit,
Si peu mère,

Ni le cri,
Cendres.

Entre parole et mort, personne, et
l'enfant qui n'est plus, que désespoir de
n'avoir pas su dire, à présent c'est à lui,
l'enfant aimé, d'aimer sans devoir l'être,
à lui de se souvenir que tout se tait, même
le malheur, pour n'être que promesse.

Et nous,
Que voici libres,

Et nous
Qui ne pouvons suffire,

Et nous à qui le monde
Ne peut s'unir
Que si nous sommes
Tous uns,

Ah ! nous faut-il nous taire,

Prophètes,
Qu'avons-nous donc à dire
A l'aube,

Sans qu'elle ne pleure ?

O pour eux, pour eux seuls, qu'il y ait
dans la nuit, simple, une maison, qu'il y ait,
entre les murs de planche, une chambre calme,
un grand lit où la morte, en souriant, se
tourne et se réveille : « Te voilà donc ! — Que
veux-tu sans toi que je devienne ? — Ouvre les
volets, il fait jour. » !

**Vous au-delà
De toute faiblesse et de toute force
Et toute joie inhumaine,**

**Vous par la grâce
De votre siècle,**

Vous sans exemple,

**Voici,
Avec le sourire
Qui sait trop,**

**Voici notre parole,
Amis,**

**Voici pour vous
Notre présent au monde !**

**A qui l'iris, la rose, à qui, pour tout
espoir, l'azalée et le lis, le glaïeul, la
tulipe, et pour toute amertume, à qui la
campanule, à qui le lilas et la digitale,
et pour toute obligeance, à qui même le
colchique et le coquelicot même, à qui,
pour tout sur terre ?**

Aurore,
Ici,

Hymne et couleur
D'enfance et d'herbe,

Echange ouvert
Au nom de toute une œuvre,

Concrète énigme, monde,
Si lente,
Siècle après siècle,
Est ta résolution humaine,

Ah ! puissions-nous aimer encore,
Si beau,
Le silence du soleil !

Les petites cerises sont nues en les regardant à travers l'œil de bœuf
une femme qui coupe des fleurs sur le vieux balcon
bientôt un hanneton s'envole
le château brûle
le rouge-gorge a la voix mourante
et l'on verse goutte à goutte de l'alcool jusqu'au fond du taxi.

A nouveau ils s'embrassent mais doucement. Il pose son sac
et d'un pas précipité il s'éloigne. Que la nuit est froide ! Le hanneton se pose sur l'épaule de la femme. Elle apparaît l'air froissé prête au vertige mais cette dame me tendit bravement la main et le visage éclairé par une lampe elle sursauta voyant le jour traverser sa si belle maison comme aurait fait la voiture. Une grande calèche à grands coussins de molesquine bleue, tout un panier de palourdes sur la banquette d'améthiste.

Et le hanneton tombant raide sur la route emporta la vieille.

Cœurs fermés

Toi qui avais de la pluie sur le ventre
alors que les pavés jaunissaient devant les bars
que les locataires pendus aux pinces à linge comme de grandes
[loques
semaient pour un instant la terreur dans tes yeux bourdonnant
[de fièvre
pendant que les avions rasaient les murs
je t'ai vu monter le cheval le plus grand
comme un petit enfant tu étais dessus pleurant
et j'y ai vu tomber la neige
sais-tu ce que les gens du premier criaient ?
on t'a brûlé à la mi-carême
on t'a empaillé quinze jours après
tous s'étaient mis d'accord et criaient de plus en plus fort
pour te voir partir dans un wagon blindé.

Naître naître si ça repasse

Immeuble passablement torché au papier de verre
grande place propre durable presbytère
grille à grenouilles des fortunes diverses
plaques chaudes
plate-forme durable
fenêtres songes sur le vide verdâtre
et plongeoirs athlétiques du dernier étage
dompteur kangourou avec des enfants en poche
gaz sur toute la colline
masque
masque bien contre vous
zèbres passant à une heure tardive cassés
aux heures du plus ardent travail
lèvres fatiguées comme des abîmes en croûtes
des herbes nymphes effilées comme des flèches
transportées par les vitres agitent leurs lacérations
comme s'il n'y avait plus personne
que des bouches mortes sur l'oreiller des ponts métalliques
sur les colonnes des foules supplémentaires
arrêtées là immobiles et soudées.
Embolie des fosses revenues en surface
graine d'haricot magique coupée au tronc
becs au curare plus hileux que des machines picotent
plus profond l'aquarium du petit bébé
nuages roses filent
battez la grande barbe vous pourrez grandir
et vous voir au microscope manger des fleurs ou des orties
dans la soupe royale qui arrive à vos épaules
aux guêpes noyées aux obliques enfilades de soleil rougi
et par le lavement éclair la sortie suivie par un temps maussade
grand étang de pétrole la sortie
on déroule des câbles électriques et les hommes y sont attachés
par des décharges qui arrivent très vite à vos mains
c'est tout gluant
c'est plein de vermine
ça chante rouge — comme un pompier attention
des chambres à bascule
c'est bien le premier rêve

des allées noires où s'égrènent des phares d'auto
des silences à vos pieds de lit et de grandes femmes blanches
où perle le lait bosses obscures dans l'aurore en pente
petits pieds des yeux des bouts de doigts des joues glacées
un va-et-vient d'ascenseur où l'on entre dans la mer
sans profondeur
avec des bruits gommeux
des suintements qui s'infiltrent un tobogan de nouilles
un tub qui rend du sang
quand le jour s'écoute comme une pendule
ses bons et mauvais types complètement tristes sans nuit
sans cafards oubliés
quand ils sont nombreux à courir mus par des aimants
pour que sèche l'ankylose transformée en peau et en souffle
il n'y eut pas plus grande rumeur errante
amplifiant les arbres
tombes debout boue étranglant les voitures
et séchée tout autour comme des crachats coûteux
et miaulent les animaux des villes
les hibous des portes les sirènes des étendues mortes
sexe ou pâte dentifrice
ou petit trou du lavabo
gueulant jusqu'au grand lac que la sonde a percé
les épaules d'un enfant reconnu mien
désolé le chirurgien a remis ses gants de porc
il repart l'enterrement est ininterrompu
ça suit l'avenue bataillon à craquement
il repart.

non dispersée en spirales
étouffées de la chaleur
dormant dans tes ombres plus
donne-moi de la chaleur
telle dans le soleil à

en filaments rouge sombre
chaude habituée à soudre
proche de cela l'ombre et
non de la chaleur connue
mesure convertie en

sinon d'étoiles violentes
des systèmes pesants ni
astronautes ta chaleur
de tes jambes desserrées
de toi vers la chaude nuit
entre les draps) et
d'une pierre dans le noir

dans ma tête fermée sombre
rayonnement ni sifflet
muette donne-moi chaleur
d'entre la noceur épaisse
poche d'ombre quantité
message de toi répands
fuyante irréversible)

ta lente chaleur fermée
moi l'œil mouillé
chaleur donne-moi longtemps
aux rixes des étincelles
proche et patiente cachée

répands-la répands pour moi
fais fondre la chaleur sur
ta chaleur non celle qui
non la chaleur par le gel
en toi donne-moi de la

du vent sous son rateau gris
taché de points lumineux
de volet disjoint j'avais
du vent je frappais contre une
je pénétrais sans lumière
un feu de charbon (autrefois
ouvrait des lèvres blanches

les feuilles d'un poing ouvert
rarement : des tours obscures
froid j'étais sous un glacier
porte de bois une porte
seul le froid insoutenable
j'ai connu des feux
(l'incandescence) à travers

habité de froid (de froid
de la lueur transmise à
glaciaire du vent sur moi
les acides des fatigues
et rouges et son
donne-moi la chaleur qui

inconnaisable) les
travers vitres de mica
depuis toujours donne-moi
(autrefois je me chauffais
odeur du feu mêlée au
habite ce cœur de toi

Jacques ROUBAUD.

donne-moi de la
métal charbon mais
le long de tes jambes
de cela la sombre
par le mercure ou

couleurs millimètres
sans équivalent
de l'incandescence
de tes jambes disjointes
des nuits celle-là
sans échelle pure
lente chaleur sombre

ta douce chaleur
la chaleur de ton
moi oriente vers
s'emprunte aux fusions
induite par les

chaleur j'avais froid
tombaient j'avais froid
s'alignaient le vent
récurrent j'entrais
ancienne le froid
me suivait j'entrais
de charbons fondant

vitre de mica
charbons éclataient
j'apportais le froid
donne-moi de ta
à cette chaleur
remuement du feu

chaleur de la chaleur non
de la chaleur à toucher
à couler contre ta joue
fontaine de toi (chaleur —
l'alcool sur les rebords des

mais ta chaleur la chaleur
dans le mouvement des choses
buée d'azote rampant
dessous la très noire
qui prend naissance dans ton
communication (le double
lente chaleur contre moi

envoie ta chaleur mouvante
centre du foyer profond
moi l'œil de ton foyer
distantes de l'hydrogène
liquides destructeurs mais

j'étais dessous un glacier
péniblement un chemin
chantait en soulevant un
au fond d'une aire glaciale
m'habitait je frappais à
ensuite dans une chambre
blancs rouges éclairant seuls

au fond un grand lit couvert
dans le feu violent le lit
du dehors les mains gelées
chaleur dissipe le froid
concrète du charbon portée
aux remuements du temps

à Loleh

En aval d'aujourd'hui l'oreille du sommeil écoute à la porte du temps
 Un engoulement roux et feutré de l'an deux mille et cent
 ronronne dans sa nuit future en chassant des papillons de nuit encore
 [inexistants]

Le silence et le noir de la mort (faible fleuve disait-il)
 sont traversés d'appels et de chuchotements de voix inachevées
 Endormi près de toi j'entends se rider l'eau sombre
 Le ricochet surpris d'un rire suspendu Une très jeune fille
 qui n'est pas encore née Elle va faire l'amour
 avec un inconnu dont elle seule sait le nom
 mais qui cette nuit pour nous ne s'appelle pas encore
 n'existe presque pas *What is that noise?*
The wind under the door

Au Livre Quatrième
 de son traité *Du Temps* (à peu près contemporain des *Enneades*)
 Eristrate d'Alexandrie semble (en passant) faire remarquer :

« L'idée du temps qui glisserait unidirectionnel
 naît de l'infirmité de l'homme et de ses sens.
 Les dieux condamnent les mortels à n'avoir qu'un chemin
 fournis brèves avançant à l'aveugle d'un *hier* à un *demain*.
 Mais l'Espace du Temps connaît une autre loi
 où la Fin se renoue à son Commencement »

Est-ce toi ? Est-ce moi ?

Est-ce après toi et moi d'autres exactement nous ?

Qui nous prête cette oreille que nous ne tendrons plus ?

Qui dort et doute en nous en entendant ce qu'il n'écoute pas ?

Entends entends l'envers des bruits mirer l'envers du temps

(modeste et goutte à goutte le temps qui nous écoute

le temps qui ne sait pas qu'il sera ce qu'il n'est plus

ou fût ce qu'il sera)

les bruits les souffles les voix tranquilles de la vie

La parole étonnée d'une averse en sursaut sur le toit assoupi au milieu
 [de la nuit]

Le clapotis petit de pattes de souris dans la farine assourdie des moulins

L'ourlet qu'un grillon aigret coud et découd dans son léger trou de suie

Ce que la cendre a marmonné entre le chat qui dort et la braise du matin

et une voix de femme dans la rue qui dit *Tu n'oublieras pas le pain*

La parole en dormant que tu n'as pas finie
Le murmure endormi que je n'ai pas compris

Méticuleusement l'horloge à balancier
En el patio

La canilla periodica gotea
La marche qui grinçait au bas de l'escalier
et le coulis du vent sous la porte du fond
Wind wind wind — *did you love somebody*

Au fond du jardin la porte n'ouvrait plus
Il y avait une cloche Parfois quelqu'un qui ne sait pas
la fera sonner quand probablement il n'y aura plus de porte
et plus aucun jardin et presque aucune cloche
(ils ont construit en 2703 un terrain d'aviation)
et sûrement plus aucun battant
— les cœurs n'en parlons pas
La vitesse du son suppose une oreille
Ne quittez pas l'écoute

Crissement de la faux dans les andains de juin
froissement d'un orvet dans les orties du champ

Tout au long de l'été tu marchais les pieds nus sur les carreaux de grès
Deux mille ans m'ont rêvé J'entends encore tes pas

Ou bien les pas d'Hélène nue
Sur les dalles de la chambre dans le palais de Troie ?

Qui s'attarde ? Revient ? Qui espace ses pas ?
Qui s'approche et s'en va ? Qui s'éloigne et repasse ?

Les courlis font leur lit dans l'île aux lys de mer
La lune cette nuit était froide
au-dessus de l'océan
so far away
(mer grise éolaboussée d'eau grise d'écume et de mica)
Au sud de la plage on voyait dans le ciel
le Bouvier Arcturus la Vierge le Centaure

Mais les fleurs déchirées dans l'ombre de ta voix
ce que disait la grive durable
la grive ravivée qui chante entre Lascaux et le Cap Kennedy
ce que ressasse l'eau de la cascade ajourée

qui l'a bien entendu ?

Tu as dit à voix basse
(toi ou
la première venue de la dernière fois
ou d'une fois prochaine)

*Ecoute on dirait quelqu'un qui appelle ?
ou bien c'est un oiseau ?
Quelqu'un s'en va ?
N'entends-tu pas ?*

L'ondée carillonnant d'un son qui se tarit
trace d'une cloche en l'air à qui on n'a pas dit
que la cloche s'est tue

Martinet de septembre
qui crie son cri en février
Une feuille de tremble
oubliée par l'automne
Qui se pose en chuchotant
sur la mare gelée

Un peu de vent du nord courant l'échappée belle
perdu en éclaireur dans le brouillard des *moors* qui
ne sait pas que sa tempête s'est depuis si longtemps
couchée

ou le poème qui n'a jamais appris que son poète est mort
(chaque mot se prononçant croit être en train de naître)
depuis plus de huit jours depuis bientôt mille ans

*En voyage tombé malade
mes songes vagabondant
sur une lande nue
écrivait Bashô ayant quitté Nara
le matin de sa mort
l'an 1694 à Osaka*

Quand il fait déjà nuit qu'on a fermé les portes
et tiré les volets mis du bois dans le feu
que le ciel est clair que chante la hulotte
que le gel fait briller les étoiles d'hiver

il monte des miroirs un ven de feuilles mortes
de sables du Gobi d'Atlantique à la fraîche
un vent de plainte-aux-loups long vent de longue escorte
tandis que dans le temps s'éloigne une calèche

Qui traverse les terriers de la nuit de part en part
plus vite que le renard ?

C'est la peur du renard
quand il entend les chiens dans la lande aboyer

Qui traverse tes rêves la nuit de ville en ville
plus vif que la bougie ? Il est minuit
Onze heures du matin aux Iles Fidji
Six heures du soir sur Market Street à San Francisco
et sept heures du matin au marché de Canton

Un soir dans une *cantina* sordide à Oaxaca
le Consul s'éveillant soudain
leva la main tandis qu'il buvait du mescal
et déclara personne n'écoutait
Il faudrait toujours transporter les cadavres par train express

A voix basse tu dis
Ecoute On dirait quelqu'un qui appelle
C'est seulement la mer
la mer à marée basse
l'eau sans calendrier qui connaît juste une heure

Le souvenir d'un avenir
qui a presque tout oublié
et ne se souvient plus
de qui s'en souviendra.

Bormené, Noël 1971.

Notes et Informations

JE EST LA TERRE

TERNAIRES, de Maurice Regnaut. Ed. P. J. O.

Les grands poètes sont dans l'ombre. Au figuré comme au vrai. L'un, sa fenêtre sur la Forêt Noire, le fleuve :

« Ici dans mon bureau, la table à écrire, où je garde ma caisse, une autre table pour ranger les livres et les papiers, puis une autre petite table devant la fenêtre, près des arbres... »

Engloutis dans leur mal, les images, les mots, d'eux, nous parvenient pareils à ces arbres :

« Si longtemps en nous, si profonds ces arbres
Que la mer les rejette
Morts »

Cette voix si basse, cette respiration profonde pour prononcer les mots devenus monde, c'est espacée, intermittente qu'elle se fait entendre, parfois dans des journaux, des revues, des livres minces.

Ainsi Regnaut. Et quelques autres aujourd'hui.

Regnaut c'est *Batalila Blues*, dans les « *Lettres Françaises* », 64. Et sur la scène du Récamier, une fois, *Pacific Air Command*. Ailleurs je lus *Légende*, par hasard. Puis des fragments, d'autres fragments... Dans la présentation des *Poèmes de l'année 69* (Seghers), cette phrase, bizarrement tournée « Parmi les poètes encore un peu connus » (promesse de disparition ?) ... a publié dans *Action Poétique*, des poèmes d'une rare densité ». C'étaient quelques-uns de ces *Ternaires* qui paraissent chez Oswald aujourd'hui pour faire suite à 66-67 et *autojournal*.

Ternaires. Le jour est là. D'après l'ombre au pied, « Les Enfants / Criant et riant, de loin appelant », d'après les « fleurs ensoleillées », d'après la terre.

Un battement foment la stature. Mais déjà sous le coup du temps et du monde, regard, parole à ras du silence :

« Soleil rouge au ras de la terre
Tout sombrera
Sans qu'il parle ou qu'il chante

Comment cela se lit ? Dans cette langue de l'espacement à la disparition, ce lieu de nous où « les larmes ne coulent pas », devant la « table près des arbres », la fenêtre perdue — ô Tour sur le Neckar, maison de Chevreuse...

« Debout ici
Sur le versant là-bas, le carré blanc du cimetière

.....

C'est vers lui que mes yeux se lèvent
Château en ruines »

— C'est violence à violence qu'il faut lire *Ternaires* cri à cri, couleur à couleur (« Si vert le vert, si noir, si clair, le bleu si rouge »...), dans cette langue où les mots ne sont plus des mots, les cris pas des cris, les couleurs plus couleurs. Homme ou monde, le temps harasse de virgules :

« Quand se défont temps, espace, parole »

Ces saccades, cette réduction à un rythme qui ne cesse de forer le temps, cherchant à le confondre avec l'espace, à s'y confondre pour occuper enfin sa place dans l'immense, — cette guerre avec le souffle contient une paix, quelque part :

« Me coucher sur la terre
N'être plus que le temps qui va
Me supprimer »

— au cœur d'une peur qui halète ses séquences, au bord du monde accablé, là, dans la parole effondrée, *infinite*, le poète cherche le sursaut de saisir l'inexplicable : c'est être debout qu'être tombé dans les couleurs de la terre :

« Bleu à bleu, feu à feu bleu, et dire
Que j'aurais pu ne vous voir jamais
Myosotis de ce monde

Mais tel, mais bleu, mais mauve et feu
Et fléchir
Criblé d'hirondelles »

Ainsi, « criblé », l'homme gravite, centre à centre en ses mots, « sûr de rester maître », comble le gouffre par le gouffre. Sa parole a pour fonction d'abord, de faire le silence autour et au-dedans d'elle-même, adjurant sa propre nuit, sa propre cécité. Pour que, débarrassée de tous prestiges, et triomphant de sa dérision (« Quand la parole éclate / Ce rire »), elle approche enfin l'orgueil suprême :

« Que le seul vrai soit non ce rien
Mais ta parole »

La paix d'un cri dans la nuit, ainsi l'atteindre :

« Et cette nuit sur nuit devenait nuit sans autre
L'abol là-bas, la chienne »

Car il n'est pas question ici de gagner, à plus forte raison de revenir. De quelle saison, après quelles expériences ? Non, pour le cœur qui s'éboule, pas de récit, l'infinifé seul pont plausible entre ici, l'enfer, et là-bas « Ces bêtes flanc à flanc ». Cette réduction du verbe au fait, et jusqu'à sa perdition :

« O monde immense
Et moi
En mes seuls mots »

Est-ce l'échec, l'oubli accepté ou au contraire, force peut-elle être plus grande, contenue, crispée dans la proximité de l'éclair

« Et ne plus être au cœur du bleu
Terre
Qu'un seul cri »

Char : « Le temps est proche où ce qui sut demeurer inexplicable pourra seul nous requérir » ;

Là-bas ; l'inexplicable « La lumière éclate en cercles »
« Ces poussières
Là-bas
« Vois le vent les mêle en un seul vertige

Ici, là-bas, l'un par l'autre s'abolissent. Rimbaud à la fin écrivant vraiment le silence : « C'est la mer allée / Avec le soleil », dans la pire désillusion. Le cœur désirait encore ne plus être, mais alors même il acceptait un là-bas et un ici (« Un bras va-t-il descendre »)...

Au terme de ce livre, du feu à l'eau, du soleil à la nuit, le poème s'achemine vers sa disparition, peu à peu le perdu ordonne « O ne regardez pas ». Retour face au couchant, aux flammes qui s'éteignent, jusqu'à ce que d'elle même la parole se rejette (« Ta dernière raison, ton unique, absolue / Rejette-la »), sûre que cette mort est vie, ce silence monde :

« Ce bruit d'eau dans la nuit
Dors
C'est la terre »

C. ADELIN.

JEAN ROUDAUT : Poètes et grammairiens au XVIII^e siècle (anthologie), aux éditions Gallimard.

Ce livre nous place au cœur de la vie poétique d'un siècle que l'enseignement littéraire, en France, d'après Jean Roudaut, a trop longtemps méconnu. Car en ne retenant que l'aspect sociologique ou encyclopédique de cette ère, on se privait de connaître une effervescence autour du langage qui a permis, par réaction, le romantisme, et par réminiscence, les machines surréalistes. Voilà donc une lacune comblée. Les textes choisis nous montrent l'importance des enjeux : à travers les « poétiques », dissertent Locke et Leibniz par l'intermédiaire de Voltaire ou du président de Brosses. La mythologie classique est destituée en faveur d'une mythologie scientifique, magnifiant Newton (*L'Atlantiade*, de Népomucène Lemercier) ou Linné (*Les trois règnes de la nature*, de Jacques Delille). Mais surtout, cette exigence « scientifique » remet à l'ordre du jour le problème de la nature du langage avec une vigueur peut-être sans égale depuis *Le Cratyle* : partisans d'une langue primitive d'origine onomatopéique ou gestuelle, de la « langue des oiseaux » dont la plus proche serait l'Hébreu, partisans d'une chute babélique dont seule l'étymologie (à l'aide de « principes physiques », selon de Brosses) pourra réparer les outrages, s'opposent aux partisans d'un langage de convention, « national », né immédiatement, avec l'homme, tel qu'il est aujourd'hui (du moins ni meilleur ni pire) ;

cependant cette quête d'une relation non-arbitraire du sens et du son engendre une autre querelle, celle des adeptes de la prose (plus « rationnelle ») que les contraintes de la rime ou du mètre n'égarèrent pas dans des démonstrations de calembours (La Motte, l'abbé de Pons) contre les fanatiques d'un langage dont les sonorités provoquent des rapprochements « féconds », et des analogies explicatives du monde. La rime engendrant le vers, la problématique du mot « inducteur », cela réveille en nous bien entendu les propos d'un Valéry ou les procédés de Joyce, Roussel, Leiris. Jean Roudaut nous rappelle que c'est grâce à ces traités sérieusement délirants, — encore tout imprégnés de la symbolique des sons (et des lettres de l'alphabet) héritée d'une alchimie détrônée par Lavoisier, mais couronnés par les concours académiques, qu'a pu naître, avec Saussure, la science du langage. C'est dire aussi qu'à l'heure actuelle nous ne pouvons plus considérer ces jeux, et certaines théories qui s'en réclament, avec la même sérénité.

MITSOU RONAT.

JACQUES BOUVERESSE : La Parole Malheureuse (De l'Alchimie Linguistique à la Grammaire Philosophique), Editions de Minuit.

Voici réunis sous ce beau titre neuf articles qui intéresseront, par la problématique philosophique qui y est proposée, aussi bien les poètes que les linguistes et les mathématiciens. En effet, cet auteur atteint le but qu'il nous dit s'être fixé : attirer l'attention du lecteur français sur une branche de la philosophie que la tradition universitaire (à l'exception de l'enseignement de Vuillemin et Granger) laisse encore dans l'ombre, à savoir la philosophie du langage anglo-saxonne, dans ses rapports avec la philosophie des sciences qui domine le champ idéologique actuel. Mais, spécialiste de Wittgenstein, Jacques Bouveresse nous en fait un exposé critique ; il réfute, à la suite de celui que l'on a appelé le « Spinoza des temps modernes », les « deux catégories de « positifs » : les métaphysiciens, qui utilisent la philosophie comme science et les positivistes, qui utilisent la science comme philosophie ». Les aphorismes des *Investigations Philosophiques*, formant un anti-système, ont fait souvent ranger par certains commentateurs l'œuvre de Wittgenstein du côté des entreprises philosophiques désespérées, — avec Nietzsche et Kierkegaard ; d'autres y ont vu « une invitation à la paresse » ; d'autres encore l'ont assimilée aux logico-positivistes Russell et Carnap. En fait, ses opinions semblent le rapprocher davantage de Saussure, ou de Freud dont pourtant, nous dit-on, il se méfiait tout en l'admirant :

« Pour Wittgenstein, la philosophie entre en scène lorsque le jeu normal des mots se transforme à notre insu en jeu de mots ; mais les plaisanteries incomprises de notre langage ont ceci de particulier qu'elles doivent être prises beaucoup plus au sérieux que ses productions sérieuses. »

Après une discussion sur la philosophie des Mathématiques et sur la notion de « traduction radicale », Jacques Bouveresse reprend une polémique passionnante autour du concept de *compétence*, que Chomsky donne pour objet à la linguistique dans sa théorie des grammaires génératives et transformationnelles. Si j'ai bien compris, la critique porte sur la supposition selon laquelle le modèle construit par le linguiste reflète d'une certaine façon la grammaire (psychique) « intériorisée » par le locuteur d'une langue. Ceci reviendrait à

adhérer à « une sorte de platonisme des opérations ». Nous retrouvons là le problème délicat de la « coupure » science / idéologie. En effet, sinon dans sa pratique, dans son discours Chomsky laisse toute possibilité à la psychologie et à la sémantique positive de reprendre, pour leur propre compte, sa découverte. Peut-être peut-on objecter qu'il en est toujours ainsi en sciences, et que les découvertes des vitalistes restent fondamentales pour la biologie contemporaine. Aussi je dirai que philosophes et scientifiques, réciproquement, lorsqu'ils s'interrogent sur leurs « productions », doivent prendre garde de ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain. Mais ce livre réussit, grâce à la force d'exposition d'une pensée jeune et cohérente avec elle-même, à suspendre nombre de certitudes.

Mitsou RONAT.

ANNE-MARIE ALBIACH : Etat (Mercure de France).

Telle démarche en tous sens anti-statique s'ouvre et se déploie sur le thème que dictent le corps, le *sang* comme *métaphore* ruinée.

Parce que l'esthétique, l'anecdote, la représentation sont désormais dépassées, l'écriture est devenue cette « opération » sur le sens, ce « dégagement multiple » du sens où l'espace / l'espacement projette sa nudité et l'organise pour retarder au maximum la lecture. Le livre joue, donc, comme série de systèmes à fermetures ultrarapides dont le mouvement imprévisible et exigeant nous déroutent et nous attire irrésistiblement...

Géométrie du *désir* où se meurt la présence, mystère affirmé où se brise l'attente mais au prix, toujours, d'une implacable rigueur, l'expérience poétique d'Anne-Marie Albiach est à inscrire dans la perspective de Maurice Blanchot quand il nous montre que « *La présence de la poésie est à venir...* ».

Joseph GUGLIELMI.

La poésie d'Alain Bosquet se plaît habituellement non sans humour et sans sarcasmes, à vanter et à dénoncer l'homme comme un travailleur de l'absolu « *donc* » de l'inutile, à qui il ne reste plus qu'à s'émerveiller des choses qui l'engloutissent et lui survivent ; imaginez un Pascal qui aurait parié contre toute logique sur le néant, en ferait sa délectation et continuerait à se poser des questions sans réponse. Reste un univers où tout s'affirme fugace, précaire, en proie aux métamorphoses, condamné à d'incessantes destructions comme aux renaissances infinies, et dont les apparences fuyantes et multiformes font l'être et l'unité. Dans cette perspective, aucune œuvre ne me semble plus baroque depuis Tristan, Théophile ou Saint-Amant. Même la technique en dépit de la syntaxe toute simple des phrases très brèves relève du baroque : métaphorisme foisonnant, ornemental, juxtapositions brusques, paradoxes, antithèses, confiance faite aux prestiges du verbe, le mot jeté comme un défi aux choses, construisant une réalité de façade dont les liens avec le réel ne sont signalés que pour mémoire, par une sorte de volonté ironique de révéler l'absurde des choses et celui du poème.

Ici, pourtant, le vers souvent aphoristique (Bosquet est un admirateur inconditionnel de Cioran), l'énoncé aux allures de définition péremptoire, perd ce caractère incisif, agressif, qu'il avait dans les *Quatre Testaments* : l'absurde est « *devenu tendre* ». C'est que ces notes s'adressent à une femme. Poèmes en « *tu* » signale l'auteur, après les poèmes en « *il* » des *Cent notes pour une solitude*. Dans sa préface, Alain Bosquet oppose les deux personnes : « Le *il* changeait d'identité... il était la distance même.. on avait le droit de le confondre avec le poète, le sage, l'homme qui, dans le désert de l'espace et le désert de la parole, se réinventé... » mais « le *tu* est une femme... il traduit l'inévitable présence.. Aussi à ce *tu*, qu'il apostrophe, le *je* n'apparaît jamais, et s'en reconnaît l'esclave invisible mais ébloui. L'univers des choses et des sensations ne s'organise que de leur conjugaison : il devient dialogue à une voix ».

Le poète rejoint, apparemment, le linguiste, Benveniste : « La troisième personne n'est pas une « *personne* », c'est même une forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne* (...) une caractéristique des personnes *je* et *tu* est leur unité spécifique : le *je* qui énonce, le *tu* auquel *je* s'adresse sont chaque fois uniques. Mais *il* peut être une infinité de sujets. » Mais l'effacement du *je* dans la tentative de Bosquet rend aléatoire, oscillant, le *tu* auquel il s'adresse. Son mystère en est enrichi, évanescent. On ne devine derrière ce *toi* ni tout à fait semblable (à qui ? à quoi ?) ni tout à fait différent (de qui ? de quoi ?) aucun visage précis, aucune fixité :

« On ne dira ni ta nature
ni ton désir
femme habitant un verbe
comme un hameau natal »

Le poète affirme « *toi, tu ressembles* » mais ce *tu* sera « *autre et multiple* », mais aussi « *tu ne seras plus toi-même* ». Thème encore baroque :

« Tu crois que détachée de toi
tu deviendras toi-même »

et : « Toi en retard au rendez-vous que tu te donnes
tu préfères mourir dans quelque mot glacé,
plutôt que d'être chair.
Oiseau perdu qui se cache en l'oiseau »

On pourrait suivre de poème en poème le fil de ces dissociations, de ces dédoublements, de cette perte d'être qui, paradoxalement, conditionne une insaisissable présence :

« Si tu as le malheur de toucher aux serrures,
ton visage se couvre de bubons.
O veuve de toi-même. »

Séparation d'avec soi, ressemblance, différence, morts et naissances successives. Le *tu* s'identifie aussi bien au poème et son apparition signe une disparition :

« Après la fin du monde
ta très pure naissance »

Ainsi, une fois inventée la femme-poème, le monde s'épuise, meurt, disparaît (comme dans le *Portrait Ovale* d'E.-A. Poe dont le modèle agonise au fur et à mesure que l'œuvre s'achève). Les invocations au désert, au vide, au néant, fourmillent dans les poèmes de Bosquet. Mais le poème au féminin se fait genèse nouvelle (« tu donnerais naissance ») et un monde, autre, monde des alphabets, des mots, des phrases, se construit. Apparaissent alors « tes alphabets parmi ceux des narcisses » ou « l'art poétique des pierres ». Tout est devenu possible : les arbres rêvent d'être reptiles, le cristal croasse, « le vent se fait cheval », on fait « la cour à des presqu'îles », « le pain est amoureux », « la mer plus apprivoisée qu'une colombe », « la pomme a des matins de doute », on jure « fidélité aux chrysanthèmes », on reconnaît « le navire endormi dans une orange », « l'oiseau brûlé dont on fait les tulipes », « ton ciel avec son poids de vache morte »... etc. Analogies, correspondances, métamorphoses, l'une l'autre s'appellent dans un monde verbal en perpétuel mouvement, mais l'hymne, l'éloge, s'adresse aux mots, non aux choses :

« La jument secouée : cascade.
Le jardin qui rougit : musique.
Le marbre chaud : maternité.
L'herbe qui parle : récompense.
La nuit trop paresseuse : aurore.
Le mot nouveau : presque un enfant.
Tu remercies »

On retrouve dans ce poème l'habituel jeu métaphorique des baroques confinant à l'énigme ou à la devinette (qu'est-ce qu'un archet volant, un violon ailé ? un oiseau, qu'est-ce que « la jument secouée » ? « le jardin qui rougit » ? etc. « cascade », « musique » etc.)

Parfois les équivalences ne sont pas indiquées, la solution du mystère n'est pas envisageable, le poème reste en suspens sur une question implicite :

« Tu vaincs, crois-tu, l'éternité,
toi qui, sous tant de plumes
n'es que poussière insultant les poussières. »

ou bien : « Lieu de naissance : au fond de toi » : de qui s'agit-il ? de la femme ? d'une femme (Norma, destinataire du recueil) du poète ? ou du poème ?

Bosquet : un baroque qui aurait lu les surréalistes et Supervielle. Il serait temps de briser les malentendus qui, pour des raisons non sérieuses, empêchent encore aujourd'hui de voir en lui l'un des poètes les plus insolites de sa génération.

Lionel RAY.

action poétique

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 Malrieu 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 / Luc Boltanski : Poèmes / Gall : Le maître-mur / Michel Flayeux : Fenêtres ouvertes / André Portal : On peut vivre / Denise Miège : Gestuaire.

Chaque volume : 2,50 F — 8 volumes : 18,00 F

Après *Mots d'ordre* (dans la même collection), « lieu » hiérarchisé des fêures de l'Organisation, voici *Non Lieu* : ville double d'abord, et dans laquelle se superposent deux populations qui, avec une même syntaxe, parlent des langues étrangères — la noire et la blanche, à la veille d'un éclatement. Tout semble suspendu à l'interdiction d'un contact, pour la tranquillité des blancs. Du salon « lustré » du diplomate-champagne au zinc des ruelles pour collecteur de détritus. Puis, au milieu de cette stagnation relative, une perturbation : un être — Carl — devient révolutionnaire, sans doute malgré lui, à cause de la contradiction même de ses phantasmes. Clarisse, d'une part, ou Clarissa, c'est-à-dire bien entendu « claire et lisse », la blonde, la « fourrée », la froide, la castratrice, la bourgeoise, personnage de contre-espionnage qui n'est que le lieu des images virtuelles et des reflets, entre les vitrines, les miroirs ou les lignes. On la dirait construite par le miracle de l'holographie, pour symboliser un refuge de l'idéologie, la conservation identique de l'identité. D'autre part, BELLE, incarnation de la porteuse d'eau mythique du « conte indien », la noire, la vivante, la comédienne, maillon fort du réseau clandestin pour une « opération d'intoxication de grande envergure ». Lui, ce *maginal* enquêteur, « enquêté » lui-même pour un crime qui pourrait être parfait puisqu'il s'agirait que « d'une façon de parler », il va être la *brèche* par laquelle les deux sociétés vont pouvoir s'affronter : il devient *traducteur*, prédestiné par le discours sur ses origines, né d'une rencontre accidentelle entre le Nord et le Sud (Karl ou Carlos). Car il est au centre d'un tourniquet abécédaire. Cinq lettres, A, B, C, D, E, jouent pour ainsi dire aux quatre coins. Mais lui, à la place du E que les sciences du langage appellent *caduque* parce qu'il sert, en s'effaçant, de support de résonance aux consonnes qu'il accompagne, n'est pas forcément le berné. En pivotant sur lui-même, il a toute son histoire : (A) ELLE — « l'aleph des origines et l'alpha des privations », — *a* de la possession ou *à* de la liaison, interdites (mère, complémentaire du E) : (B) ELLE, la remplaçante que l'on invoquera comme : « (C) ELLE

-là, au lieu où elle vient à la place d'une autre, elle-même continuant d'y manquer », car ce qu'on attend (D') ELLE, c'est qu'enfin nommée, elle soit « D-signée ».

Tourbillon, donc, vers, et autour de, cet incroyable Non Lieu de l'Espace-Temps, l'impensable d'une philosophie excluant le désir, car c'est ce désir d'un non-être qui est véritablement la *peste* (« cette distance entre les corps a-t-on jamais fini de la parcourir ? ») ; et ce traducteur, reproduisant une expérience faite il y a bientôt deux mille ans, doit d'abord lui-même supporter les symptômes (pustules, eczéma = « la marque s (a) ignante ») de la vérité que cette « société » s'empresse de camoufler par des tranquillisants (pour le désir) et le maquillage (pour la mort).

Ainsi ce livre, malgré ses références explicites au roman policier, laisse plutôt l'impression d'un conte de fées (désirantes et politiques) reconstruit a posteriori pour compenser la nostalgie des non-dits de l'enfance, conte qui formellement s'accommode fort bien, par une logique voisine de celle du rêve, des contraintes de la magie (d'un cinéma).

Mitsou RONAT.

Voici les volumes serrés, blancs et neufs, comme des bottes d'œuillets sur l'asphalte. Une rue coupe en deux parfois le territoire de ces grandes réserves.

Toutes ces pages seraient lues !

Presque.

Avouez un goût pour les boutiques de livres d'occasion et l'on aura vite fait d'y voir la marque d'un romantisme désuet, le désir d'échapper à son temps. Faut-il courir sous la dernière pluie, assurer ici une présence de tous les instants ? Sait-on bien quand on pense le plus intensément à la mer ? Les marchands de coquillages gagnent la rive droite, la rive gauche. Des merveilles plein leurs paniers, ils montent par les petites rues : le sel et l'écume roulent dans des poignées de nuages contre les toits. Bouquiner !

« La découverte est une jouissance qui touche de près à l'invention. »

Je voudrais sans fin parler de ce plaisir, crainte qu'il ne disparaisse comme celui de marcher sur les plages.

La technique permet la multiplication *telle quelle* de ce qui naguère était rareté entraînant ainsi la baisse probable, à tout moment, de son prix. La réapparition d'une œuvre oubliée relèvera désormais d'une étude de marché : le critère sera le nombre des universités susceptibles de la « mettre au programme ».

Faisons le vœu que grandisse la folie de la collection. Cela n'empêchera pas les boutiques de mourir. Mais où les livres iront-ils se cacher ?

Entrez dans la noisette de ce magasin chercher le bon parmi le mauvais !

Deux volumes me sont passés sous le nez récemment pour n'avoir su assez vite jouer du téléphone :

3 268 Assoucy (Charles Coypeau d'). Le jugement de Pâris. Poème burlesque. Paris, Loyson, 1664, in-12, 71 p., br., couv. fact. 35 F.

et

3 269 Assoucy (Charles Coypeau d'). Le ravissement de Proserpine. Poème burlesque. Paris, Loyson, 1664, in-12°, 48 p., br., couv. fact. 30 F.

Yves Margotat m'avait procuré un jour ces merveilleuses « aventures burlesques » où s'invente l'impitoyable fantaisie du siècle à venir :

« Je confesse que je suis un adroit, et des plus fieffes ; appelez-moy filou, brigand et voleur, si bon vous semble, je souscriray sans répugnance à tous ces titres d'honneur. Mais si je vous fais connoître que vous n'estes pas moins voleur que moy et que le monde n'est qu'une grande forest où les hommes, cent fois plus dangereux que les bestes farouches, s'entremangent comme les loups ; que direz-vous... »

Est-il possible d'avoir laissé filer ces deux brochures de Dassoucy où sous la grille des octosyllabes pétille un feu qui appelle les beautés de l'écriture automatique ? Une citation ne donnerait rien. Il faut se faire porter cela sur une table de la Nationale et le lire d'un trait. Ce plaisir n'est pas d'érudit. Feuilletter les livres au hasard emplît l'oreille de mille bruits, froissements de robes, voix. Bascule d'un temps dans l'autre ! Je tombe au cœur d'une rêverie qui fait les pupilles rondes. Je dors debout dans un ravissement d'ignorant, un plaisir d'oiseau. Prendre la lune pour un lac, les signes pour le réel. Que le vertige gagne ! Une page lue au vol fait effet de deux ou trois bouffées de cigarettes Dunhill aspirées au creux de la main dans la cour du collège. Au réveil j'ai remarqué que les objets, les visages m'apparaissaient plus nets, plus purs, les rues comme s'il avait plu une pluie de printemps.

Sous le cuir frotté des livres dort un laudanum qui ne s'évapore pas. Je rêve chez un trafiquant.

J'ai connu Margotat à Bordeaux, parlant peu. Il portait, avec une correction anglaise, un blouson de cuir noir, mauvais genre, et sortait d'une petite mallette de métal brillant des livres précieux ou une bouteille de fine selon le sujet de la conversation. Il savait tout de la Commune bordelaise, se réjouissait de dragons chargeant les Jésuites sur le pavé de telle ruelle ou de l'humour involontaire d'une encyclopédie de la police.

Je lui dois la lecture alors d'un tout petit volume : Les XII sonnets d'Anceau de Soucelles :

Souvent sans sommeiller jour et nuict faire égaux,
Voir de la liberté l'espérance my-morte
Venir à cloche-pied sur une jambe torte
Et chacun jour venir en poste ennuyts nouveaux :
Frère, c'est la prison que ceste bande meine.

Je le perdis. Reste le souvenir de lettres d'Algérie, grinçantes, tristes... Un ami le rencontra à l'enterrement de Togliatti, un autre à Londres. Goût pour l'ordre et le soin minutieux ou philatélie, il passa dans les postes quelque temps comme Jonas dans le ventre de la baleine, et je le retrouvai au 8, rue de l'Odéon dans cette boutique dont la façade est classée pour ce qu'elle nous rappelle de la Restauration, avec ce monde autour de lui des choses imprimées qu'il classe et détourne de l'oubli :

3 449 Impression xylographique du xiv siècle.

Billet de banque du trésor impérial chinois, époque Ming, période Hung Wu (1368-1398). Feuille de 222 × 333 mm en

papier d'écorce de mûrier. Impressions en noir de 207 × 318 mm au recto et de 104 × 156 mm au verso. Trois marques vermillon de grands sceaux carrés...

Pièce de toute rareté, imprimée à Nankin ou à Pékin vers 1370-1375. La crise financière qui marqua le début du règne du premier empereur Ming, T'ai Tsu, eut pour conséquence l'émission de papier-monnaie à cours forcé, etc.

.....
Fabriqué à partir des fibres d'écorce de mûrier, le papier utilisé pour ces billets est de couleur grise. Bien qu'aucun spécimen n'en soit parvenu jusqu'à nous, nous savons par les récits de Marco Polo que les billets de banque avaient déjà été imprimés sur ce même type de papier vers la fin du XIII^e siècle...

Ajoutons enfin, pour situer l'intérêt de cette pièce, qu'elle est antérieure au Bois Protat et aux premières impressions xylographiques européennes. Elle précède d'environ un demi-siècle la Vierge de Bruxelles et le Saint-Christophe de 1423, qui sont les plus anciennes impressions datées connues en Occident.

Voilà qui vient de Shangai mais si j'avais quelque or, si je pouvais émietter tout mon temps aux moineaux, que j'aurais de plaisir à lire Ferrante Pallavicino dont Margotat dit qu'il fut l'écrivain maudit du XVII^e siècle ! « Ses écrits libertins et ses violentes attaques contre la papauté attirèrent très vite sur lui la vindicte du Saint Office. Réfugié à Venise, puis en France, il fut attiré dans un guet-apens par un émissaire de Rome, enfermé à Avignon et décapité à l'âge de 26 ans.

La Rettorica delle Putane, il Divortio Celeste, Dialo go trà due soldati del Duca di Parma, la Disgratia del conte d'Olivarez... »

Et d'où vient ce manuscrit d'un roman à clef du XVII^e ?

« 3510 — [Ferrand (Anne de Bellinzani, la présidente)] Lettres amoureuses de Mademoiselle de B 2 663 Z 183, femme de M. le Président Le F 29 948 à M. le Marquis de B 92 T. 25 3662 » dont Margotat donne le résumé en commençant par ces lignes :

« Anne de Bellinzani avait quatorze ans lorsqu'elle tomba amoureuse du Baron de Breteuil, de huit ou dix ans son aîné. Hélas le baron n'avait d'yeux que pour Mademoiselle de Caumartin... »

La lecture des titres qui se succèdent dans un catalogue ou sur les rayons procure le même choc que la découverte des initiales gravées dans ce Donjon de Septmont où mourut Charles de Bourbon qui sacra Louis XIV. Les paysans ont écrit dans l'escalier ouvert à tous les vents. Victor Hugo, Juliette y dessinèrent leur nom, le 29 juillet 1835, et les dates 1916-1917, taillées dans la pierre tendre par l'ennui des soldats français se mêlent aux prénoms allemands sous celle de juin 40. Nous sommes de

grandes corbeilles à mémoires chiffonnées, prêts à tout sauver, à tout garder, comme Christian Boltausky rappelant des décharges publiques une photographie familière, anonyme, dérisoire, rayée. Dans une allée de la forêt de Compiègne j'ai trouvé intactes les lettres perdues d'un jeune séminariste. Il ne songeait qu'à bien mourir. Août 1915.

Tout geste visant à l'inscription d'un signe ou d'un nom touche au cœur. Une trace de fondation retrouvée sous les chaumes se glisse en nous de toute sa blancheur ancienne, effritée, devinée. Marelles effacées, damiers des maisons perdues, brouillez encore le puzzle désordonné du temps ! Je veux monter et que les beautés se croisent : sentir la vie. Si la poésie est morte, Alechinsky a raison, le moment est venu d'en faire !

Mais c'est trop évoquer des événements burlesques ou graves, oublier l'essentiel, sans quoi tout cela pèserait si lourd : l'humour.

Il y a dans les catalogues de Margotat, soignés à l'extrême, des numéros qui sont des pièges :

« Granouillac (André). Conseils aux pères de famille en
« général et aux citoyens des campagnes en particulier, pour
« qu'ils aident leurs enfants à bien choisir un état convenant
« à leur disposition naturelle et à l'intérêt du corps social.
« Périgueux, An XI (1803) in-8°, 64 p. b2. 18 F. »

Des titres fantômes, des matricules collés sur des reliures vides :

« Goiremont (César). Les Allumeurs de réverbères dans les
« sociétés secrètes au début du XIX^e siècle. Roanne. Imprimerie
« Nouvelle, 1908, in-8°, b2. (2 fig. h. t., tableau depl.) 15 F.

« Réau (le R. P. Jean-Paul). Abrégé de la doctrine des Jésuites
« touchant les plaisirs solitaires que peuvent procurer aux
« âmes pieuses la lecture et l'exégèse des livres saints. A Bor-
« deaux chez la veuve Poignard, 1772, in-12° (VIII) - 146 - (2)
« p. rel. demi-bas. post., dos orné en tête et en queue, t2 dor.
« (reliure frottée), petit travail de ver dans la marge du fond). »

Et j'ai gardé celui-ci pour la bonne bouche :

« Pasquin. Pasguili, Doctoris marmorei, De Capreolis cum
« chardoneta comedendis tempore papali ab ecclesia interdicto.
« Tubingae in aedibus isaaci schmurtsü. Tübingen, Isaac
« Schmürtz, 1542, etc. »

Que l'on peut manger des chevreaux à la chardonnette (artichaut) en temps papal interdit par l'église, etc.

L'ouvrage n'a d'existence qu'au chapitre VII du Pantagruel et il est un des trésors de la librairie de Saint Victor dont Rabelais donne le répertoire... Il faut couper là car le sujet effleuré des bibliothèques imaginaires appelle des développements qui ne sauraient tenir en quelques lignes et le risque serait trop grand de vous voir oublier le but de la présente chronique : vous faire entrer au

8, rue de l'Odéon.

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°) | France | 30 F. | Etranger | 36 F. |
| 2 ans (8 n°) | | 60 F. | | 72 F. |
| Soutien (4 n°) | | 100 F. | (8 n°) | 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
- Action Poétique, 4.294.55 Paris, 19, rue E.-Dubois, Paris (14^e).

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.

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 E.D.A.**, et Sten, Malrieu, 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 Buin, Claude Delmas...
35. — **POEMES DU SUD-VIETNAM — NOVOMESKY — KHLEBNIKOV** et J. Rousselot, C.-M. Cluny...
36. — **LA 1^{re} POESIE LYRIQUE JAPONAISE** et A. Lihm (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 Rebouret, Maurice Regnaut...
44. — (Nouvelle formule) **DU REALISME SOCIALISTE** et Ismaël Kadare (poète albanais), P. Lartigue, C. Dobzynski, P. L. Rossi, Claude Delmas...
45. — **POESIE YIDICH**, trad. et prés. Ch. Dobzynski, et J. Roubaud, Joseph Guglielmi, Alain Lance, Mitsou Ronat (sur M. Leiris), Elisabeth Roudinesco (L'inconscient et ses lettres).
46. — **SPECIAL BERTOLT BRECHT** : M. Regnaut, V. Braun, P. Schütt, A. Lance, J. Tailleur, H. Deluy, M. Gansel, E. Roudinesco, H. Roussel. — Poèmes : Gyorgy Somlyo, Vassilis Vassilikos, Lionel Ray, Maurice Regnaut.
47. — **QUEVEDO, ESPRIU, SNYDER - ESPAGNE, LES TOUT NOUVEAUX**, et P. L. Rossi, M. Regnaut, A. Garcia, V. Feyder, G. Le Gouic, G. Jouanard, J. Poels, M. Ronchin, B. Govy, C. Pelloux, A. Cru, P. Lagrue, J. Cadenat, Gunter Kunert, Karl Mickel, Angel Valente.
48. — **MAIAKOVSKI** et les **FUTURISMES - MANIFESTES FUTURISTES RUSSES** : Khlebnikov, Asséev, Trétiakov, Bourloulou, Lifschits, Kroutchonykh, etc. Entretiens avec V. Pozner et L. Robel, présentation H. Deluy, et Bernard Vargaftig, Charles Dobzynski, Lionel Ray, Alain Lance, P.L. Rossi, E. Roudinesco.

49. — **COMMUNE DE BUDAPEST : 1919.** — G. Lukacs : La politique culturelle de la République des Conseils. — L. Kassak : Lettre à Leba Kun. — Moholy-Nagy : Un scénario. — S. Barta, G. Illyes, T. Dery, E. Roudinesco : Psychanalyse à l'origine. — A. Jozsef : Hegel, Marx, Freud. — C. Dolzynski : René Char ou la Justesse. — Guillevic, M. Flüst, J. Guglielmi, C. Adelen, N. Naderpour, M. Delouze, R. Arnaud, C. Held, A. Reynaud, P. Lartigue...

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

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

A PARAITRE

N° 51 (septembre 1972) : AGITPROP et Littérature ouvrière en Allemagne, un ensemble de poèmes, documents, textes, présentations et analyses critiques. Mao Tsé Toung et la littérature de propagande.

N° 52 (décembre 1972) : DE LA CRITIQUE, telle qu'elle fonctionne aujourd'hui dans la littérature.

LES LETTRES *françaises*

ARAGON

dirige

LES LETTRES *françaises*

**l'hebdomadaire qui publie très souvent des textes
de jeunes poètes et d'une manière permanente
une chronique de poésie**

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.**

LE PAVILLON

ROGER MARIA ÉDITEUR

5, rue Rollin, 75 - PARIS 05
Tél. : 326-84-29 — C. C. P. : Paris 10 865.02

Vient de paraître :

- David DIAMANT
Les Juifs dans la Résistance française (1940-1944)
Préface d'Albert OUZOULIAS et postface de Charles
LEDERMAN, président de l'U. J. R. E. 29,00 F
- E.-N. DZELEPY
Le secret de Churchill
(Vers la Troisième Guerre Mondiale ? 1945...) 33,00 F

Rappel :

- Vladimir JANKELEVITCH, professeur à la Sorbonne.
Pardonnez ?
Avec deux lettres, en postface, de Pierre ABRAHAM et de Jacques
MADAULE 9,00 F
- Jean PREVOST
Apprendre seul (Guide de culture personnelle)
Préface d'Henri FAURE, président de la Ligue de l'Enseigne-
ment de l'Éducation permanente. Lettre de Michel PREVOST 14,00 F

Diffusion pour MM. les Libraires
ODEON-DIFFUSION, 24, rue Racine, 75 - PARIS 06. Tél. 033.77.95

LE PAVILLON

ROGER MARIA ÉDITEUR

présente sa galerie

BRONZES D'ART

MONNAIES ET MÉDAILLES

6, Rue Thouin, 75-PARIS 5^e - Tél. : 633-66-35

POUR VOS CADEAUX

nous vous proposons une sélection des plus attrayantes productions
de LA MONNAIE DE PARIS

OFFREZ ET COLLECTIONNEZ

- des médailles et médaillons représentant les personnalités les plus
diverses d'hier et d'aujourd'hui (écrivains, musiciens, peintres,
hommes politiques, etc.) ou évoquant des thèmes variés.
- des reproductions de monnaies anciennes.

ENTRÉE LIBRE

OUVERT TOUS LES JOURS DE 14 H à 19 H
(SAUF DIMANCHE)

POUR **2** FRANCS
toute la poésie avec
Poesie 1

Nouveautés :

avril : La nouvelle poésie algérienne (N° 14)

mai : La nouvelle poésie française (N° 15)

juin : La poésie française de Belgique (N° 16)

juillet : Dix poètes du mystère évident (N° 17)

POÉSIE I met enfin la poésie à la portée de tous.
Soutenez notre effort : abonnez-vous sans tarder !

Nom :

Prénom :

Adresse :

Ville et département :

désire souscrire un abonnement à DOUZE numéros de
POÉSIE I à partir du numéro : au prix
exceptionnel de VINGT FRANCS.

Joindre impérativement le règlement à ce bulletin
à retourner aux :

Editions Saint-Germain-des-Prés

184, boulevard Saint-Germain, Paris 6°

C.C.P. 3482-54 Paris

**PIERRE
JEAN
OSWALD
EDITEUR**

**MAURICE
REGNAUT**

Ternaires

Le nouveau recueil de l'auteur
de Autojournal et 66-67 :
un univers unique.

"L'aube dissout les monstres" 9,90 F

**DIX-SEPT
POÈTES
DE LA R.D.A.**

Bilingue

Une génération contestataire :
Blermann, Braun, Kunze, etc.

Anthologie

" Pays socialistes " 13,90 F

**VLADIMIR
HOLAN**
DOULEUR

La plus grande
poète tchèque vivante

Trad. et préf.
par Dominique Grandmont.

" Pays socialistes " 13,90 F

**POÈTES
DU PEUPLE
CHINOIS**

Traduits et présentés par
MICHELLE LOI.

Un livre nécessaire pour
connaître la Chine actuelle.
Le grand bond en avant fit
 surgir 650 millions de poètes,
paysans, ouvriers ou soldats :
en voici enfin un choix.

" Pays socialistes " 13,90 F

Milan Füst

Choix de poèmes

Traduit du hongrois
par Isabelle Vital et Pierre della Faille
Présenté par Georges Mounin (Avec un poème bilingue)

Connu en France surtout pour son roman
Histoire de ma femme (Gallimard, 1958), Milan
Füst fut l'un des pionniers les plus importants de
la poésie hongroise moderne. La parution de ce
livre, première traduction dans notre langue d'un
large choix de son œuvre poétique, constituera
la révélation d'un poète de dimension universelle.

—
La poésie des pays socialistes
Collection dirigée par Henri Deluy

12 F

**MAURICE REGNAUT
66-67**

—
**ALAIN LANCE
LES GENS
PERDUS
DEVIENNENT
FRAGILES**

—
Deux premiers recueils
Coll. Action poétique cheque : 9,90 F

PJO

Diffusion :

MASPERO

1, place Paul-Painlevé
Paris 3^e 633-41-16

Toulouse : Privat

**VELIMIR
KHLEBNIKOV**
**CHOIX
DE POÈMES**

Traduit du russe
Bilingue

Selon Jakobson,
un précurseur de la poésie et
de la linguistique modernes

" Pays socialistes " 18,90 F

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

Entretien de l'auteur avec
ANTONIN LIEM

La première traduction
du plus grand poète
slovaque contemporain

" Pays socialistes " 13,90 F

POÉSIE

CATALOGUE
et commandes particulières :

Editions P.J. Oswald
18, rue des Capucins, 14 - Monfleur
C.C.P. Rouen 2 201 05 V

Bureau et dépôt à Paris :
50, bd de Strasbourg, 10

**VOLKER
BRAUN**
PROVOCATIONS
pour moi et d'autres

Révéle par Stephan Hermlin,
un des premiers poètes
est-allemands actuels.

Bilingue

Trad. et préf. par Alain Lance.

" Pays socialistes " 13,90 F

LES ÉDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS

COLLECTION PETITE SIRÈNE

Chaque volume 10 x 13, tirage limité, exemplaires numérotés, relié, toile 13,00

ARAGON, Les Chambres. Poème du temps qui ne passe pas.

Jean-Louis BORY, Va dire au lac de patienter. Chantefable.

Marc DELOUZE, Souvenirs de la maison des mots. Précédé de « Par manière de testament » d'Aragon.

Jacques GAUCHERON, Cahier grec (Poèmes dédiés à Ritsos).

GUILLEVIC, Encoches.

Jean MARCENAC, Les Petits Métiers.

Pablo NERUDA, Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée. Traduit et adapté de l'espagnol par A. Bonhomme et J. Marcenac. Préface de Jean Marcenac.

Lionel RAY, Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité.

Pierre SEGHERS, Les mots couverts. Grand sigle d'or au Festival du Livre de Nice 1971.

YEVI, Au diable la guerre ! Traduit de l'hébreu par Ilan Halevi et adapté par Pierre Gamarra. Préface de Amos Kenan.

LE CHANT CONTINU, Poèmes d'enfants vietnamiens. Préface et adaptation de Françoise Corrèze.

Proverbes d'ELSA, Textes d'Elsa Triolet choisis par Jean Marcenac. Préface d'Edmonde Charles-Roux.

Manifestes futuristes russes, choisis, traduits et présentés par Léon Robel.

EFR