

action poétique

54

Gyorgy Somlyo
Paul Louis Rossi
Jacques Garelli
Alain Lance
Xavier Pommeret
Marc Petit
Dominique Sila

Florence Delay
Blanche Grinbaum

FRONT GAUCHE / RÉALISME SOCIALISTE

S. TRÉTIAKOV :

pour un réalisme factuel

LYCÉE CHAPTAL - SIX POÈTES

JOSÉ BERGAMIN

Revue trimestrielle
LE PAVILLON
ROGER MARIA EDITEUR

La poésie doit avoir pour but la vérité pratique

54

action poétique

José Bergamín : Florence Delay	1
Poèmes (bilingues): José Bergamín	3
Quatre fables: Gyorgy Somlyo	8
Le voyage de Sainte Ursule: Paul Louis Rossi	10
Poèmes: Jacques Garelli	13
Neuf poèmes: Alain Lance	16
Place des Trois Cultures: Xavier A. Pommeret	20
Deux poèmes: Marc Petit	24
Viet-Nam: Dominique Slla	26
Poètes au Lycée: Lionel Ray	27
Poèmes: Patrice Gablin	28
Ce n'est plus: Michel Petenzi	35
Vitor et Viola: Isabelle Thomas et J. P. Blain	39
Poèmes: Michel Alba	43
Palestine: Sylvain Gressot	45
S. Trétiakov: Blanche Grinbaum	52
Le peuple est-il infailible? Bertolt Brecht	56
La biographie de l'objet: S. Trétiakov	58
Un nouveau Léon Tolstoï: S. T.	62
A suivre: S. T.	66
Propos sur Trétiakov: B. Grinbaum, H. Deluy	71
Chronique à suivre: Paul Louis Rossi	80
Notes et Informations	88

REDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy

COMITE DE REDACTION :

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

ADMINISTRATEUR : Michel Ronchin

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

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

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 30 F. Etranger : 38 F.

France : 8 numéros : 60 F. Etranger : 72 F.

Voir bulletin d'abonnement en fin de numéro.

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

Gérant responsable: H. Deluy

Dépôt légal: 3e trimestre 1973

Imprimerie St-Thomas 67100 Strasbourg-Neudorf

La figure de José Bergamin est depuis tant d'années symbole qu'on pourrait croire à son peu de réalité. Cet héritier de la grande bourgeoisie andalouse, fils d'un ministre d'Alphonse XIII, se détourna subrepticement des lois pour aller vers les lettres et s'affirma très vite comme écrivain paradoxal, provoquant ou déjà provocateur: il offrit à Unamuno destitué par son père de collaborer au journal dont il était directeur littéraire; porta le deuil en compagnie d'Alexandre, d'Alberti et de Lorca pour l'anniversaire de la mort de Gongora, méconnu; donna pour en-tête à la grande revue qu'il créa en avril 1933 «Cruz y Raya» un + et un — polémiques. Bref cet espagnol catholique, explorateur à la fois attaché et rebelle à toute tradition morale et littéraire de son peuple, n'hésita pas un seul instant, en juin 1936, lorsque l'Espagne se scinda en deux, à prendre parti, à dénier toute justice et tout bien à la rébellion de sa classe, sans renier pour autant la croix qu'elle brandissait mais qu'il mit, lui, de l'autre côté, au service de la République. Au nom de l'Alliance des Intellectuels pour la Défense de la Culture avec Machado, Hernandez, Alberti (avec lequel il entretient encore aujourd'hui une Correspondance-Poème), il lance un manifeste de soutien et de défense de la République; fonde avec Azana une «Défense du Trésor»; multiplie les voyages à l'étranger où il se fait le porte-parole de la cause du peuple; convainc les intellectuels catholiques français, le groupe «Esprit» en particulier, de soutenir moralement la République; préside le Congrès International des Ecrivains qui se tint pendant l'été 1937 à Madrid, puis à Valence; rejoint pendant l'hiver la délégation espagnole à Moscou, que Staline ne recevra pas (tout en lui faisant savoir qu'il acceptait de le recevoir, lui, parce qu'il était «bourgeois, fils de monarchiste et catholique», entrevue à laquelle Bergamin renoncera); essaye à Londres, à Amsterdam, à Paris, à New York de convaincre les gouvernements de lever l'embargo sur les armes... Il paiera très cher son action, plus cher que beaucoup, pour les raisons mêmes énoncées plus haut. Il paiera de vingt ans d'exil qui le conduiront du Mexique au Venezuela, en Uruguay, en France. Un premier retour à Madrid, en 1958, se soldera par un autre départ forcé, en 1963, dû à une série «d'Incartades» dont la plus grave est une mise en demeure au gouvernement de s'expliquer sur la répression brutale d'une grève des mineurs aux Asturies. En 1969 on lui remet enfin un nouveau visa, sur un passeport, le premier qu'il ait eu en main depuis trente ans. Son existence illégale, de «fantôme» comme il se nomma longtemps, prit alors fin.

L'œuvre littéraire de José Bergamin a souffert du même exil que son auteur. Détruits en partie pendant la guerre, ses écrits d'avant 1936 n'ont jamais été réédités en Espagne. Les essais, articles, notes de littérature, publiés en Amérique latine ont commencé à franchir l'océan, mais non tout ce qui touche à son engagement, notes d'exil du «pèlerin» obligé ou théâtre inspiré par la guerre. Tout son théâtre d'ailleurs est pratiquement introuvable, des pièces courtes, en prose, de sa jeunesse, aux tragédies de sa maturité, aux tragi-comédies de l'autre âge. Les premières rééditions espagnoles, en 1963, furent consacrées à ce qu'on jugeait l'aspect non turbulent de celui

que Maritain définissait comme ayant «la folie du chrétien et la folie du poète»: au poète.

Etait-on rassuré par le début tranquille d'un titre inspiré par le romantique Becquer «*Rimas... y Sonetos rezagados*», ou par l'adjectif qui qualifiait ces sonnets de retardataires, d'arrière-garde...? De ce recueil nous avons extrait un poème et un sonnet au Christ crucifié. («*Tout ce sonnet est une interrogation qui implique une mer d'Interrogeurs*» écrivait Machado). De *Duendecitos y coplas* quelques coplas, sœurs du chant profond andalou. De sa poésie clandestine, un sonnet qui en reprend un autre, célèbre, de Quevedo, mais sur un mode parodique, en y dissimulant un tour politique au dictateur... Enfin quelques aphorismes, son expression favorite, parce qu'ils sont des «parachutes de la pensée», parce qu'ils sont le relais où pensée et poésie se déchargent.

Bergamin a toujours pratiqué la poésie. Je dis pratiqué, car une fréquentation quasi quotidienne de la poésie espagnole, tant dans ses formes savantes que populaires, imprègne ses rimes, coplas, sonnets, dizains, de réminiscences, d'échos qui la prolongent, composant en fait un long commentaire métaphorique et formel, ou encore la reprise du dialogue interrompu par la mort des poètes avec leurs images et leurs mètres. Ce qui explique que sa poésie soit plus originelle qu'originale.

Agua solo es el mar, agua es el río,
agua el torrente, y agua el arroyuelo.
Pero la voz que en ellos habla y canta
no es del agua, es del viento.

Agua es la blanda nieve silenciosa
y el mudo bloque de cristal del hielo.
Pero no es agua, es luz la voz que calla
maravillosamente en su silencio.

Agua es la nube oscura o luminosa,
errante prisionera de los cielos.
Pero su sombra, andando por la tierra
y el mar, no es agua, es sueño.

Eau seule est la mer, eau le fleuve,
eau le torrent, eau le ruisseau.
Mais la voix qui en eux parle et chante
ne vient pas de l'eau mais du vent.

Eau est la neige douce silencieuse
et le bloc de cristal muet du gel.
N'est pas eau mais lumière la voix qui se tait
merveilleusement dans son silence.

Eau est le nuage obscur ou lumineux
errant prisonnier du ciel.
Son ombre en marche sur la terre
et la mer, n'est pas de l'eau mais du rêve.

Soneto a Cristo crucificado ante el mar

Paris, 1937

A Jacques y Raïssa Maritain.

« Solo, a lo lejos, el piadoso mar » Unamuno

No te entiendo, Señor, cuando te miro
frente al mar, ante el mar crucificado.
Solos el mar y tu. Tu en cruz anclado,
dando a la mar el último suspiro.

No sé si entiendo lo que mas admiro :
que cante el mar estando Dios callado;
que brote el agua, muda, a su costado,
tras el morir, de herida sin respiro.

O el mar o tu me enganan, al mirarte
entre dos soledades, a la espera
de un mar de sed, que es sed de mar perdido.

Me enganas tu o el mar, al contemplarte
anca celeste en tierra marinera,
mortal memoria ante inmortal olvido ?

Sonnet au Christ crucifié devant la mer

« Seule, au loin, la pieuse mer » Unamuno

Je ne te comprends pas, Seigneur, quand je te regarde
face à la mer, devant la mer crucifié.
Seuls la mer et toi. Toi sur la croix ancré,
livrant à la mer ton dernier soupir.

Je ne sais si je comprends ce que plus j'admire :
que chante la mer Dieu étant muet,
ou que jaillisse l'eau, muette, à son côté,
après la mort, d'une blessure sans souffie.

Ou la mer ou toi me trompent, si je te regarde
entre deux solitudes, attendant
une mer de soif qui est soif de mer perdue.

Tu me trompes, ou la mer, si je te contemple
mortelle mémoire devant l'immortel oubli,
ancre céleste dans la terre marine.

COPLAS

Me asombra ser una sombra.
Pero mas me asombraria
que tu, que eres otra sombra,
te asombraras de la mia.

Etre une ombre m'assombrit
Mais je serais plus sombre
si toi qui es une autre ombre
tu t'ombrageais de la mienne.

Etre une ombre me fait ombre.
Mais je serais sous plus d'ombre
si toi, qui es une autre ombre,
tu prenais ombre de moi.

*

Tirabas piedras al agua
a ras de la superficie
para ver como saltaban.

Tu lançais à plat des pierres
à la surface de l'eau
pour voir comme elles bondissent.

Y al tercer o cuarto salto
la piedra se sumergia
y tu segulas mirando.

Après trois ou quatre sauts
la pierre s'engloutissait
que tu regardais encore.

*

Una noche se durmio
sonando que despertaba.
Y nunca se desperto.

Il s'endormit une nuit
révant qu'il se réveillait
et jamais ne s'éveilla.

*

Es dos veces soledad
la soledad que yo tengo :
que es soledad de estar solo
y es soledad de estar muerto.

Est solitude deux fois
la solitude qui est la mienne :
solitude d'être seul
solitude d'être mort.

*

No tengo mas que esta vida;
si hay otra, yo no la tengo :
porque la doy por perdida.

Je n'ai rien d'autre que cette vie;
s'il en est autre je ne l'ai pas;
je la donne pour perdue.

IV

« Miré los muros de la patria mía » Quevedo

Viendo los muros de la patria mía
Inútiles y ya desmoronados,
Viéndolos por los suelos derribados,
Apenas sé si fueron algún día.

Fueron sí, caducada valentía
Rendida de los tiempos: escapados
Arroyos de su nieve desatados;
Noche que hurto al temor su faz sombría.

Como baculo corvo o vieja espada.
O como anclana habitación discreto
Recuerdo de la muerte a la mirada,
Entiendo que mi patria esta acabada.
Y ni puedo acabar este soneto.

« J'ai regardé les murs de ma patrie » Quevedo

Voyant les murs de la mienne patrie
Inutiles et déjà effondrés,
Voyant ces murs sur le sol écroulés,
A peine sais-je s'ils ont été un jour. Ils

Furent, oui; vaillance caduque
Ravagée par le temps: ruisseaux
Arrivés de leur neige défaits,
Nuit qui vole à la crainte sa face obscure.

Comme un bâton courbé, comme une épée vieille,
Ou une chambre ancienne, humble
Rappel de la mort au regard.

Or je comprends que ma patrie est achevée.
Inachevé je laisse ce sonnet.

Le sonnet de Quevedo repris par J. Bergamín a été publié dans le n° 47
d'Action Poétique.

APHORISMES

Un paradoxe est un parachute de la pensée. Ja fais des paradoxes pour ne pas me rompre les os.

Fusées.

La fusée est un roseau qui pense brillamment.

La fusée interrompt sans crainte le silence éternel des espaces infinis.

La fusée est une expérience; l'étoile une observation.

Une même pomme fit réfléchir Adam et Newton de façon très différente.

La vérité de ce que je sens n'est pas vraie parce que je le sens mais vraie parce que je le raconte.

La vérité est un moine inhabité.

Chaque mot est un dieu barbu. Terme où rien ne termine.

Le corps nu qui pour les Grecs était une réponse, pour les Chrétiens est une interrogation.

Christianisme pur : barbarie pure.

Traduit par Florence Delay et Jacques Roubaud

FABLE DU POÈTE ET DU CRITIQUE

...Comme si l'on avait pu dire à Magellan d'aller et de découvrir le détroit de Magellan...

Quand lui seul savait, croyait savoir, et lui-même savait mal où il faut chercher.

Toute sa vie Christophe Colomb n'a pas su avoir découvert l'Amérique.

Quels sextants, de quelles idéologies, ont montré d'avance le débouché rimbaudien vers l'infini, les archipels dantesques de l'imaginaire, l'univers caveux, conscience d'Attila József ?

Encore combien de *maria incognita*, combien de caps-de-tempêtes, combien de régions d'au-delà de Thulé, combien de mers de la superstition s'inscrivant dans un vert diabolique ?

Est-ce que chacun a essayé de se cartographier ? D'explorer les détroits qui le lient à l'univers-océan de tout le monde ? Et pourtant, n'est-ce pas cela que nous cherchons de mémoire-de-poème, brisés sur les rochers des émois, gelés dans la glace des préjugés, sous le soleil paralysant des croyances, parmi les masses d'eaux désertes de l'incommunicabilité ?

Laissez aller les poètes par leurs chemins d'explorateur. Mais pas de cela : qu'ils ne peuvent se mettre en route vers là-bas où vibre la limante almantée de leurs nerfs.

Qu'ils mettent à leur service le radar et les impulsions électroniques des nouvelles machines, mais laissez-leur aussi, avec la précision du radar, leurs astrolabes douteux, à l'époque de la cybernétique, laissez-leur les calculs délirants des pressentiments — parce qu'il y a des lieux où ils sont seuls à pouvoir conduire.

Même si les Christopes Colombes ne savent pas toujours ce qu'ils ont découvert.

Laissez les poètes résoudre leurs chemins à plusieurs inconnues et à plusieurs dangers. Et quand ils rentrent, ouvrez-leur des ports.

Parce que c'est leur vie qui se joue aux dés. Les vaisseaux du roi. La renommée de l'empire. Les épices des seigneurs et les bijoux des dames. Mais leur vie, à eux.

FABLE DES FOUS

Dans les cellules capitonnées des corps de femmes
Nous sommes continuellement
Jetés d'un mur à l'autre

Quelle est la camisole de force la plus torturante
Sur nous
 Le désir qui crêpe la chair —
En nous
 Ou l'interdit qui pétrifie —
Du dehors

FABLE DE LA RELATIVITÉ

Mon temps à moi ton temps à toi notre temps à nous leur temps à eux
le temps de ceux d'ici et celui de ceux de là-bas

Celui de nous deux celui de deux autres celui de nous autres les
trois milliards

Celui de personne

Dans l'instant qui vient de passer davantage s'est passé que dans tous
les instants additionnés depuis la genèse du monde.

Le temps des aiguilles d'abiétinées celui des cristaux de sel celui
des fougères des jungles et des sentinelles dans les jungles celui des
ordinateurs et des dinosauriens celui des archéozoïques et des atomes
d'uranium en fission

Comment pourrais-tu calculer le 10^e du temps à l'aide des quatre
opérations de la langue

Dans la poupée une poupée plus petite dans la plus petite poupée
une poupée encore plus petite dans cette dernière une poupée plus
petite encore

Maintenant plus tard naguère une fois ? jamais ? avant après ensuite
plus tôt en son temps avant son temps après coup autrefois plusieurs fois
J'avais été et cela fut que cela ait eu lieu cela sera

Passé défini Futurum exactum

A la fois Une autre fois ? Simultanément

FABLE DE LA RÉALITÉ

Ils l'imaginent comme-ci
Vous le voyez comment
Nous le sentons ainsi
Il te dirait sans doute
Tu te penses peut-être
Moi plutôt comme-ça

Traduits du hongrois par Guillevic et l'auteur.

(Fragments inédits)

« Un no sé qué que quedan balbuciendo »
Saint Jean de la Croix

La langue des amants ne se joint pas pour parler et
s'ils se touchent parfois rien ne les unit vrai
Ment que cette chair si prête à se défaire où rien ne
leur survit rien à peine étreint le corps déjà
S'éloigne un regard qui s'était posé est déjà perdu
et ne se parlent plus se contemplent parfois
Devinent qu'ils s'étaient autrefois aperçus et s'ils
effleurent la ligne au bout du doigt du visage
De l'autre c'est par hasard sans doute et si peu qu'il n'en
faut rien dire alors ne se voient pas ne s'
Entendent pas écoutent une fois quand le cœur bat de
l'autre et c'est tout pourtant n'ont que
Ce battement pour rime à leur vie si vite éteinte qu'elle
ne les attend plus...

(Les regrets)

Et ne le savent pas ou l'ont oublié et si loin l'un
 de l'autre se font signe mais si loin qu'ils s'a
 Perçoivent à peine et ne se parlent plus ont rêvé l'un de
 l'autre se sont trouvés sur les chemins dans
 Un poudrolement de prés dans des îles aux dieux éborgnés
 et lointaines se sont croisés et voyant
 Le regard de l'autre s'éclairer soudain ont rêvé
 ont rêvé l'un de l'autre continué de marcher
 Sans fin par des paysages et des falaises se sont perdus
 en des lieux innombrables près des flots qui
 Cognalent aux rivages se sont retrouvés lassés séparés
 ont roulés dans les sables se sont évanouis
 Dans les forêts et si loin que la voix porte aucun cri
 ne lui répond...

ou si faible

*

Qu'il se confond à cette rumeur vague et seraine
 déjà... La langue des amants se la donnent
 Et jamais n'en ont parlé ne se parlent pas ne se
 volent pas se sont une fois regardés comme
 Ursule et Erée et puis rien faut-il encore le dire
 n'ont qu'une ombre qui les suive et sans
 Se retourner cette ombre pour rêver de vouvoyer
 les ombres n'ont plus que de guetter des sourires
 Et des mots des marques sur les pages une mélodie
 lasse que l'archet interroge et rien ne lui
 Répond une musique de clavecin et d'orgues
 longtemps perdue longtemps assourdie seule
 Où des voix égarées murmurent maintenant les pourquoi
 et des plaintes...

*

Par des routes qu'on emprunte pour se perdre à l'horizon
 où des navires qui se fondent dans l'azur
 Ont voyagé beaucoup car la verte jeunesse a tant
 espéré et chanté qu'il ne lui reste rien
 Que cet écho des rires et des gestes de conquêtes n'
 ayant rien embrassé qui se referment sur eux
 Même et se fanent et si fort qu'ils aient crié rien ne leur
 survit quand ils ont égaré la trace l'un de l'autre
 Là où les chants se taisent se retrouvent un instant là
 penchés sur cette image fugitive et
 Si brève qu'il faudrait pour la saisir encore n'y
 pas penser mais suivre pas à pas son ombre
 Dans les vitres se courber comme on rêve d'une eau
 claire...

et changeante souvent...

*
 *

La langue des amants ne se sont joint pas pour parler et s'ils
 effleurent parfois le visage de l'autre ce
 N'est plus ce visage qu'ils caressent mais le froid qui
 les saisit déjà et s'ils se sont perdus ne
 Se retrouvent pas mais là gisant près de l'autre et sans
 se regarder comme les pierres assemblées ne sont
 Pas plus serrées et liés l'un à l'autre et si froids que nul
 ne peut savoir ce qui vivait en eux jadis
 Qui s'est brisé et qui ne parle plus est comme une langue
 éteinte une suite de signes dispersés
 Sur les tables une lettre erronée qui d'un lointain passé
 balbutie quand nul ne sait qui parle...

ou se tait...

Et parle encore...

I

Ici
Suspendue
La hache vive des guetteurs
D'aucun espace d'aucun sommeil
D'aucun murmure d'aucune branche
Ni cette toile des confins
Ni la folie de ses rumeurs
Stances imagées
Dans la passion de se murer
Et ce corps harcelé
Où tape l'innocence
Ramener le silence à l'instance des couleurs

II

Que carnent les contours du royaume de verre
Poutrelles suspendues aux étages de la folie
Vibrant
Grand ouvert
Aux sens répudiés flottant
Sans oser interrompre l'ascenseur de ces merveilles
Ses pluies diluées
Il n'y a plus de ciel
Il n'y a plus de temps
Mais l'espace ravagé
D'un moi toujours vert

III

La terre remise en état
L'éclat marin
Sauvage hanneton d'un fourgon postal
L'index brandi
Déclic d'un cœur de chaux qui bat
Pour planète vendue
Dressant le signal

IV

Emetteur désaccordé aux confins des chambres
Bouleversant menacé qui fait éclore des pluies
le velours et l'absence rescapé sans partage
des monceaux de nuits le corps pulvérise la
verroterie usée de son enfance l'écarlate
en miettes et le jeu transi ne pouvant arracher
le fer de l'irrespirable feu troqué de l'épaule
le bleu qu'il a parcouru jadis dans tous les
sens ne lui sert que d'oubli quant aux signaux
désamorçés crépuscule taillé chevauchant la
peau le mondain des pourritures comme l'oiseau
portuaire sur un sucre orange brûle ses tropiques
un millième de trop

V

Que le verbe retranchât
Ce qu'une vie a scellé
Que ta nuit éjectée
Hors la spirale du sombre
Se soit enfin perdue
Vers les soifés d'autres clartés
Et que l'homme dansât seul
Sur sa troisième jambe
Vermine absotue d'un espace bifurqué
De ce lieu d'appartenance
Où le moins que rien
Ne serait du silence
Q'une forme sans lien
Faire de cette absence
Ma rumeur et mon bien

VI

Sur ces cheveux un buisson d'ailes plus
qu'une tour un haras de cette ville où
la terreur des entrepôts sera pour le
printemps une escarboucle pour l'homme dur
ce combat qui ouvre qui secoue O
lait coupé d'orgueil et clou vibrant aux astres
dans l'absolue dévorée où tombent en partage
l'immobile velours déchiré du grenat

VII

Qu'elle maquille son jeu
Entre les pôles désunis d'une orange
Vaguement frère

Consumée
Qu'elle pleure en vitres ou baise ses buées
Vole d'eau mourant d'insignifiance
Qu'elle guette qu'elle sévisse
Qu'elle
Armée d'une épaisseur rouge
Rendue à son corps momifié
Par les rires obliques de l'enfance

VIII

Cet homme n'a rien surmonté
Au sommet de l'herbe
Il est nu
A peine si le prisme respire
Seule vouée aux embûches de la rue
Sa cervelle
S'il marche
C'est le gris sur un fond de sable
D'un mot espacé
La folle circulaire des convulsions

IX

La bête qui avait ses griffes de côté
mûre et belle de surcroît soumise par
sauts de puce et morsure d'ailes à faire
jaillir à satiété d'entre les lèvres
la salive et la pupille de la cornée
sur l'heure comme avant goût de terre
promise la bête et sur sa nuque d'indécise
toutes les roses de clarté

X

Arrêt
S'il vous plait
Sur ces lieux
Jamais
De l'empire
Sondé
Le bas et le haut
De l'enceinte
Le carré
Où la vue
S'abrite
Ennemi à soi
Mais de soi
Qu'importe
La courbe rase
Du vase clos

Tourisme

Le train longe lentement d'interminables banlieues. Maisons blanchâtres, enclos grillagés. Aux arbres pendent encore les vaincus de guerre civile. Quelqu'un dans le compartiment me précise que les corps depuis trente ans ont fini par s'abîmer, que l'on a dû recoudre les chairs. Tripes rentrées, grossier ravaudage des ventres. Visages passés à la chaux. Les yeux, le nez et la bouche peints de rouge sur blanc d'Espagne. Dans ces vergers jouent des enfants en vieux tabliers. Ils courent sans paraître remarquer ces formes qui bougent parfois quand vient le vent.

Plus tard je visite un musée de la capitale. Les murs s'écaillent et les statues coulent sous l'éclairage trop violent.

Malaise

Un mousquetaire débordant de moutarde
Une ruée de gorets sur le crépuscule
Un baron rouillé pataugeant dans les douves
Une tranchée d'indicateur ouverte au vent
Un frigo consulaire garni de dynamite
Un témoin capital que rendit la marée
Un été épais rempli de gens qui doutent

Merci pour crime

Le crâne donne du nacre
La crasse loge dans les sacres
Le pouce nage dans la coupe
Les rats sont dans la star
L'ogre est tapi dans l'orge
La morte est sous le metro

Maladie de la chronique

I

Jour de panne
Efrangement mesuré
Nous avons produit échangé
Soucoupes de paroles
Il faut ramasser son encombrement
Nouveau tiroir d'autres coupures
Et l'autre qui sanglote dans les superstructures I

II

L'art change de saison
La boutique elle aussi voudrait changer la vie
Ça bouge encore boulevard du crime
Buée politique chocs remous
Passage hors du temps friandise vieil orient
Rôder rôder n'être plus
Qu'un cri tu sous le fouet du trafic

III

Ciel haché délat polyester
Vies bleues recollées sur fond d'orage
Le cœur tourne à l'indigo
Sous les tours folles de tertiaire
Femmes roulées dans l'étoffe malaise

IV

Qu'en dites-vous monsieur viande ?
J'ai la photo dans l'assiette
Le couteau dans le livre

Déchets de détergents sur le Canal du Nord

Dans la neige du profit
Qui dérive lentement
Vers les marées noires
Les poissons procèdent
A leur dernière toilette

Ciel d'argent

1

Peut-être est-ce lui
Le malheur en lin gris
On devient pis que pierre
Endormi dans les heurts

2

Si bleue si belle
La vie prise par le gel
Au fond d'une banque de marbre noir

Ce qu'on raconte

Oui tu portais rouge cravate conseil
Ce qu'après leur passage un monument dira
Dîner dans la grande salle bruits de bouche saillies
Bottes fusils boue dans le couloir
La terreur est humaine
Arrive au bout d'un gant un geste
Savoir ce que vous feriez dans une telle situation
Photo d'une femme plus très jeune
Retrouvée sur lui après l'exécution
Ecoutez là-bas dans les luzernes
Gémir les dragons sous les juments
Sang ruines ratures c'est l'histoire
Qui s'enrhume au fond de la ravine
Plus tard la nuit démentes les bêtes
Grattent aux portes des hommes

Renaissance

I

Quelque chose bat lentement
Qui ne bruit pas encore
Rumeur loyée
Lumière lointaine
L'éveil va délacer les corps
Pour une mêlée plus claire
Pour un nouveau sommeil
Un merle s'est mis à démaillier l'ombre
Une cariole de jonquilles s'en va sous les branches

II

Les nuages prennent du champ les paroles
Passent à d'autres collines les pentes
Vers nous mènent leurs troupeaux de lavande
Le vent anime un débat dans les herbes
Et mon sang n'est qu'une soif très ancienne
Montant vers toi vers tes yeux cet instant
Ce frisson du feuillage où neigent les colombes

Le chef vous parle

Face au danger totalitaire qui nous menace le choix est clair le réflexe national doit jouer. D'une part le collectivisme bureaucratique. D'autre part la société libérale de concertation. Car les Français tiennent à leur petit jardin leur pavillon individuel leur héritage leur lopin de terre. Ecoutez mon appel solennel. Et d'ailleurs j'ose dire que c'est un soldat qui vous parle. Vive la France. Passe au grand jet totalitaire qui nous penace le poids est clair le réflexe passional n'est choué. L'une part le collectivisme pruneducratique. N'autre part la société libérale de concertation. Par fait franchais nous le bavons sien prennent râleur je dis pardin leur papillon individuel au pèrtache à leur lapin de pierre. Mécoutez mon nappel mon label colonial. Et nailleurs chose dire pet d'un soldat qui sous-parle. Prive la transe. Fesse au manger copulparterre qui nous tenace anchoix et glaie l'heure est fièche machionale doit jouet Thune barre le col des pitls vices neuropratiques. Vautre part la fausslété minérale de poncherfaçon. Carrelet tranché chienne alors jeudi parfum à l'heure papillon lundi visuel nerf y tache potin de Herre Egouttez mirabelle mon rabel chaud-flanelle. Haine ailleurs chausse tire queue c'est d'un seul gars qui vous charles. Visse la branche Pipe la frange Vise la tranche

Mexico, le deux octobre mille neuf cent soixante-huit
six heures de l'après-midi
l'heure à laquelle le soleil se couche
été comme hiver, régularité tropicale
Mexico va basculer dans la nuit

place des trois cultures
culture morte celle des Aztèques sanguinaires
on a trouvé là quelques pyramides
intelligemment on a restauré

place des trois cultures
couvent de Santiago Tlatelolco
témoignage de la culture coloniale
cet asservissement sanglant au Mexique
le règne de Cortès et la nouvelle Espagne

place des trois cultures
le nouveau palais des Affaires Etrangères
silhouette rectiligne blanche et pure

place des trois cultures
un bel ensemble, harmonieux, élégant
éminemment, audacieusement culturel
triple

les taches de couleur qui égayent
l'école secondaire numéro sept
où des jeunes gens préparent le baccalauréat
les étudiants sont en grève
à Mexico

les autobus ont brûlé torches barricades
des bagarres violentes ont opposé
les policiers, forces de sécurité
armée, parachutistes
à ces étudiants révoltés

les jeux olympiques approchent
l'inauguration est pour demain
les étrangers déjà affluent
cette opération publicitaire en mondiovision
la voici compromise
par des gamins irresponsables

le président Gustavo Diaz Ordaz
se retire en mille neuf cent soixante-dix
l'Olympiade est au cœur de son règne
 il maintiendra l'ordre
 place des trois cultures
 Mexico le deux octobre mille neuf cent soixante-huit
 six heures du soir

les leaders étudiants
s'adressent aux étudiants
dix mille sont venus
 la nuit va s'abattre sur Mexico
place des trois cultures
les coups de feu éclatent
au fusil on les tire au pigeon
ces gamins de quinze ans
à la mitrailleuse
les chars ont pris position
et le bazooka est de la fête
 un immeuble coloré montre la trace béante
 que laisse un obus à charge creuse
la foule affolée ensanglante ces pyramides
reconstituées ce jour en leur intégralité
Gustavo Diaz Ordaz, prêtre de Huitzilopochtli
pauvre prêtre sénile d'un dieu mort
par faiblesse et par peur
 restera dans l'histoire

combien sont morts, place des trois cultures ?
on aime les statistiques aujourd'hui
combien sont morts
cent cinquante ou trois cents
gamins de quinze ans
ce n'étaient pas des gamins ni des petites filles
ces jeunes gens de quinze ans
on n'assassine pas les gamins
mais les hommes
place des trois cultures

les hélicoptères de l'armée
tournent au-dessus de la place
et tirent

le souterrain sous l'autoroute
est une sourcière
les camions de l'armée
emporteront les révoltés
vers les camps militaires

c'est la fête et l'on s'amuse bien
la revanche enfin des jours de peur
ces morveux et ces poulettes
qui ont fait trembler les filcs
 on les plaque
 contre le mur
 les bras en l'air

et pour être bien sûrs qu'ils ne puissent s'enfuir
et pour qu'ils ressentent mieux
leur humiliante condition
on les fout à poil
à poil toute nue
montre ton vagin et ton cul
montre tes seins tendres
et qui n'ont pas connu l'allaitement
ni même peut-être
le baiser le suçon la caresse
montre ton petit cul
qui peut-être, en sa forme adorable
n'a point connu
depuis les fessées
la main de l'homme
qui peut si doucement
s'insinuer entre ces formes

à poil les poulettes
et bras en l'air
on n'est pas vaches
ce geste dresse mieux le sein
il vous sied si bien

on a eu peur

peur, nous
nous sommes bien virils
et passer une fille au manche
ça prouve bien qu'on est un mâle

à Mexico comme à Paris

les soldats les parachutistes
qui dans la nuit tombée
cernent Santiago Tlatelolco
sont blancs de peur
et sur leur teint basané, la peur
égrène des couleurs de cendre
ces tueurs endurcis
n'ont pas peur de la mort
et n'ont pas peur du meurtre
seulement, de celui-ci les effraie
sa lâcheté mystérieuse
la race vile des fils de la secrète
s'en donne à cœur joie
et tire et grimpe les escaliers
force les appartements pour y assassiner
Gustavo, Diaz Ordaz on n'est pas un grand homme
lorsqu'on imite le petit Marcellin
et son mètre quarant'cinq

nuit de tristesse nuit
par une nuit pareille non loin de là
Cortés pleura sa belle ville
Mexico Tenochtitlan
Cortés était grand
les grands peuvent pleurer

Gustavo Diaz Ordaz a rétabli l'ordre

mais que veulent-ils ces jeunes à la fin
de Frankfurt à Berkeley
de Rome à Harvard
de Paris à Mexico
pourquoi récusent-ils ce monde
qui les choie
et de quel droit sèment-ils la révolte

la révolution française la révolution soviétique la révolution mexicaine
a été faite et bien faite
le monde ancien plein d'injustices
nous l'avons balayé
nous n'avons pas besoin d'eux

place des trois cultures
Mexico le trois octobre

au matin

des jeunes gens sont revenus
regarder ces autels aztèques de nouveau ensanglantés
ce couvent qui abrite un dieu mis à mort par les siens
ce ministère qui proclame la paix au monde
ces cultures mortes, qui tuent
cette lâcheté des hommes devant le monde nouveau
baptisée culture, et qui tue

place des trois cultures
ce n'est pas par hasard
il y a une façon de révéler le passé
qui détruit les germes de l'avenir
place des trois cultures
on se sert des morts
pour enterrer les vivants

place des trois cultures, ils sont sept
les granaderos au loin font cercle
à sept, ils entonnent l'hymne mexicain
Les granaderos s'approchent
cercle menaçant de fusils
le chant s'étrangle en leur gosier
ce n'est plus qu'un mince filet de voix
l'œuvre de leur volonté et de leur peur
et le chœur immense de toutes les familles
qui habitent les immeubles alentour
brusquement prend la relève
cinglant les flics
et eux voici qu'ils chantent à nouveau
à pleins poumons
leurs pères les ont rejoints
pour un instant.

(Relation de faits, indiqués par un ami et mis en page entre Mexico,
décembre 1968, Paris, mai 1969, dactylographiés à Rueil-Malmaison,
février 1970.)

CHANSON A BOIRE

Personne
Dans la lumière.
Au-dessus de la plaine
Les nuages passent sans faire signe.
L'été de cette année fut chaud :
Tôt les vendanges, et le vin sera bon,
Le sang de personne bout dans les tonneaux.

Tu vois : c'est bien l'automne.
Le temps s'est fait sans mots,
Les feuilles jaunes. Il n'y rien à dire.
Tout le paysage regorge de dicible :
Une vie ne suffirait pas
Pour énoncer tout ce qu'on voit
Lavé au grand jour.

Champs, villages,
Occupent leur part de cadastre.
Plus près, d'ici en haut,
La courbe sobre des coteaux,
Les meilleures terres regardant le soleil.
Aux premières gelées les feuilles tomberont ;
Ceps noirs, débris de sarments sur les chemins.

Voilà qui s'appelle être sûr de soi.
Bientôt on pourra tâter du vin nouveau.
Quand les merles viendront, chez nous en pleine ville,
Epler inquiets les grains de vigne vierge,
Conchiant les grands murs de traits violets.

**POESIE POUR ACCOMPAGNER LA MARCHÉ D'UNE RECITATION
EN L'HONNEUR DE LA MER**

I

Pas de Nobel.
Pas de poète.
Quelques poissons.
Des bouts de bois.

Pas de beauté,
Bien moins que ça,
Pas de grandeur,
On n'est pas là.

II

Comme il est bien, dans la requête au Prince, d'interposer l'ivoire ou bien
Entre la face euzeraine et la louange courtisane... [le jade
Du pont de son yacht, le diplomate ordonne
Qu'on lui pêche des amphores pleines de sous et de mots rares.

III

Goéland est encore trop beau.
Il faudrait dire pissenlit.
La voix rauque chante la mer.
La falme plonge le bec, et crie.

Au-dessus de la mer comme de n'importe quoi,
Sans vouloir autre chose qu'aller,
Aller manger.
Peut-être en l'oubliant, en se taisant, saura-t-on dire
Un peu de ses mots,
Son absence.

IV

Parlait ainsi homme de mer, tenant propos d'homme de mer...
Parlait du beau temps, de la pluie, du prix des langoustines,
Gardant entre ses dents un mot honnête sur la mer
Qu'il sortirait un jour ou peut-être jamais du tout.

Poesie pour accompagner... : le titre, les deux premiers vers de la strophe II et le premier vers de la strophe IV sont de Saint-John Perse.

Il se leva

Il dit : « Voici ! »

Il y a des couteaux sur la terre pour rouvrir
d'épaisses cicatrices

Un oiseau seul chanta, tout irrigé de sang
Aux quatre nœuds des barbelés.

Il était, il fut,

Il passe :

Les rues se terraient sous un brouillard d'avril,

Triste soleil !

Triste soleil qui ravive une triste blessure suintant sur
les fronts tout ridés de l'Extrême-Orient

Rivière de Saïgon,

Rouge et pétrifiée dans l'écaillage blême des bombes,

Et lui gisant du terrible et doux mal des statues

Au bord de la berge où éclatent les restes bouillonnants d'un mort.

« Saïgon » a-t-il dit,

Gigantesque mousson,

Etre ici à la fois et ailleurs,

Le corps droit plein d'échardes bleues

Pointant comme un bouquet de baïonnettes

Couleur de lapis-lazuli.

Il dormait,

Il se leva,

Agonisant dans la clarté,

Il dit : « Saïgon ! »,

« Fleuve Saïgon » a-t-il crié

Comme il aurait crié « adieu ».

Quel rêve de véracité, quelle source pour un regard !

« Saïgon » comme pour dire « adieu »,

Comme pour écarter les lèvres de la plaie

Ou deux rideaux d'un théâtre un peu fou,

Il courut et hurla :

« Saïgon ! »,

« Saïgon » comme si

« Adieu » se disait : « Saïgon ! ».

Une infime minorité de poètes bénéficient de conditions convenables d'édition, néanmoins la diffusion de leurs œuvres est très réduite. Mal préparé, non averti, ignorant presque tout de leurs recherches, le public les néglige. En dépit de cette situation lamentable, il y aurait en France plus de trente mille poètes. Et si l'on recensait tous ceux qui, à l'ombre des facultés et de milliers d'établissements scolaires, éprouvent et cachent ce besoin d'écrire qu'il est de bon ton de considérer comme une démangeaison, une maladie infantile, une rougeole ? Tous ceux qui, se heurtant aux portes closes, compte tenu de l'indigence d'une politique culturelle inopérante, sans ouverture, inapte à la prospection comme à l'information, abandonneront la partie ? Comment relever le défi de tant d'ombre jetée sur les dons d'enthousiasme et de création de jeunes gens qui ressentent le goût très vif, souvent viscéral et tourmentant, de la poésie ?

Ce goût-là, de treize à vingt ans, change de qualité à une vitesse incroyable. Mais il s'agit pour eux toujours de la même démarche : lire, écrire, se lire dans l'écrire, confondre dans un même acte de don et d'échange la vie qu'ils se cherchent et l'écriture qu'ils se donnent, se rêver au fil des phrases, se délivrer d'ils ne savent quelle hantise portée parfois à son comble d'impudeur et de romantisme. Quelques-uns, plus simplement, manient des mots, expérimentent un langage, avec une sorte de galeté nerveuse, engageant d'eux-mêmes la part la moins romanesque mais la plus chargée de promesses à mes yeux.

Voici un choix de ce que, dans un lycée de Paris parmi tant d'autres, le lycée Chaptal, écrivent six étudiants de terminale et de classes préparatoires aux grandes écoles. Ils doivent ce qu'ils font à eux-mêmes d'abord, à leurs lectures ensuite : Lautréamont, Rimbaud, les surréalistes, Artaud... Les influences des poètes du passé ou de poètes actuels sont inévitables, et même souhaitables — pourtant leur singularité s'affirme déjà dans la diversité de leurs expériences. Ils m'étonnent, me réjouissent, et je suis tenté de dire à leurs lecteurs : « Gardez-vous de laisser passer ces astéroïdes sans les voir, on n'a pas seulement ici fixé des vertiges, on a fait mieux, on a pris le risque de l'écriture, et cette folie vaut bien la santé des Indifférents. »

Nous ne proposons ici qu'un exemple, celui de ces six poètes du lycée Chaptal existe en mille autres lieux. Donc, un choix. Mais dans les conditions actuelles, comment procéder d'autre façon ?

ESCLAVES A GAGES

Sans hâte reconnais
Moi-même étouffant sous le masque
Maison immobile et modeste (une
Mouche se pâme)
L'armée volante mange la
Musique de ces pénitents ténébreux dans
Les cafés d'Outre-Mer.

Retrouve tes torrents
Tes tombes au toucher familier
Tes odeurs au cœur
Tes étoiles
Tes étoiles.

REPERTOIRE

Excusables je les ai faites purgatoire
Un quartier guette longuement lorsque
Parlent nez à nez avec précision dans
La boue finalement sur le seuil
Payé très cher des lampes
Votives au regard torve ombrelle
Coiffée d'une écorce
Toujours grande ouverte
En quelques secondes
L'image entière
De sa vie.

SUICIDE

Etonné

Je garde mes bijoux

Mon espérance où s'envolent tous les points d'orgue

Sur l'oreiller noir tu mâches une tige de muguet

La langue vers le hasard des portes arrachées

Les cordes ce jour-là devant l'arbre grincent

Abruties

Un bout de meurtre avec une sirène

Molle enceinte d'un hippocampe

Quand le chant le coq.

AVERS DU REEL

Candeur des étoiles — yeux bleus —

Calvitie des arbres sur nos collines fumantes

— Yeux brûlants au coin des tisons —

(Ou cheminées forgeant du ciel)

— Ses cheveux blonds au pied du Vésuve —

Cerne des jachères aux villages d'hiver

La terre fraîche ouverte

espérant ses morts

« Avec ce petit vin blême de silex qui réchauffait leurs os »

Mais eux

Aspiraient du brouillard à plein cœur.

DE GROS FERS SE CHAUFFAIENT MADEMOISELLE

Plus naturellement une pensée
L'existence faisait le total
A la suite
(Que j'estime derviche tourneur)
Rêverie de chacun
Et les modalités de voyage au quarante-douzième siècle
Au commencement donc étaient les manuels
Cohérence à double sens
Conque de la conscience
L'épouse intelligible
Les semences du chapelet
Ne font pas pousser la Mandragore
Sur elle-même.

PAR LUI-MEME

Sur le champ sur la nappe
A la taille de tout son poids
Ses jambes dans la rue
Sur lui-même
Souvenir vague — non par raisonnement —
Son crâne chauve et blanc
Cécité à la lettre
Autour de ses poignets une part de la nuit
Les rayons de chair.

C'ETAIT POUR RIRE

Puis autour
(L'impératrice durerait plus de deux heures)
On verse sur la table son naturel à la fin
En Lituanie les photographies
Un phénomène avec
La même couleur tirée contre lui
Le froid respira librement
Du dégoût à sa vue
Ajoute la carte
Dans un billet à part qui l'appelait
Plus que les autres de biais aussi.

CASSE-PIPE

T'enfoncer sans hurleurs de loto
Dans l'absence dresse le port
Ni aux étals des mains
Ni aux étaux des mains
Aux roses essentielles mais
La pierre n'est pas moins humaine
Pourtant
Les carreaux sur les ombres
Aux échos les ordres
Des bouches épavées
Sur l'ombre
Les foules et leurs paniers de gerçures
N'ont jamais repris les vagues.

ECOUTE

Parfois non pas les reliefs cerises le visage brouillé
Etreintes risque dans le temps
Résistant douze heures pour que vive
Il s'en faut de quelques mètres
Prends toujours à manger
Vivons ensemble domaine « à moitié »
Irons ensemble au cimetière d'autres signes
Ne prends pas froid
Et de Boulogne-sur-Mer un peu de bon beurre
Mènerait au camion l'adresse à
Marie-Anne imprévue durcie
Se donne voit un corps de cahiers corrigés
En avant-garde ou de manière normale
Avait sculpté les bras d'une fermière rhénane.

EMBRAYAGE

Flamme	Ivoire
Sac	Bouge
Avers	Réel
Mort	Bleu
Cloche	Viol du bleu
Guerre	Viol du bleu aux mers

L'enfant prodigue
Des joues du temps
Flatte l'envers du décors

D'OR

Aux affres du scandale
Sur les bas du héron
Roux Faux
Elégie des patriarches
Aux sucres d'aspect plus
Pur il a fait la triche
Plus Amène

MORT

Il posait un ouragan standardisé sur le bloc calendrier lissant
Les vides des jours
Gâteaux de riz le caramel a le goût
Du sang brûlé

LA LETTRE DU STYLISTE

Il y a une vague enceinte de sable qui s'élançe
du bord de mon regard et creuse

ses reins

sous mes pieds ; je suis le mât
coincé entre le roc qui déchire ma coque
et les couleurs

qui ne se laissent buriner qu'au sang... du sculpteur

Mes pieds tournent mon crâne, ma main (gauche)
l'évase en accord avec la droite qui modèle ses har-
gnosités diverses. Le cri leur fait un sillage hauban-
né de nerfs : la berceuse a effrayé les condors topo-
graphes qui piquetaient mes yeux, les ailes de mon nez
les ont suivis dans leur essor... et l'azur musculeux
est net de sueur

Je me suis arrêté un instant pour avaler... une
ample bouffée d'inceste après cette expiration forcée
Sa brise m'a inscrit au-delà du sourcil du vent... le
balancement a écrasé un peu plus la pulpe sur l'écor-
ce escarriée. Soucieux de ma palette j'ai vu le ventre
s'enfler — depuis je peux vous dire que le temps est
instantané —.

Il y a une vague enceinte de sable qui s'élançe
du bord de mon regard

— spasmodique —

et élargit ses reins

et inspire sous mes pieds

Ma tête s'écume de sable

rose mais la moissonneuse de pétales siliceuses

Fauche à larges andains

Ce n'est plus tout à fait la
même chose — regards pendus au
ciel bas —
tu ris et tu parles de ces
passants les avenues
brouillées et vidées de
« j'en mourrai un jour pourtant »

∴

Je ne ressens que
lumière
ta bouche plus que
ces choses au fond des cœurs
fermés
Que crains-tu des
rues ?

∴

Page blanche la même
de ma folie laisse-toi
quelque chose de plus absurde
soudain la couleur épanouie
dans les fumées de
la lampe comme une
promenade de sapins nocturnes

∴

Les combats
Les jeux de morts
Loin des mots



Tu réapparais à la
terrasse des cafés
tu ne sais pas tu es
toi comme tu vis les rues
une enfant perdue et les
arbres pendus au foulard de l'hiver



Nul ne sait comment tu es
là pourtant
à frôler les
ravins
sont un jour de fête



Brisé tout à fond
comme on ne peut plus rien
pour les autres qui
ne veulent rien



Rien qu'un peu de
cigarette quelque (une)
fenêtre ouverte sur le vide le
fond de la cour aux
pavés des boulevards

que l'on ne
perçoit pas



Les choses
pas si mortes
quelqu'instant d'un sentiment
Fuite quelque part de l'autre
côté du Rhône



Le partage était fait entre
les églises et ta demeure
provinciale
je ne pouvais rien
pour les secondes perdues



Dire de ton visage qu'il n'est
que l'image que l'on met autour
pays d'infortune et de fuite
un jour



Soudain
nous ne sommes plus tout à fait
seuls
il y a toi et deux fois moi



J'étais enfant dont
 ne me souviens pas les années se
sont oubliées dans le décompte des mots
et redis parfois



Du haut des cathédrales
Le sommeil n'en finissait pas
de durer
soleil qu'on ne peut
 éteindre



Il n'a pas ouvert la porte
l'histoire commençait
de l'autre côté



Les étoiles tombaient
de la chevelure
dans les flaques
pour en faire jaillir
des preuves



(j'avais brisé tous mes vers sur le chemin
pour le rendre carrossable)

Ce soir, le chaos ne donna pas de bons fruits. Allongé dans un étalement de tripes, Glotto se dissolvait. Attachez-le bien vif à un cadavre et... bouche contre bouche, yeux contre pourriture... la mort avait raison, elle aspirait Glotto de tout son râle — il y a des ruines où se suicide le folklore des maris. Glotto avait aussi sa femme, son électrode, sa particule, son organule, sa matière.

La nuit glapissante se limite à des centièmes de secondes, points rouges sous la fièvre. Des récitations bénignes nous arrivèrent : trente-six mille détenus attendaient que quelque chose s'alguise... les alguites râperont leur palais viandé, écoulé... un chien d'os jaune, un filin de salive communiquant au sol son frétillement : Glotto agrippait la bête, cette horrible orcekte aux trente-six mille visages, os visqueux empoignés à pleine mâchoire, un grappin, une dent jugulaire, s'extasiant du breuvage. Vous pisserez rouge, mon frère, mon ami, mon assassin. Les chiens d'éducateur, la godasse à l'épaule, chantaient l'avènement de l'âge des fils. Barbouillés de l'autre, ils se chevauchèrent, se tortillèrent dans le crotté des haillons et des poils collés. Un regard lubrique s'envola... C'était pas moi, je vous jure, pas moi, c'était lui, le chien d'amour regardant se détacher le dernier ciel de ma rive, il refusa le drame.

Je vous offre un breuvage en finale, pour fixer le sable des dunes, stériliser l'atmosphère, j'esquisse un bateau du côté d'Argenteuil et des prés de bleuets, je voudrais bien apprivoiser ce félin aux bords de Seine, on fait avec ce fruit un genre de passereau ayant la voix forte et éclatante et que je suis partout en retirant l'i. Jeune homme qui dans la mer devient phoque, dangereux pour les arbres que j'inscris aux parois de mon désir, je, même moi, je me fais chatte, crinière, et je déchiffre cette plante grimpante qui est venue de derrière, intrigante et délurée, gale, frivole, lieu où l'on se prépare à coucher et qui s'efface, s'efface dans un vrombissement d'acier, jusqu'à ce que ma mémoire la reconnaisse de nouveau. Enfant du premier lit, lit de plumes lié de litanies, j'ai pour surnom Lily, je sors souvent d'une liaison sans ma litée d'hommes que j'ai d'ailleurs rangés dans un placard, je déteste me trouver seule le soir et si je suis araigne, tant pis pour eux.

quel changement burlesque fait la terre en dénouant génération par génération la bouleversante origine ! En tout cas, 1972 : le vide et le creux attendaient d'être fécondés. Ils n'avaient encore rien fait, les vieux. Trottant dans la jungle d'une clinique, à demi-fou, trottant, Glotto positiviste désespéré... Oh ? c'est un bien vilain geste, je l'ai déploré, sautant de kysûshû dans une position délicate et difficile. Glotto s'était débraillé, il enfourcha ma voyelle, étouffa, redescendit par les frasques bourrées... on le renvoya au couchant, la bise bien d'aplomb, un vaste pli sombre. Flac ! flac ! flac ! je suis née à la faveur d'un battement d'horizon.

Ces messieurs sont généralement quadrangulaires, car je n'apprécie pas les êtres vagues, leurs bonnets de nuit gris-marron les asphyxient un peu mais dégagent leurs fronts décortiqués. Je me révolte contre le pétate supérieur de la corolle d'une éléphante, les belles blanchisseuses se déploient et chaque fois que nous égorgeons un nouveau lapereau pour sauver l'honneur de la généalogie il meurt à petits cris sous nos couvertures. On allonge les alcools et Paris fait son plein de jupes. On s'examine. Rires.

.....

Comment crisse la ténèbre au verger de là-bas ? Je sais, elle est l'octave du fruit mûr. La cruche dans son manteau d'émail faisait des matins campagnards, pleins de vert pommelé — ma mémoire tenait sur son bec un chat.

Le pied sur la main, la main en porte-manteau, tragique, Olivier se cassa le crachoir pour fuser : « L'orgue, c'est bien dit, l'orgue pour les tafons, c'est la tornade au coin des lunes qui souffle. Me pardonnera-t-elle les Méusines depuis que sortent les châteaux ? Les amants d'hier trient ma peine et mes vaisseaux innombrables sombrent dans leur sang. Quand l'intoxication est si forte que la ville même sous mes yeux s'épouvante, quand Carabosse m'a fardée de son fiel d'aubépine, au secours, amour ! au secours !

De mes cheveux à mes hanches, il y a la malédiction d'une grande étendue grise. Incrustée aux murs, je m'affiche. Une chambrette à l'odeur de mousson des grands siècles (elle était si artiste), les piqûres de la nuit sur ses lèvres, que suis-je venue chercher si ce n'est la certitude ? La poupe d'un navire pour l'infini et elle, l'algue damnée de mon outrage, elle, accrochée à mon pouls. Mais je cause, je bourdonne, hein ? Je creuse, amis, je tréouille la Grande Ourse et je tombe bêtement, à la renversée des aubes. A l'air du port, un éventail de dents me rappelait, me la rappelait. Une envie de la prendre par la main, son baba c'est le mien. Ces plages où l'on ne débarque pas puisqu'on y est, elles étaient en crème d'hiver, un drôle de prospectus dans mon gulliver, on y était, on y hélait les oies sauvages criant la mort. Est-ce ta peau que jette Anna ?

.....

Hé, vieux, vous êtes drôlement maritime ce soir, ça tague la petite âme, ça suinte ! On ne sait jamais où ni quand signifier la chose. Je flotte, je m'effluve (dans le métro avec ces gueules toutes farineuses), c'est angosant, il y a le relent des câlines, et des bras en péril qui s'accrochent à la corde du pendu. Juste avant que le train ne parte, un jeune garçon s'est pendu. Ils sont quand même montés, les autres, les narines en éveil parce que ce serait bientôt l'heure des tables. J'allais, une torpeur partout, maternelle, étreindre ce berger d'usine, et on me regarda d'un air dégoutant...

Dès que je leur jette l'histoire, ils haussent les épaules entre mer et forêt. On ne résume pas la joie. Celui qui a observé les stratégies sanguinaires de couples de surmulots bleus, celui-là me mord sur le côté du cou. On monte le long des maisons : que de gargouillis, que de chuchotements, je devine en passant la poussière veloutée des chambres. « Le tâtonnement est un pas de chair humide » avait dit le mort avant

de démarrer. C'était un goinfre, un sale glouton des ténèbres, un dégustateur de nuits. Je lui serrai la main. La foule de l'autre côté dansait un slow ridicule sur un air de java lente.

Une femme rafraîchie, les chevilles enrobées d'ouate, se baissa sur la joue d'Olivier et se mit à rire. Ses yeux ont des faveurs mystiques. Elle fait le court récit de l'orgasme à l'immobile, puis tâtant l'atmosphère, s'évade en mugissant.

Les troupes du président Miaou se mettent à table, au point de vue sexuel également : Viola mange sans méfiance. Sous un jour inattendu, la pression tyrannique des deux époux dura plus de trois semaines, après quoi un petit cheval passe dans un cas particulier.

Je me sentais vraiment malade : entra un serpent, il venait jusqu'à moi, il ondulait avec des airs de minette, je sentais la luisance de sa peau m'entrer par tous les pores, il entourait mon mollet de ses anneaux bleutés, me fit une bise et s'en alla...

Reb-reb, chose significative, on tue tes membres légers pour les jeter dans la marmite. Ceux de croc-hugum avaient du mal à se lever de leurs tombeaux de grès. Sous le poids de quatre dragmes, c'est un embarras du gosier, la gueule avale les feuilles et les graines. Les organes capteurs de ce genre de compagnons s'éveillent au passage des colibris. L'enfant-ole s'en alla, chancelant, premier assassin qui comprit l'énormité de son acte. Je lui ai brisé, je suppose, ses vastes échos. J'y suis : c'était faux, c'était un mensonge. Indésirable, j'étais chue, chue, chue, et autre chose de plus grinçant. Même efflanqué, il faut ramper, surtout ne pas battre des flancs de colline, il ne faut pas enfler la tête, ne pas la brusquer, surtout calmer ces yeux gros comme un breuvage refroidi, oui, surtout la gueule toute noire et point d'écume, du lait de vache où s'endorme la pimprenelle sauvage : tous les matins un poëion poilpode pour mes repas... Possible catastrophe, avec ces autobus qui pensent vrai, émergeant à la colère, et m'écraser, qui sait ? Je ne parviens pas à désaouler. Je reste avec vous... encore.

Nous devons nous reconstituer, parler, hein ? C'est le premier interdit qui prend son plaisir dans un buisson d'ylang-ylang. En outre la plus jolie épouse, aux environs du tambour du sud, réserve sa sueur dans une pose de béryl bleu. Longtemps cette femme-empereur créa des liens de sable, à lriser par des villages envahissants. Regardez : douze cents carioles, boules dorées et des épis battus dans la marge des écritures... Je rêve.

Des pirogues à balanciers promènent notre amie la plus favorable : la tendresse.

Pourquoi pas le pied turquoise d'un vitrail ? pour toi olli le chant des rouges-gorges, Olivier, pour toi, le sarment emporté de l'œil littoral, la mer de l'enfant tu, de l'enfant textuel. Que caresses-tu ? Des marais de sanguines ? Il tombe deux glaces, comme des poings : pour fendre les oreilles au chien ou bien le saigner, mon cher bramasque, le saigner aux erres. Son corps s'est resserré, un peu trop de cerf brûlé, un peu plus de jus de croaette. Ça aussi tu te le rappelles : par la fenêtre, sur ça nitre, un visage simiesque, et dans un grand rire de canines, tu pensais à Glotto, tu disais même que cela bouillait comme une décoction de gui, une diarrhée de lecteur, un jus de rhu et d'ellébore noire...

Il dort encore l'homme en suspension dans la mare, que d'efforts pour se noyer, avec de grands gestes inesthétiques, il s'appelait Léger, mes frères ! Les cow-boys de la paille, écoutez vivre la filasse de son gravas ; dans un coin les planches ruminent, l'armoire avorte des tripes de linge sale, une immense éponge de bois, un perlot galé, la gueule toute noire et l'écume verte du trou, jailli dans un bulsson.

La semelle qui aspire la route, je portais une Viola dans chaque poche avec mes catafos, mes saiguerrres, mon terreau. J'ai entendu ta voix quand je scrutais ma peur... Pas un oiseau, pas une mère, et Glotto passait, volant de ses sabots en plein fumier. De ça de là s'égrenaient quelques femmes avec des vertudieux en perruques, frêles et pincées, sur l'arrière-fond sonore de quelques arbres : signaux émergés d'une marée. Renversée alors, Gluta, la chair retournée comme un gant de velours, folloit entre les bâtons noirs, rigides, stupides, foudriques. Une parole dépourvue de transe annonce toujours l'apaisement câlin, scribeur de l'heure passive, il n'est pas possible de prendre la bête en foule, en langue cachée.

L'humanité dans son berceau se tordait de rire. Nous en crevons la courtebotte, c'est la faune, la peine sur velours, mais au fond, parviflore, qu'importent les épitraces bien cagées, c'est l'entrée, la rencontre pas à pas faite, l'outil... La page me trace, je dois retrouver pour qui je suis : une Gluta enrobée, un Glotto faméliquement mûr, un Olivier empesé, mantelé... l'histoire, ah !

..... Dialectiquement vôtre

TRANSFIGURATION

J'ai arraché les drapeaux rouges de l'Orient
parfois sais-tu j'ai le cœur qui divague
entre la chair et l'âme
j'ai déchiré le silence de
Dieu et je
délivre l'ombre
les cris des
ossements rongent
la vermine
et de ma bouche s'exsudent
le feu sacré et la charogne
qui goûte le baiser qui s'affole
Oh ! je maudis le cœur
Je m'évade ! je m'évade ! J'ai arraché la soif
au désir. Une lueur m'attend, rayon de la nuit.

L'ARLEQUIN

D'un bond comme pour saisir la mort au collet l'arlequin couleur
d'arc-en-ciel se produisit.

Il rafraîchissait des palais de poussière, disloquait les pantins,
mangeait des infamies trempées de poison, remagnétisait les formes
et créait le flux nouveau.

Toutes les déesses inclinèrent leurs nuques.

SOULEVEMENT

A nouveau me dictant une histoire.
Une cathédrale aux murailles d'ouragan. La femme de même sang vient de bafouer la musique.

Je contemple avec humilité l'harmonie des fantasmes, les vagues.

L'agate frôle le balbutiement de l'homme, cheveux affolés, qui fane son blé, ilote des infamies.

Je fouette les modernités exécrables, je rue dans la foudre, damné, tourbillon.

ATMOSPHERE

Sous les pâleurs des veillées mélangées de liquéfaction, les nuages tombent en agonie.

Les vents fouettant la vague, le nuage baisse sa crête : impression de blancheur, mouvement, transparence.

Les vapeurs se dissolvent dans l'empreinte de la mer.

A I L E

J'ouvris la digitale de l'ombre : i, baiser qui distille la mer ; h, bourreau d'innocence ; r, mouvement léger de la cycloïde, ronflement sourd de la ville.

Son sourire fondait violet dans l'urne des ironies. J'ai sentis un peu son corps à la guirlande des soirs.

Et moi, je m'élançais vers la cime du clocher : « L'homme est une île qui dérive le long des mémoires, courbure d'effondrement. »

La couchant dans un lit de souffrances, j'ai enfin embrassé la très haute pointe de son esprit.

L'automne a des accents de vérité qui me délivrent.

Le calice d'or coulait dans ma gorge : je suis devenu prince des cendres.

La mort fouille douze cris muets Mes racines
 s'envolent J'ai l'espace de leurs chemises
 crevées entre mes bras Les saisons aux fils
 de fer fumants peuvent couler Danse au
 carrefour de nos ombres l'étoffe tenace Nous
 ne grandirons plus J'ai pour toute histoire les
 saisons l'oubli de paroles qui éclatent doivent
 entendre morcellent ce temps Déjà je n'ai
 jamais tenu de vieilles mémoires les jours de
 mains fermes qui palpent leurs longs visages
 Je ne serai pas les siècles soumis à l'accueil
 Des rêves doivent savoir Il semble qu'une vie
 pour leur offrir un hiver naît à l'apogée des
 vérités aiguës du soleil que toutes morts se
 sèchent à la lune assument le destin Voici
 que aux fils de fer nous devenons blancs
 de neige témoins de notre langage Nous
 navigons à ras de parole à portée de grève
 où le sable remue crépitent les dépouilles au
 fond de notre enfance La bourrasque La
 terre sort des hommes se soumet à nos
 mains Le vent se dégage Les survivants des
 branches doivent comprendre Rien n'arrête
 le deuil Le cri se referme de creuser les
 blessures Nous flambons au beau milieu
 dans les charbons de la plaine Eclôt
 tranquille un brasero de la ville de paysan
 Les ronces sur le ciel ont soif s'éparpillent
 d'autres lumières les syllabes de mots plus
 sûrs découvertes Nos lèvres ici se rejoignent
 Terre nouvelle au fanal de l'été

J'écris Le vent perpétue

QUOI Indissible

(se lit dans tous les sens)

		des berges du cyclone
	du pied de sable	à l'œil de l'acalmie
de l'enfer modeste	à la bouche de sel	DE L'AUTRE
au triomphe dans l'eau	QUI VA	du point derrière le po:
UN TROU	de la poussière mal peignée	au vide devant la glace
du mur assis	aux ongles irrités	POUR S'ACCOUDE
au drap d'écume	RIVE AUCUNE	de l'envers du volcan
A L'UN SANS	du métro souterrain	à l'endroit du ciel
de la fin d'un tout	à l'étoile reculée	
à la fin sans rien		

FAITES VOS JE

(phalène)

glaire est syncope de l'œil
au cœur de l'orange l'arcade d'ambre rouille
écume tapée sur l'escalier rythme de neige
flambe l'asphalte rance le spasme mord
la capitale du soleil se déshabille
des paroles mafia que la terre boit
en manège de couleur souffre digère le cerne
sur les feux de la moisson mille pattes au galop
bidonvilles bal-grappes de leurs

LE PRESENTIMENT HUMIDE

val rouge
regard rongé
tombe l'œil
feu effrité
 du cri
« une chartreuse efface la nuit »

le poignard de cerne
fouille la harpe
jusqu'à l'abandon
où les lèvres
 émaillent l'ombre

un vent de plomb
défait les reliques
et les cyprès s'ensanglantent

T
I
A U
È N
D I
E M

A

(Extraits)

*« Une téléspeakérine
à l'accent circonflexe
dénonce le repas totémique ;
H et l'alme, hic. »*

Croire.

croire Pouvoir.

« Fini l'ère des fausses cartomanciennes, des yaourts et des califes. »

**Mais. Dans
la soupente
de la mansarde
du rhapsode,**

**dans cette cage camphrée
aux barreaux d'élixir factice,**

dans cet enfer où tu te tords avec tes ongles suraigus fouillant

dans ta moëlle épinière par delà les vertèbres,

**dans cet enfer où tu te mords avec tes coudes décharnés enfoncés
au plus profond**

**des cavités cavernieuses de tes yeux,
tes yeux anti-yeux,**

**tout entier
tendu**

vers un point **derrière le point**
vers la cristallisation de sa phosphorescence...

Là
osent-ils à peine
entrer leur...

**se déchaussant de leurs mains,
au seuil.**

Ou.Ou
(seuil d'

où l'on bascule)

— Trois petits tours et puis s'en vont —
trois,
s'en vont.

Petits. Grand-oiseau-de-malheur,
ils ont marché sur ton envergure.
Tu stagnes

seul,
stigmata,
Prodrome,

tes ailes albatroïques en alarme,
un tas de dons sur les genoux.

— Se mettre au Gelindre —

Et parcourir,

Antonin,

sur des éclats de cervelle
(grenade rouge et mûre),

les cheveux sur la langue,

les yeux-décochés-sur les lettres-ricochés-sous la plume-crevés,

les sens exacerbés,

parcourir les cercles « Infini »

à la lisière des abîmes.

L'abîme à la pointe de l'aiguille,

aiguille en équilibre sur minuit,

— minuit de la nuit —

Il n'est pas trop d'une nuit pour se rejoindre dans son ventre et enfin,
enfin

retrouver

deux bouts

du nœud.

Echo d'avant la voix : l'instant travaillé, Vertical,

qui descend,

descend...

Minuit-le-douze sonne dans l'âme en bas,

plus bas,

encore plus bas

.....

Antonin : le courage d'aller jusqu'au fond,

jusqu'au douzième coup,

jusqu'à la douzième blessure,

jusqu'au douzième souvenir

Là où le fantôme pardonne,

où, d'extase en chute,

l'instant prend corps,

là dans cette nuit menace d'éternité.

dans cette Puissance en dehors du son

— Il n'est pas trop d'une nuit pour enfanter

un épi de Secret —

Ne pas revenir au temps Plat !

Ne pas trahir le fantôme !

.....

Au soir de ta dernière vie,
relique d'un verre obstinément sans faux fond,
dernier coin d'un cadre a-bord,

Antonin,

hanche-écharnoir,

tu vomis les mages :

leurs couleurs enlacées,

leurs voles mutilées et

maigreur du conte pour enfants-fils-d'eux-mêmes.

Cavalcades cliniques,

massacres,

mascarades,

bals barbaresques,

strophes, apostrophes, mégastrophes cataractantes,

cratères cristocratomaéfiques...

...stromphance des fames

factescentes

et acerbes...

Quel feu tu fis

de leurs jets,

de leurs pierres,

de leurs Œil,

de leurs flammes tressées...

tressées puis enrubannées de
sole-sang.

Dessus ta porte, une image de neuvalne piquée d'un demi-ciseaux-doré,
dessus ta porte,

à la place, le fissuré bois a gravé : « Cios

aux chenilles processionnaires » ;

à la place d'un enfant sage et boueux,

des esquilles hérissées
sur des dos de cloportes

— porte-à-porte de l'enfer —

— porte-à-faux de la mort —

un immense hérilsson

se rit des fakirs et des faux sons,

à la place,

à la place de l'Enfant-fangeux.

La NUIT

La nuit comme un spectre

La nuit comme un éblouissement de noir

— tout Seul —

— tu avortes —

le Néant blême

Le poème

du Poème

« Ma première langue, c'est le letton. »

Serge Mikhaïlovitch Tretiakov est né en 1892 à Kourdil en Lettonie dans une famille d'instituteurs.

En 1904, « c'est la guerre avec le Japon, j'écris mes premiers vers patriotiques en collaboration avec un ami ».

En 1916, Tretiakov termine des études juridiques à l'université de Moscou et part en Extrême-Orient.

De 1918 à 1920 il collabore avec le poète futuriste Asaev aux éditions semi-clandestines des bolchéviques de cette région; durant cette période il publie des vers dans les journaux locaux.

Et en 1919 un recueil complet : « jeleznaja pauza ».

Le 31 janvier 1920, il sort de la clandestinité, et avec Tchoujak édite le premier numéro d'une revue futuriste : « *Le crieur public* » qui deviendra par la suite : « *La création* »; toujours avec Tchoujak, il collabore au journal communiste : « *Le drapeau rouge* ».

Le 4 avril 1920, les troupes d'intervention étrangère sont battues et doivent se retirer de Vladivostok, mais les Japonais restent encore en Sibérie. Pour éviter la guerre avec le Japon, les soviétiques acceptent la création d'un état tampon. La République d'Extrême-Orient (D.V.R.) est proclamée et un gouvernement de coalition est formé. Pour les bolchéviques, c'est la demi-clandestinité. C'est dans ces conditions que Tretiakov publie dans le journal « *Drapeau rouge* » une chronique en vers : « *Tanka* » (Tanka est la forme poétique nationale japonaise), dirigée contre l'occupant.

A l'automne 1920, il quitte Vladivostok pour l'ouest et traverse la Chine. Ce sera son premier contact avec ce pays. Il y découvre la violence du fameux boycott anti-japonais issu du mouvement de mai 1919.

Il poursuit son travail journalistique, écrit dans le journal « *La vie de Changai* ». Il y publiera en particulier un article sur la pièce de Malakovski « *Mystère bouffe* ». « A Pékin, nous raconte-t-il, je distille d'interminables discussions sur l'art futuriste et prolétarien, sur ce qui est clair ou pas, sur l'art et la révolution. »

Au printemps 1921, il retrouve Tchoujak à Tchita. Le groupe littéraire « *Création* », parallèle à la revue du même nom s'organise : « C'est le Lef d'Extrême-Orient. »

Été 1921, il part pour Moscou et découvre la vie artistique et littéraire de la capitale.

Durant cette année 1921, il exerce la fonction de ministre de l'Instruction publique de la D.V.R. Ceci ne l'empêchant pas de participer à l'Intense

activité futuriste du groupe : meetings, conférences, etc. De plus, il continue à publier de nombreux vers dans différents journaux ; et en 1922 paraît à Tchita un nouveau recueil.

Fin 1922, il retourne à Moscou et fait son apparition dans l'entourage de Meyerhold.

Le 4 mars 1923, la première de sa pièce « La terre cabrée » a lieu au théâtre de Meyerhold : le T.I.M. (Teatr Imeni Mejerxolda).

Le 7 novembre 1923, au théâtre du Proletkult, Eisenstein monte « Entends-tu Moscou ? ».

Le 26 avril 1923, première de « Le plus malin s'y laisse prendre », pièce du dramaturge russe du dix-neuvième siècle Ostrovsky, entièrement remaniée par Tretlakov, en étroite collaboration avec Eisenstein et jouée dans une mise en scène de ce dernier.

Durant l'automne 1923, il assure un enseignement de « diction, intonation et de poésie » à l'atelier de Meyerhold. Pendant cette année 1923, avec la naissance de la revue « Lef » paraissent ses premiers articles théoriques. En mars 1924, Eisenstein monte, toujours dans le cadre du théâtre du Proletkult, la pièce « Masques à gaz ». Cette expérience a lieu dans les locaux d'une usine.

De septembre 1924 à juillet 1925, Tretlakov est à Pékin où il enseigne la littérature russe à l'université. C'est durant ce deuxième séjour en Chine qu'il rassemble les matériaux de ses différents écrits sur ce pays.

En 1924, on publie son recueil de vers « Au total » « Entends-tu Moscou ? » en géorgien, ainsi que « Masques à gaz » aux éditions du Proletkult. La revue « Lef » publie de son côté, son grand poème « Hurle, Chine ».

Le 23 janvier 1926 a lieu la première de la pièce « Hurle, Chine » dans une mise en scène de Meyerhold.

Tretlakov poursuit son active collaboration à la revue « Lef ». Il commence son activité cinématographique en participant à la naissance du cinéma national géorgien en tant que conseiller littéraire.

En 1927, paraît son « otcherk » : « Djungo ».

Durant les années 1926, 1927 se déroulent les discussions autour de la pièce « Je veux un enfant » que Meyerhold devait monter.

En 1929, répondant à l'appel : « Ecrivains ! au kolkhoz ! », Tretlakov part travailler au kolkhoz « le phare communiste ». Il participe au travail de la terre et organise le travail d'agitation culturelle. Riche de son expérience, il écrit différents reportages.

En 1930, sa pièce « Hurle, Chine » est jouée en Allemagne, à Tokyo, Vienne, New-York. On édite « Den-Shi-Xua » pour la première fois.

En 1931, il voyage en Allemagne où il rencontre les écrivains de gauche dont B. Brecht, F. Wolf... En Autriche, au Danemark où il fait connaissance avec Martin-Andersen Nexø.

« Hurle, Chine » est jouée à Manchester.

En 1932, « Hurle, Chine » continue le tour du monde : Sydney, Lodj, Varsovie, Tallin.

En 1933, paraît dans la Pravda, un article de Tretiakov consacré à la pièce de B. Brecht « *La mère* ».

En 1934, il organise le premier congrès des « otcherkist », intervient au « premier congrès des Écrivains soviétiques », traduit les « *Drames épiques* » de Brecht.

En 1935, il participe à un voyage de journalistes et d'écrivains en Tchécoslovaquie ; « *Hurle, Chine* » est jouée en Argentine.

De 1931 à 1937, Tretiakov :

- dirige les retransmissions radiophoniques depuis la Place Rouge ;
- est vice-président de commissions étrangères de l'Union des écrivains (dont le président était le journaliste M. Koltsov) ;
- est membre de la rédaction des revues suivantes : « *Nos réalisations* », « *Trente jours* », « *Le changement* », « *Le pionnier* », « *Littérature internationale* », « *U.R.S.S. en construction* », « *Pour l'industrialisation* », « *L'agriculture socialiste* » ;
- est correspondant de la Pravda ;
- enseigne à l'institut de journalisme.

En septembre 1937, il est arrêté.

Il meurt le 9 septembre 1939 et sera réhabilité le 26 février 1956. Nombre de ses textes sont en cours de réédition.

BIBLIOGRAPHIE

- SLONIM et REAVEY : « *Anthologie de la littérature soviétique* », Gallimard, Paris, 1935.
C. FRILOUX : « *Malakovsky par lui-même* », Seuil, Paris, 1961.
M. RIPELLINO : « *Malakovsky et le théâtre russe d'avant-garde* », Paris, Arche, 1965.
MEYERHOLD : « *Le théâtre théâtral* », Gallimard, Paris, 1963.
PISCATOR : « *Le théâtre politique* », Paris, Arche, 1963.
LOUNARTCHARSKY : « *Théâtre et révolution* », Paris, Maspéro, 1971.
TROTSKY : « *Littérature et révolution* », Paris, 10-18, 1971.
M. MARTINET : « *La nuit* », pièce en cinq actes, Paris, 1921.
W. BENJAMIN : « *Essai sur B. Brecht* », Paris, Maspéro, 1970.
ACTION POÉTIQUE, n° 48, 1971.
LES MANIFESTES FUTURISTES RUSSES, Paris, E.F.R., 1972.
(Ces deux recueils contiennent des traductions de L. Robel.)
Elsa TRIOLET : Malakovsky, E.F.R.

EDITIONS SOCIALES

THEORIE DE LA LITTERATURE ET CULTURE

Histoire littéraire de la France

tome 1: des origines à 1600	cartonné 40,00 F
tome 2: de 1600 à 1715	cartonné 30,00 F
tome 3: de 1715 à 1789	cartonné 30,00 F
tome 4: de 1789 à 1848	
1ère partie	cartonné 40,00 F
2ème partie	cartonné 40,00 F

— Collection Problèmes

Lectures du réel (Pierre Barberis)

1 volume 15,00 F

Sociologie et idéologie (Michel Dion)

1 volume 15,00 F

Littérature, politique, idéologie (Claude Prévost)

1 volume 15,00 F

Interventions. Socialisme. Avant-Garde. Littérature.

(J. Thibaudeau)

1 volume 15,00 F

— Collection Notre Temps

Culture, personnalité et société (Gérard Belloin)

1 volume 7,50 F

La Culture au présent (Roland Leroy)

La culture : sa conception - son développement sont l'objet d'un débat idéologique et politique de plus en plus vif

1 volume 15,00 F

La pensée utopique de William Morris (Paul Meier)

L'auteur s'est efforcé de restituer dans sa réalité et sa signification toute la pensée utopique de Morris. Il était en effet intéressant de découvrir à quel point sa réflexion s'enrichit et s'approfondit depuis l'utopisme embryonnaire des années pré-marxistes jusqu'à l'assimilation ininterrompue du matérialisme historique et dialectique.

1 volume 90,00 F

**LE PEUPLE
EST-IL INFAILLIBLE ?**

Bertolt Brecht

1

Mon maître,
Cet homme grand et amical,
A été fusillé, condamné par un tribunal populaire.
Comme espion. Son nom est honni.
Ses livres sont détruits. Parler de lui
Eveille les soupçons, on se tait.
Et s'il était innocent ?

2

Les fils du peuple l'ont trouvé coupable.
Les kolkhozes et les usines des ouvriers,
Ces institutions les plus héroïques du monde,
Ont vu en lui un ennemi.
Aucune voix ne s'est élevée en sa faveur.
Et s'il était innocent ?

3

Le peuple a beaucoup d'ennemis.
Aux postes les plus hauts
Il y a des ennemis. Dans les laboratoires les plus utiles
Il y a des ennemis. Ils construisent
Des canaux et des barrages pour le bien de continents entiers et les canaux
S'envasent et les barrages
Se rompent. Le directeur doit être fusillé.
Et s'il était innocent ?

4

L'ennemi opère sous le masque.
 Il enfonce sur ses yeux une casquette d'ouvrier. Ses amis
 Le connaissent comme un ouvrier plein de zèle. Sa femme
 Montre les semelles trouées
 Qu'il a usées au service du peuple.
 Et c'est pourtant un ennemi. Mon maître était-il de ceux-là ?
 Et s'il était innocent ?

5

Parler des ennemis qui peuvent siéger dans les tribunaux du peuple
 Est dangereux car les tribunaux ont besoin d'être respectés.
 Exiger des papiers sur lesquels figure noir sur blanc la preuve de la
 [culpabilité
 Est insensé car il n'est pas forcé que de tels papiers existent.
 Les criminels ont souvent entre les mains des preuves de leur innocence.
 Les innocents souvent n'ont pas de telles preuves.
 Alors vaut-il mieux se taire ?
 Et s'il était innocent ?

6

Ce que cinq mille ont construit, il suffit d'un pour le détruire.
 Sur cinquante condamnés
 Il se peut qu'un soit innocent.
 Et s'il était innocent ?

7

Et s'il était innocent,
 Avec quels sentiments affronte-t-il la mort ?

(traduit par Jean-Paul Barbe)

Ce poème, écrit par Bertolt Brecht après qu'il eut appris la mort de son ami Tretliakov, figure dans le tome 5 des Poèmes (Ed. de l'Arche).

LA BIOGRAPHIE DE L'OBJET

Les relations entre les personnages dans le roman classique construit sur la biographie du héros individuel rappellent beaucoup les fresques égyptiennes. Au centre, sur le trône, un pharaon colossal ; à côté de lui, d'une taille un peu moindre, sa femme ; encore plus petits, les ministres, les chefs de guerre, et enfin toutes sortes de groupes avancent : domestiques, guerriers, esclaves.

Dans le roman, le héros apparaît comme le pivot central du système de l'univers. Le monde entier est perçu à travers lui. De plus, le monde entier est, pour l'essentiel, uniquement un assemblage des caractéristiques de ce héros.

La philosophie idéaliste règne sur la construction du roman, en affirmant que « l'homme est la mesure de toute chose », que « l'homme, ça sonne fièrement » (1) « qu'avec la mort de l'homme le monde meurt ». En effet, ces formules ne sont, pour l'essentiel, pas autre chose que des grains de sable autour desquels se cristallise l'art bourgeois, l'art de l'époque de la libre concurrence et de l'émulation rapace.

Pour vérifier combien l'idéalisme est puissant dans le roman, il suffit de regarder quel y est le poids relatif du monde objectif, du monde des choses, des processus et de celui du monde subjectif, du monde des émotions et des sentiments.

Tous ces Onéguine, ces Roudine, ces Karamazov et autre Bezoukhov (2) ne sont que des soleils de systèmes planétaires indépendants autour desquels tournent humblement des personnages, des idées, des choses, des processus historiques. Plus précisément, pas même des soleils, mais des planètes ordinaires se croyant des soleils et n'ayant pas encore rencontré le Kopernic contemporain qui les remettra à leur place.

Quand les élèves actuels humiliés par la littérature idéaliste, tentent de « refléter la réalité synthétiquement » en construisant des systèmes avec des Samguine ou des Tchoumalov au centre, ils reconstituent l'ancien système de littérature « à la Ptolémée ».

Dans le roman, le héros principal avale et subjectivise toute la réalité. L'art de différentes époques montre l'homme selon différentes coupes, plus exactement mis dans des plans différents ; ceci est possible dans un contexte d'événements économiques, politiques, productivo-techniques, quotidiens, biologiques et psychologiques.

L'homme, en tant que participant au processus de production n'intéresse pas le romancier classique. Il ne faut pas oublier qu'apparaît comme dirigeant l'art idéaliste qui a pris ses sources dans le personnage du rentier privilégié, oisif, vivant en grand seigneur ; ce mépris du roman pour l'homme au travail ne provient-il pas de là ? Regardez combien il y a de place dans le roman pour la spécialité technique ou productive du héros.

Il existe des héros ingénieurs, médecins, financiers, mais en général, on ne parle qu'en un minimum de lignes de leur tâche, du domaine dans lequel elle se déroule, et de la façon dont ils s'en acquittent. En revanche, on parle beaucoup de la manière dont ils s'embrassent, mangent, s'amuse, s'ennulent et meurent.

Cette translation qui fait passer le personnage du plan de la production au plan du « Byt » (3) et du psychologique amène à ce que, en général, le roman s'écoule hors des « horaires de service » du héros. En particulier ceci sonne étrangement dans les romans de ceux « qui apprennent chez les classiques » et qui dépeignent « les souffrances de Werther prolétariens hors du temps de travail ».

Effleurant à peine les aspects professionnels du héros, le roman classique l'a ainsi analysé à contre-cœur dans une série d'événements politiques sociaux et aussi psychologiques. Nous savons à quel point, combien était conventionnelle la physiologie romanesque quand on se souvient que les lois de l'esthétique du roman avaient inventé pour les héros et les héroïnes une maladie fantastique spéciale, la fièvre nerveuse ; et on faisait sévèrement attention à ce que les blessures des héros et les maladies graves ne descendent pas plus bas que la ceinture.

La philosophie idéaliste, avec son enseignement de la prédestination, de l'irrémediabilité et de l'absolutisme des éléments a dicté sa volonté au roman qui a commencé à traiter l'homme selon la fatalité. A la place des maladies à caractère socio-professionnel, le roman a cultivé les particularités psycho-physiologiques innées. On se souvient des tragédies d'épileptiques, de monstres, de malades, de fous, d'astrophiés. Le roman s'est uniquement intéressé aux réflexes inconditionnés. De là proviennent les drames de la faim, de l'amour, de la colère « en tant que telle ».

On a traité les conflits socio-politiques seulement à travers la violation de l'éthique (tromperies et trahisons) et à travers la neuro-pathologie qui en découle (les remords de conscience). Dans le roman, l'homme observé suivant ses orientations est devenu complètement irrationnel. L'hypertrophie émotionalo-pathologique l'a exclu du social et de l'intellectuel.

Où donc, à part dans le roman, l'émotion peut-elle encore chanter aussi absolument et aussi insolètement victorieux sur l'intellect de l'homme, sur son expérience technico-organisationnelle ?

En un mot, nous voulons dire que la construction du roman sur la biographie de l'homme-héros est vicieuse à sa base, et qu'elle apparaît actuellement comme le meilleur moyen de faire subrepticement de l'idéalisme de contrebande.

Ceci se rapporte aux événements de l'époque à laquelle a surgi la tentative de construire un héros bien intégré et de le prendre sous un angle professionnel-physiologico-social.

La force des canons romanesques est si considérable que chaque épisode professionnel sera considéré comme une reculade regrettable devant le développement habituel du roman et que chaque renseignement physiologique sera envisagé soit comme un symptôme d'émotion psychologique, soit comme une diversion ennuyeuse lassant l'attention du lecteur.

Il m'est arrivé d'en faire l'expérience en écrivant ma « bio-interview » *Den-Shi-Xua*, la biographie d'un homme réel, observé autant que possible

objectivement. L'attention de l'auteur cherche sans cesse à glisser dans l'ornière du psychologisme biographique, et les chiffres réels, les observations sont à la limite des métaphores esthétiques et de l'hyperbole.

Dans le récit, en dépit de l'introduction massive des données et des processus de la production, la figure du héros s'enfle et commence à les déterminer au lieu d'être déterminée par eux.

Pour lutter avec l'idéalisme romanesque, on peut considérer comme rationnelle, la méthode de construction du récit selon le type de la « *biographie de l'objet* ».

La biographie de l'objet est une douche froide très utile à ceux qui s'occupent de la littérature ; c'est un moyen excellent pour que l'écrivain, ce célèbre « anatomiste du chaos », « dompteur des éléments », devienne un homme un petit peu à l'école de l'actualité ; et surtout la « biographie de l'objet » est utile en ce qu'elle remet à sa place la personnalité humaine hypertrophiée par le roman.

La composition de la « biographie de l'objet » représente une chaîne de fabrication sur laquelle l'unité-matériau avance, se transformant en produit utile grâce aux efforts de l'homme (ainsi sont construites les œuvres de Pierre Hamp, en particulier sa « *marée fraîche* ») (4).

Les gens suivent les sections transversales de la chaîne. Chaque section apporte de nouveaux groupes de personnes. Quantitativement, elles peuvent être décrites largement, et cela n'altère pas les proportions du récit. Ils sont en contact avec la manière dont l'objet est produit, notamment par son côté social : ainsi le stade de consommation occupe sur la chaîne uniquement la partie finale. Dans la biographie de l'objet, les épisodes spécifiquement individuels, les gibbosités personnelles et les épilepsies imperceptibles disparaissent, mais en revanche, les soucis professionnels d'un groupe donné et les névroses sociales sont extraordinairement mis en relief.

Si dans le roman biographique, il faut se faire violence pour ressentir telle ou telle qualité du héros comme une qualité sociale, au contraire, dans la « biographie de l'objet » l'émotion retourne à la place qui convient et ne se ressent pas comme personnelle. Ici, nous reconnaissons le poids social de l'émotion, en tenant compte de la répercussion que son apparition suscite sur le travail qui s'accomplit.

Il ne faut aussi pas oublier que la chaîne sur laquelle l'objet se meut, partage les gens en deux groupes. Cette coupe longitudinale dans la masse humaine est une coupe de classe. Les patrons et les travailleurs n'ont pas des contacts dus au hasard, mais ils se rencontrent dans une perspective révolutionnaire qui leur est organiquement propre. Et nous, nous ne faisons rien pour une éducation réellement moderne, dirigée vers le travail et la production.

Si cela se prolonge dans le futur, nos enfants pourront, eux aussi, transmettre éloquentement le contenu de « *Anton Goremiki* » ou des « *Mémoires d'un chasseur* », (5) mais ils écarteront les bras en signe d'impuissance si on leur demande où et comment on obtient le miel ou le zinc, quelle est l'importance de nos réserves de différents minerais et de charbon.

Un changement radical est ici nécessaire. Notre jeunesse doit avant tout faire connaissance avec ce monde vers lequel le travail humain est dirigé.

Et si les gens qui possèdent les connaissances ou le moindre talent littéraire se mettaient au travail, comment pourraient-ils captiver le lecteur, ne serait-ce qu'en lui parlant de nos richesses naturelles : les forêts du nord, le charbon et le minéral du Donbass, le puissant Oural écrasé sous la puissance des propriétaires fonciers, le Caucase, les immenses richesses que possède à lui seul le Kouznetz (6) ou la région de l'Altaï.

Cette façon de faire insufflera dans la jeunesse l'enthousiasme du travail, de l'édification, enthousiasme qui rénove le monde entier plus sûrement que toute la littérature « humaniste ». Pas mal dit !

La littérature factuelle — 1929

Cet article et les deux suivants ont été traduits par **Bianche GRINBAUM**.

NOTES

- (1) Citation tirée de la pièce de Gorki : « Les bas fonds ».
- (2) Héros de la littérature russe classique.
- (3) Mode de vie quotidien.
- (4) Ecrivain français né à Nice en 1876 et mort au Vésinet en 1902. Il a publié un cycle : « La peine des hommes », « La marée fraîche », citée dans le texte, date de 1908. Hamp se veut dans la lignée de Zola et de l'école naturaliste.
- (5) Roman de Tourguéniev.
- (6) Important centre métallurgique.

UN NOUVEAU LÉON TOLSTOÏ

Il y a des martyrs. Ils pleurent : Où est l'art monumental de la Révolution ? Où sont les « grandes toiles de l'épopée rouge » ? Où sont nos Homères rouges et nos Tolstoï rouges ?

Et il y a les optimistes. Ils répondent : Patientez ! La Révolution n'a pas encore le don des arts ! Donnez-lui un délai : les futurs Gontcharov et les futurs Tolstoï montent déjà les marches de l'école. E, en attendant, mangez du Tolstoï provisoire, du Selfoulina (1), du Pilniak (2), du Veressaev (3). Il est vrai que ce n'est pas ce que nous aurions voulu, et « Virineia » (4) n'est pas tout à fait « Guerre et Paix ». Nous serons patients.

Cette attente, il me semble, cette croyance parfois fanatique dans la venue d'un « Tolstoï rouge » qui déroulera la « toile » de l'épopée révolutionnaire et fera une généralisation philosophique de toute l'époque, attire l'attention d'une part sur un automatisme de pensée enracinée, d'autre part sur le désir de reconnaître l'événement cherché dans sa transfiguration dialectique. L'automatisme de pensée dit ceci : il y avait un gouvernement bourgeois, il est devenu prolétarien, il y avait une industrie bourgeoise, elle est devenue industrie prolétarienne, il y avait un art bourgeois, il est devenu (ou deviendra) art prolétarien, il y avait un Tolstoï bourgeois, il deviendra Tolstoï prolétarien.

A dire vrai, développez ce parallèle hardi jusqu'à l'absurde et vous obtiendrez ainsi : église prolétarienne ou tzar prolétarien ; vous comprendrez qu'une seule correspondance entre les termes est insuffisante.

Un très grand descripteur, plus un « professeur de vie », voilà la forme simplifiée du Tolstoï attendu. Compréhensible et simple est le travail de Tolstoï, modèleur d'épopée et professeur d'il y a soixante, soixante-dix ans. Le rythme de travail de la pensée sociale est lent. D'étapes en étapes, il s'étend sur une période de dix ans. La construction d'une œuvre, chez l'écrivain, s'étire aussi sur dix ans. L'écrivain n'est pas seulement un rassembleur de matériaux, pas uniquement un descripteur, il est de plus un professeur. Il enseigne comment vivre. Par la tête de ses héros, il juge de la société, il pose les problèmes, les résoud, dénoue les énigmes de la vie. Il crée ainsi autour de sa « toile » les disciples pour lesquels son livre est une bible.

Dans le fait qu'un homme soit obligé d'exécuter un travail si gigantesque, on sent la faiblesse des articles sur la vie politique et sociale qui obligent les « pontifes de l'art » à faire, du haut de leur tour d'ivoire, les remarques sociales nécessaires. Là réside la faible spécialisation dans le domaine de la science, particulièrement dans son secteur social et dans la tradition encyclopédique.

Dans la société bourgeoise montante les groupes antagonistes se donnent des idéologues. Ces idéologues sont jugés ensuite d'autant plus favorablement que l'apparente indépendance de leur jugement est accentuée ; indé-

pendance, non seulement par rapport à tout le milieu social, mais aussi par rapport à leur groupe. L'idéologie idéaliste qui masque le pillage de classe devait s'épanouir dans les cerveaux de solitaires « indépendants », hors des chemins scientifiques.

Le temps passe, la science se développe. La philosophie idéaliste est déjà démasquée. Dans le domaine de l'idéologie la spécialisation croît. L'élaboration de l'idéologie, l'élaboration des directives sociales exigent un appareil des plus complexes pour analyser l'action scientifico-sociale. Que pourrait dire aujourd'hui et demain, un tel « Tolstoï rouge », professeur de vie ? La classe ouvrière et le parti de la dictature prolétarienne sont apparus comme acteurs principaux de la direction politique. Partie de la philosophie statique, l'idéologie se transforme en problématique dynamique.

Continuellement, en contact infatigable avec la situation en cours, le Parti formule les slogans immédiats et les directives. Ces directives englobent toute la vaste étendue des relations politiques, sociales et morales. Quant à l'écrivain solitaire, il est amusant de penser à son hégémonie philosophique traditionnelle, face à ce cerveau collectif de la révolution qu'est le Parti. La sphère de la problématique de l'écrivain se rétrécit de plus en plus. Encore un peu et l'écrivain n'aura plus rien à faire comme « professeur de vie ». Le scientifique, le technicien, l'ingénieur, l'organisateur du matériel et de la société se tiendront là où, il n'y a pas encore si longtemps, pointait la tête du dernier « professeur de vie ».

Il est amusant d'attendre aujourd'hui un « Tolstoï rouge » avec cette lente approche tolstolienne alors que la souplesse de manœuvre sociale est extrême, et que les directives varient selon la situation du jour. On vient juste d'aller à l'assaut et voilà déjà le silencieux travail de sape. On vient juste de s'appuyer sur un type biogico-social et le voilà déjà déclaré mauvais, antirévolutionnaire. Hier il aurait fallu pouvoir se faire sauter comme une bombe, en un effort surhumain, en lançant toute son énergie disponible. Aujourd'hui il faut pouvoir se réserver parcimonieusement en vue de trente années de quotidien révolutionnaire.

Que ferait un Tolstoï rouge solitaire à côté de ce professeur collectif ? Dans le meilleur des cas on le nommerait dans des commissions adéquates auprès du « Narkomïoust », (5) du « Narkomzdravie » (6), du « Narkomziemie » (7), on lui donnerait à faire un exposé à la « Komacademie » (8) et ensuite, plus justement, on l'enverrait à Iasnala-Pollana (9). Bien! Me dirait-on, le Tolstoï rouge ne sera pas « professeur de vie ». Il sera seulement le copiste consciencieux des directives du Polit-buro. Mais cette épopée-là, « telle » imposante de notre époque, sera-t-elle de toute évidence englobée, par les directives, dans un tableau monumental ?

A nouveau, je réponds non.

Chaque époque possède ses formes esthétiques propres, déterminées par la nature économique de cette époque. Les formes monumentales sont typiques du féodalisme, aujourd'hui elles apparaissent uniquement comme stylisation d'épigone, signe de l'incapacité à s'exprimer dans la langue contemporaine.

— NOUS N'AVONS RIEN À ATTENDRE DES TOLSTOI ROUGES, CAR NOUS AVONS NOTRE ÉPOPÉE.

— NOTRE ÉPOPÉE, C'EST LE JOURNAL.

Un Tolstoï privé d'enseigner, c'est un écrivain qui s'occupe d'écrire à grande échelle. Mais n'importe quel solitaire recule devant cette échelle, dans laquelle

sont englobés les faits du journal, et il recule devant la rapidité de présentations de ces faits. Chez n'importe quel Tolstoï, c'est-à-dire chez l'homme qui écrit des romans (même s'il multiplie par cent son rythme de travail), Zoritch (10) extirpe le thème et Sosnovitch saisit une conclusion organisationnelle. Calculons comparativement à l'époque de Tolstoï et maintenant, le tirage des journaux et de la soi-disant « littérature élégante », il devient alors clair que la montagne journalistique a écrasé les belles-lettres. Tous les écrivains, sans exceptions, ont, non sans raisons, fait un plongeon dans le journal, et seulement une certaine routine du journal leur permet de conserver le long des pages une apparence de romancier au sens classique du terme.

Le journal est à notre époque, pour l'activiste soviétique, ce qui fut la bible pour le paysan du Moyen-Age (un guide pour tous les événements de la vie); il est ce que fut le roman didactique pour l'intelligentsia russe libérale. Le journal englobe les événements, leurs synthèses et les directives, dans les secteurs du front social, politique, économique, ainsi que dans les secteurs du front du « Byt » (11).

Quand le camarade Krylenko (12) dit : « Je ne lis pas la littérature contemporaine (les belles lettres), et je ne le regrette pas », il ne se fait pas un reproche à lui-même, mais il en fait aux belles lettres. Cela signifie que l'ancienne littérature didactique est coulée. Et je crois bien que le camarade Krylenko ne dira pas qu'il ne lit pas les journaux et qu'il ne le regrette pas.

Les anciennes belles lettres se désagrègent. Elles s'en vont pour une part en publications journalistes (petites traductions, articles, chroniques), en reportage (correspondance, essais, critiques), en littérature scientifique et technique, et d'autre part en belles lettres de style occidental, « tout va littéraire » ayant pour tâche un intermède esthétique séduisant. Ici, du reste, la petite forme (la nouvelle), est cultivée de préférence à la grande (le roman) : parce qu'il apparaît sur le marché du « tout va littéraire » des revues peu épaisées exigeant une forme littéraire courte.

Les Lvovs-Rogatchevski (13), les Kogan s'efforcent de trouver dans les anciennes belles lettres les raisins de corinthe du didactisme ; mais toutes ces recherches ne sont qu'une marche réflexe de chat se précipitant à l'apparition de sa calasse de sable.

Si l'histoire retient dans la littérature la représentation de faits sociaux déterminés (ainsi Pouchkine représente l'émotion du libéral, Nekrassov et Tolstoï celle du radical, Gorki, celle de l'intellectuel révolutionnaire), les contemporains dont elle devra se souvenir ne sont ni Seifoulina, ni Piliak (2) ni Gladkov, mais les journalistes. Le Tolstoï collectif de notre époque, c'est toute la masse anonyme des journalistes, du « rabkor » à « l'avant-gardiste ». Et si nous ne nommons les différents maîtres isolés du travail journaliste, tels que Zoritch ou Sosnovsky, c'est consciemment, car nous considérons que l'essence même du journal est dans l'anonymat, et que conserver des noms dans différents secteurs de ce dernier est une survivance de l'ancien impérialisme des belles lettres.

Notre tâche fondamentale n'est pas d'attendre des chanteurs d'épopée rouges, mais d'habituer tout le public soviétique à lire le journal, cette bible de notre temps.

La deuxième tâche est d'entraîner l'écrivain vers le journal en soumettant au maximum son savoir-faire au service de la mission du journal. La

troisième tâche est de faire le plus possible attention au perfectionnement du journal afin qu'il puisse devenir à cent pour cent l'épopée et la bible de notre temps.

En quoi consistent les défauts du journal et comment les maîtres du mot peuvent y remédier. Voici un de nos thèmes les plus proches.

De quel roman ? De quel livre ? De quel « *Guerre et Paix* », peut-on parler, quand chaque jour, le matin, après avoir saisi le journal, nous tournons finalement la page de ce roman le plus étonnant qui porte pour titre notre époque. Nous sommes les héros, les écrivains, les lecteurs, de ce roman.

Le matériau se dépose dans notre épopée, en cercles concentriques inclus l'un dans l'autre : le monde entier, l'Union des Soviets, ma République, ma province, ma ville, mon usine.

Sur l'épopée des faits se construit le pathétique de l'éducation quotidienne, de la directive ordinaire, du slogan, et de l'exigence, le pathétique de la pression militante.

Attendre un nouveau Tolstoï : Quel étrange aveuglement !

Nouveau Lef, n° 1, 1927

NOTES

- (1) Ecrivain située parmi les « compagnons de route ». Elle se consacra à partir de 1930 environ à la littérature pour enfants.
- (2) Ecrivain, lui aussi, situé parmi les « compagnons de route ». Auteur de « L'année nue ».
- (3) Ecrivain réaliste qui produisit surtout avant la révolution. Il étudia l'évolution de l'intelligentsia russe en particulier dans son roman « Dans une Impasse » (1922). Il s'affirmait marxiste.
- (4) Titre d'un court roman de Selfoulina. L'auteur y trace le portrait de la femme émancipée par la révolution.
- (5) « Commissariat populaire à la Justice. »
- (6) « Commissariat populaire à la Santé. »
- (7) « Commissariat populaire aux problèmes agraires. »
- (8) « Académie communiste. »
- (9) Propriété où Tolstoï passa sa vie, située près de la ville de Toula.
- (10) Célèbres journalistes soviétiques.
- (11) Mode de vie. Ensemble des servitudes contingentes de l'existence.
- (12) Juriste, membre influent du Parti.
- (13) Critique littéraire du début du siècle qui poursuivit ses activités après la révolution. Spécialiste de littérature occidentale, proche du marxisme. Il exerça son activité avant et après la révolution. Auteur d'un « Essai d'histoire de la plus récente littérature russe ».

A SUIVRE

Le métier d'écrivain (comme toutes les autres formes d'art) est exercé par une corporation d'artisans qui travaillent sur un matériau fétichisé, avec des procédés fétichisés et qui protègent pieusement ces procédés de toute influence rationalisatrice.

Le messager du Moyen-Age est devenu à notre époque collectif de téléphonistes ; le copiste, typographe ; le ménestrel, journal, tout a changé, mais l'écrivain-individualiste s'est conservé avec son « style », son inspiration, sa liberté, c'est-à-dire avec son arbitraire, son formalisme, sa production individuelle.

Nous vivons à l'époque de la planification et de l'évolution dirigée de la société. Du chaos, de la recherche inconsciente des chemins nécessaires, nous allons vers l'élaboration de projets conscients dans n'importe quel domaine, sans en exclure l'art.

Tout l'objectif de notre pouvoir demande au travailleur de l'art un effort constant maximum vers un but précis, et une fonctionnarité sociale du travail. Cette sujétion comprend le matériau et les méthodes de travail mises au service des tâches sociales.

Et c'est justement là que les pratiques courantes et les méthodes de l'écrivain entrent en conflit avec le caractère planifié et directif de la vie nouvelle. Il n'y a pas si longtemps, à une conférence de Kerjentssev qui eut lieu à la « maison de Herten » (1), A. Efros dit à peu près ceci :

« L'écrivain est un thermomètre plongé dans un milieu social. Ne le violentez pas, ne le forcez pas à montrer ce qui vous arrange. »

Et B. Pilniak ajouta :

« Un écrivain talentueux est un politicien médiocre. »

Nous avons un C.S.U. (2), une armée de « rabkors » (3), un Parti, un Comité central. En un mot, un énorme appareil qui absorbe les faits en les élaborant scientifiquement, qui réalise des prévisions politiques. Mais à côté de tout cela, nous avons un thermomètre nommé écrivain, qui travaille avec des méthodes non scientifiques et irrationnelles, des méthodes émotionnel-intuitives, et des devins spéciaux (les critiques) travaillant sur ce thermomètre, de même que dans la Rome antique, les augures prédisaient le futur en inspectant les viscères de poules fraîchement éventrées.

L'écrivain est, voyez-vous, un voyant spécial, exceptionnel, incomparable, un prophète, etc. etc. N'est-ce pas scandaleux de vouloir le mettre dans le carcan étroit de la politique ! Que lui importe les directives ? Il est son propre juge suprême, son propre chef et son propre Bureau politique. C'est le même imbécille pour qui la loi n'a pas été écrite, ce qui du reste, ne le trouble pas, tant il s'en réjouit.

L'individualisme artisanal de l'écrivain engendre inévitablement la méfiance envers la pensée politico-sociale juste, la méfiance envers les directives et s'efforce de justifier et défendre le droit à cette méfiance.

Mais à côté de l'individu qui n'a pas confiance, il y a l'individu qui délègue sans limite son droit d'avoir une pensée politico-sociale indépendante. Il débite sa marchandise, mais pas avec l'intuition et le style individuel, mais avec la souplesse de style maximum, avec une habileté de spécialiste et un technicisme étroit.

Pour les gens de cette sorte, les rédactions préparent non seulement des thèmes, mais des épigraphes. Sur l'exigence des rédacteurs, ils peuvent, de la même main, écrire durant la même heure, deux œuvres se détruisant mutuellement. Ils se vantent uniquement de la rapidité du travail et de la qualité du fini et ne se rendent absolument pas compte de ce qu'ils font sur le plan des principes.

Dans n'importe quelle discussion collective, ils sont « pour la résolution ». Ils ne se donnent pas la peine de se battre pour cette résolution. Ils attendent qu'on la propose et s'y rallient mécaniquement, préférant, pendant la discussion, se taire complètement.

En un mot, à la différence de la première catégorie qui défend chaque partie de son idéologie protoplasmique, les seconds donnent un spectacle odieux de gens volant intégralement une idéologie et vendant leur qualification avec une indifférence d'épicier.

Ainsi, deux exigences fondamentales s'imposent à la corporation des écrivains : premièrement, subordonner leur travail aux directives politiques générales, et deuxièmement, examiner avec responsabilité chaque question sociale mesurable.

Esquiver ces exigences est le vice organique des petits artisans qui travaillent sur le marché de la « stixija » (4) avec seulement cette différence que l'un travaille avec des procédés fétichisés et que l'autre a réussi à défétichiser ces procédés. Le péché des premiers réside dans l'individualisme, celui des seconds dans un étroit spécialisme professionnel.

La *désindividualisation* et la *déprofessionnalisation* de l'écrivain sont les deux chemins par lesquels il est possible de briser l'opposition nuisible des castes.

L'écrivain solitaire qui ne met pas à nu le matériau, à tous les points de vue, écrit faussement et s'efforce de poser en mérite la subjectivité de son écriture. L'écrivain-solitaire écrit d'une façon prolixe, arrivant avec son œuvre, en retard sur la vie actuelle. L'écrivain-solitaire travaille sans rendement. Il ne tient même pas compte de la division minimale des fonctions productives. Il est à la fois compositeur, rassembleur de matériau, contrôleur et organisateur de ce matériau.

La forme littéraire qui veut aller au rythme de l'actualité a déjà régénéré les forces des solitaires. Un exemple : le journal, fait littéraire le plus étonnant, bien spécifique de notre époque. C'est uniquement le style de travail collectivisé, lié à une spécialisation interne, qui donne au journal la possibilité d'exister. Mais la collectivité du travail littéraire n'est pas uniquement caractéristique des journaux et revues, elle pénètre aussi le travail du livre. Pour le livre scientifique, le manuel, la paternité collective n'est pas une rareté. Si une œuvre « d'art » porte habituellement le nom, la marque de son « créateur », c'est alors un faux-semblant. Le livre apparaît

déjà comme le produit de plusieurs mains et c'est seulement par habitude que la main du compositeur-écrivain dissimule celle des autres.

On ne sait pas que féodaux de l'esthétique, les écrivains les plus en vue, travaillent depuis longtemps en artel en y faisant entrer leurs secrétaires et élèves.

Les uns cachent cela, fétichisant la valeur de marque de leur nom d'écrivain, les autres se rassemblent ouvertement en artels.

Cependant des exceptions telles que V. Ivanov-Degtjarev ne montrent pas que le décorateur littéraire s'est détaché de celui qui réunit le matériau. La collectivisation du travail littéraire nous semble être un processus progressif.

Nous envisageons le travail d'artels littéraires dans lesquels les fonctions sont divisés en : rassemblement du matériau, mise en œuvre littéraire, contrôle de fabrication.

Dans l'artel entrent des spécialistes non littéraires, disposant du matériau requis (voyage, recherche, biographie, aventure, expérience d'organisation et expérience scientifique). A côté d'eux travaillent les « fixateurs » (5) qui extraient le matériau littéraire nécessaire, les événements, les notes, les documents. (Ce travail est analogue au reportage journalistique.)

Le montage dans telle ou telle suite logique du matériau reçu, le travail de la langue en fonction du public auquel le livre est destiné, tout cela constitue la tâche des compositeurs littéraires.

La conception scientifico-technique est vérifiée par un connaisseur. Ceux-là même que les auteurs remercient habituellement dans les préfaces pour leurs « indications précises et compétentes ».

La vérification de l'effet socio-politique, tel est le travail qu'accomplissent d'une manière rudimentaire nos « gubilt » et « glavilt » (6). Nous manquons beaucoup trop de livres. Nous souhaitons être les maîtres de notre vie. Il nous faut absolument constituer un inventaire de cette économie socialiste que nous construisons. Nous devons être éduqués et équipés. Nous assimilons avec avidité tout ce qui concerne l'expérience organisationnelle et les méthodes de travail. Nous connaissons les émotions les plus raffinées de ce pleurard de Mitka dans « *Le voleur* » de Léonov, mais nous n'avons pas les mémoires de l'ingénieur Graftio, des constructeurs du Dniepr, de Svir et de dizaines d'autres chercheurs, voyageurs, parmi les meilleurs. Les gens qui participent à la construction amassent une expérience colossale, mais cette expérience, dans le meilleur des cas, gît sous forme de notes dans les tiroirs des services. On n'a pas encore décrit Moscou et des centaines d'autres villes. On n'a pas décrit nos usines, nos maisons d'enfants, nos kolkhoz, nos élevages de rennes et nos fabriques de tracteurs. Nous manquons de manuels, de livres de vulgarisation scientifique, de mémento, d'ouvrages de référence, et de recueils de faits portant à la lutte ; nous manquons de « montages » nous éclairant les différents processus, depuis la neurologie jusqu'à la géologie.

Nous n'avons pas de livre sur la pratique religieuse, les « hooligans », les spécialistes de la sélection, les chimistes. Il faut encore écrire tout cela, et vite.

Il ne faut pas attendre que les écrivains professionnels se mettent en branle. L'artel littéraire peut et doit créer le livre.

Mais il ne faut pas oublier la situation suivante : l'artel restera une chose privée à plusieurs dirigeants si on ne change pas la physionomie de nos éditions. De captatrices de la spontanéité de l'écrivain, elles doivent devenir réalisatrices de plan quinquennal littéraire. Des éditions liées aux artels littéraires, produisant des livres utiles, de bonne qualité, voici le secteur socialiste naissant de notre production littéraire, qui se différencie du secteur spontané, privé et marchand.

Parallèlement à ce processus de collectivisation du métier littéraire, nous constatons autre chose : le processus de déprofessionnalisation de l'écrivain lui-même.

La conquête du « fait » par la littérature apporte une situation stable en échange de gens qui possèdent le secret des richesses compositionnelles et stylistiques de la littérature ; c'est-à-dire en échange d'écrivains professionnels possédant un matériau spécifique nouveau, important du point de vue social.

L'époque du récit et du roman voit les germes de l'époque des « otcherk » (7) et de la monographie.

Une littérature pousse en marge de la littérature. Les livres de médecins, de voyageurs, de politiciens, de techniciens, en un mot de gens pratiquant n'importe quel métier autre que celui d'écrivain sont les plus intéressants. Et si jusqu'à présent ces gens regardaient timidement leur capacité littéraire et introduisaient leur production par des chemins de traverse, aujourd'hui, alors que les écrivains ne savent que dire (la crise thématique) et ne savent comment dire (obscurité des orientations sociales), ceux qui possèdent le matériau essentiel deviennent leur remplaçant.

Nous ne pensons pas que l'aptitude à écrire doive être concentrée entre les mains de petits groupes de spécialistes littéraires. Au contraire, l'aptitude à être un écrivain doit devenir une qualité culturelle de base, à l'égal de l'aptitude à lire.

Maintenant, il faut que chaque citoyen puisse écrire un entrefilet dans un journal. Notre mouvement de « rabkor » (3) est une déprofessionnalisation du métier de journaliste.

Pourquoi la déprofessionnalisation du travail du livre est-elle impossible ? Nous vivons une époque de transition. Ceux qui possèdent un matériau intéressant ne disposent pas d'une plume. Nous, les professionnels de la littérature, devons aller vers eux en tant qu'enquêteur, en tant que secrétaire littéraire et les aider sans oublier que nous approchons de l'époque où, sans l'aide des écrivains, ils « fixeront » ce qu'il faut et persuaderont qui il faut. Et surtout, dès maintenant, nous autres, maladivement épris de pittoresque irresponsable et de métaphores inutiles pouvons apprendre beaucoup de la prose non littéraire. Le rapport, le sténogramme de conférence ne sont pas de mauvais maîtres pour apprendre l'exactitude, l'efficacité, la constance dans la poursuite d'un objectif.

Mais en construisant la « littérature factuelle », il faut se rappeler les moyens par lesquels les faits peuvent être rendus inoffensifs.

Regardez nos revues du type « Niva », « Panorama », « Ogonék » (8). Beaucoup de faits, mais comme ces faits sont froids. Les revues étalent devant les lecteurs un assemblage de faits fastidieux comme un jeu de patience et il faut y substituer un jeu de hasard cruel. La théorie du reflet risque d'empoisonner l'actualité la plus brûlante.

Pour nous, « faktoviki » (9) il ne peut y avoir de fait en tant que tel. Il y a les faits à effet, et les faits défectueux. Il y a le fait renforçant nos positions socialistes et le fait les affaiblissant. Nos très proches voisins, les photographes et les cinéastes doivent se rappeler de cela.

Nous considérons le mouvement des « faktoviki » comme le mouvement essentiel de l'art actuel. Nous sommes en profond désaccord avec les affirmations méprisantes de certains de nos camarades du Lef : « Désirez-vous donc considérer comme tenant du Lef chaque petit reporter, chaque gamin muni d'un appareil photo ? » C'est de l'aristocratie esthétique.

La masse des photographes amateurs, les milliers de reporters, de « rabkor » avec toute leur médiocrité et leur manque de qualification sont des « faktoviki » en puissance. Il faut leur donner une formation approfondie. Ils sont plus précieux pour une socialisation authentique de l'art que n'importe quel maître, peintre ou écrivain, hautement qualifié, voyant enfin clair, se repentant, rejetant leur passé et venant à des formes de travail progressistes. Chaque gamin photographe est un soldat du combat contre les artistes académiques et chaque petit reporter tient objectivement au bout de sa plume la mort des « belles lettres ».

Notre malheur actuel, nous autres du Lef, est que nous sommes apparus sur la carte littéraire comme une rivière qui s'interrompt brusquement sans atteindre l'océan. En 1919 « l'Art de la Commune » (10) a suspendu sa parution, le vieux « Lef » (11) s'est rétréci en 1924, et en 1926 le « Nouveau Lef » a été emporté. Et tous ces efforts ne valent pas un sous, si nous ne nous jetons pas dans l'océan de la masse.

Il est maintenant important d'opposer le « faktovik » de masse porté vers la collectivisation, à l'artisan individualiste esthétisant. La deuxième tâche est de se battre pour la qualification à l'intérieur des rangs des « faktoviki ». Qu'importe si nos ennemis se gargarisent joyeusement entre eux : « Le Lef est mort. » Il est trop tôt pour se réjouir. A suivre... : à travers le Lef vers les « faktoviki ».

Nouveau LEF, n° 12 — 1928.

NOTES

- (1) Maseon des écrivains.
- (2) Direction centrale de la Statistique. (Central'noe Statisticheskoe Upravlenie.)
- (3) Correspondants ouvriers.
- (4) Force inorganisée. Ici marché d'une littérature se basant sur l'inspiration et la création individuelle, sans liens avec la structure sociale.
- (5) « Fixateur » : celui qui, une fois le matériel rassemblé, rédige le texte.
- (6) Organes de censure.
- (7) « Otcherk » : reportage, récit ou essai : genre littéraire privilégié par Tretjakov et les partisans de la « littérature factuelle ».
- (8) Revues politico-littéraire-artistique de l'époque, à la rédaction desquelles l'auteur participait.
- (9) « Faktoviki » : ceux qui écrivent selon la méthode de la « littérature factuelle ».
- (10) Revue de l'IZO : Section des Arts plastiques du Commissariat du peuple à l'Instruction. (Otdel izobrazitel'nyx iskusstv.) Elle vit le jour de décembre 1918 à avril 1919. (Dix-neuf numéros.) Maïakovsky, Brik, Aitman, Pounine, Malevitch, Tatline, Kandinsky, Rodtchenko, Falk et d'autres représentants de l'avant-garde soviétique y participèrent.
- (11) Revue du Front de l'Art de Gauche, animée par Maïakovsky, à laquelle l'auteur participa activement.

Théoricien du LEF (1) (Front Gauche de l'art), poète, journaliste, scénariste, chroniqueur, photographe, reporter, traducteur, dramaturge, pédagogue, Serge Trétiakov est un des animateurs du mouvement artistique et intellectuel des premières années du pouvoir soviétique. Son nom est lié à celui de Maïakovsky, d'Eisenstein, de Meyerhold et, plus tard, de Bertolt Brecht.

Ecrivain très actif qui se frotte aux genres les plus divers, Trétiakov (2) mène de front sa pratique littéraire (son travail de création) et sa réflexion théorique. Idéologue, il se réclame à la fois du marxisme et des positions de l'avant-garde artistique. Il est de ceux qui cherchent à ne jamais séparer les questions théoriques de la pratique sociale en ce lieu particulièrement délicat que constitue la politique culturelle du pouvoir soviétique.

A ce titre, la connaissance des textes que nous présentons, après ceux que nous avons déjà publiés (1), permet de mieux cerner les contours d'un mouvement qui va du futurisme, du LEF et du Proletkult au Premier Congrès des Ecrivains Soviétiques, du sectarisme virtuel des avant-gardes à la volonté unificatrice qui préside à la naissance des théories du réalisme socialiste.

C'est un cheminement plus logique qu'on ne croit qui conduit ce militant du LEF sur les positions du réalisme socialiste. Sur cette logique, ici à l'œuvre, nous aurons l'occasion de revenir. Encore faut-il réunir les informations sans lesquelles notre travail bâtirait hypothèses sur hypothèses.

Encore faut-il, pour ce qui nous occupe, rendre clair que le LEF ne fut pas ce que de vains cercles pensent, ni le réalisme socialiste (3), une théorie mise en place pour alimenter un baquet de sang agité par la tempête stalinienne.

Encore faut-il prendre la mesure des tâches auxquelles sont confrontés les écrivains de cette époque et réaliser, par-delà les controverses qui sont les nôtres, l'envergure intellectuelle de ces femmes et de ces hommes, l'extraordinaire dimension de leurs projets, l'ampleur de leurs interventions, la réussite de leurs réalisations. (Un peu de grandiloquence nous vient, comme on voit, d'une longue fréquentation des textes!)

Les jeux de l'actualité, mais aussi les effets en retour d'une bataille idéologique qui se mène de longue main, la nécessité, enfin reconnue, d'avoir recours à des textes qui ouvrent une recherche sur laquelle nous n'avons pas fini de compter, plus quelques démarches ambiguës, ont mis en lumière le travail des avant-gardes russes, puis soviétiques.

En ces domaines...

De Trétiakov nous connaissons, en France, peu de chose. Quelques textes portant surtout sur la littérature. Et c'est en effet sur ce terrain d'une théorie de la littérature, de ses idéologies et de ses rapports aux œuvres que nous le retrouvons le plus directement. D'autres domaines sont également les siens: il n'est pas possible, pour la justesse de notre propos, de les ignorer. D'autant qu'ils ne laissent pas de recouper celui de nos investigations. A propos d'une politique possible de la littérature et de l'art. Prenons son intervention au 1er Congrès des Ecrivains Soviétiques, en 1934 (Compte-rendu sténographique du Congrès, sous la direction de I. K. Luppel, M. M. Rozental et S. M. Trétiakov). Trétiakov fait le point sur l'influence de la littérature soviétique à l'étranger: le bilan est positif, les représentations exotiques et fausses de la Russie soviétique commencent à s'estomper. La littérature soviétique, dit-il, doit jouer un rôle mondial: «L'influence de notre style, de nos œuvres, doit devenir irrésistible». Il faut donc tisser des liens étroits avec les amis étrangers. Et pour cela multiplier les traductions. Trétiakov fait une proposition concrète: chaque écrivain soviétique devrait connaître le russe, une langue des Républiques et une langue étrangère. Le travail de traduction doit faire partie intégrante du travail de l'écrivain, comme le journalisme, la littérature enfantine, etc... il aborde aussi la question de «l'Union Internationale des écrivains révolutionnaires». Le terme «révolutionnaire» lui semble un peu étroit dans le contexte de l'époque, face à la montée du nazisme. Il faudrait, dit-il, baser le travail international de l'Union sur un slogan de lutte contre l'ennemi commun: le fascisme. Ça ne vous rappelle rien ?

Voyons le cinéma.

Trétiakov, comme d'autres animateurs du LEF, participe aux discussions théoriques sur le cinéma, en particulier au cours d'une conférence du groupe (4). Son étude porte sur la notion de film «joué» ou «non joué». Selon lui, le problème se situe au niveau du degré de falsification du matériau initial. Il repère trois groupes:

- Le matériau «flagrant», le plus objectif (D. Vertov dans «Vie à l'improvisiste»)
- Le matériau «mis en scène» (Eisenstein)
- Le matériau «joué» (Intervention d'acteurs professionnels).

Il s'agit, pour Trétiakov, non pas d'opposer film «joué» et «non joué», mais de marquer les rapports (antagonistes) entre le «fait brut» et la «fiction». Il s'agit enfin et surtout de mettre l'accent sur la destination du film, sa fonction. «Fonction de l'œuvre d'art dans la société»: au fil des ans sa réflexion se fixera sur ce point jusqu'à la hantise. Qui pourrait ne pas comprendre? L'activité cinématographique de Trétiakov souligne une interrogation qu'il rencontre chaque jour davantage et partout. Cette activité commence par la création, en collaboration avec Eisenstein, des cartons du «Potemkine». Il écrit ensuite trois scénarios de film, au cours d'un séjour en Georgie où il est envoyé pour activer la production cinématographique locale: «Elliso» (Mise en scène N. Chengelala, 1928), «Le sel de Svanetie» (Kalatozov, 1930), «Khabarda» (Tchlaourelli, 1931). D'autres projets ne se réalisent pas. Notamment ceux concernant la Chine. Les événements de Chine suscitent un immense intérêt en U.R.S.S.: le 5 avril 1927, la revue «Kino» exige l'envoi immédiat d'une expédition cinématographique, le 22 fé-

vrier 1929, Eisenstein écrit dans «Moscou ouvrière»: «Quand nous terminâmes le «Potemkine», deux problèmes se posèrent, les événements de Canton et la campagne soviétique». Trétiakov prépare un vaste projet: dix personnes doivent partir, dont Eisenstein et lui-même, plusieurs films sont prévus: trois grands films de combat, une bouffonnade, une chronique cinématographique, des films-conférences à la fois scientifiques, éducatifs, abordant différents thèmes de la réalité chinoise. La situation en Chine ne permettra pas la réalisation d'un tel projet.

SUR QUELQUES PROBLÈMES DE LA LITTÉRATURE SOVIÉTIQUE RÉVOLUTIONNAIRE

Les préoccupations théoriques de Trétiakov, au LEF puis au Nouveau LEF (dont il assure la direction après le départ de Malakovsky) sont en grande partie celles des «Travailleurs du Front Gauche de l'art». L'inflexion personnelle se marque dans la virulence et la place très importante qu'occupe dans la réflexion de Trétiakov le problème de la politique culturelle et de la révolution dans les esprits par la mise en place d'un système «objectif» propre à refondre le «psychisme» des individus. Le ton polémique, partout présent, relève du climat général de discussions qui mettent en cause l'orientation fondamentale des recherches de chacun comme celle des relations des «travailleurs de l'art» avec le pouvoir politique. La préservation de l'héritage du futurisme, pour lui comme pour ses amis positif, préoccupe Trétiakov. Dès le n° 1 du LEF (il y revient dans le n° 3), en 1923, il aborde la question: «Le futurisme fut l'antithèse de l'art bourgeois». Certes, le futurisme de 1923, affirme-t-il, n'est plus celui, échevelé, de 1913. Mais créé dans la Russie impériale, avec pour tâche la lutte contre l'art bourgeois, il doit, dans la Russie révolutionnaire, poursuivre ce but, en intégrant les problèmes de l'heure. La «récupération» le guette, il risque de devenir un produit de consommation parmi tant d'autres. Car, malgré la victoire de la révolution, la lutte contre l'art et le goût bourgeois demeure, pour les futuristes du LEF, à l'ordre du jour. La NEP s'accompagne d'une renaissance de certaines tendances tenues pour disparues. Sous divers prétextes idéologiques, explique Trétiakov, comme «le repos légal du prolétaire» ou «l'étude des grandes œuvres de l'époque capitaliste», on retourne, pour prendre un exemple, au théâtre naturaliste (5). Il en est de même pour toutes les formes d'art.

Et Trétiakov d'ajouter: «en matière de vieilleries, il est utile de ne pas oublier ceci: «Les vieilleries sont du fumier, mais pas de la nourriture» (6). Il revendique au nom du LEF l'héritage futuriste pré-soviétique: «Nous autres, LEF, tirons notre origine de la Gifle au goût public (7), écrit-il en 1928. Cet aspect de la lutte menée par Trétiakov contre les formes de l'art bourgeois encore très vivantes sous le nouveau régime soviétique est illustré par divers articles (8). Lutte d'autant plus âpre et complexe qu'interfèrent dans le débat les différents groupes «prolétariens»: «Non seulement, écrit-il, on en appelle à un Tolstoï «prolétarien», mais on parle de revenir aux normes littéraires anciennes: la lutte pour la qualité artistique s'est transformée en lutte pour la «norme d'avant-guerre» du cliché» (9). Il en résulte, d'après lui, une chute de l'intérêt pour la forme. On va voir n'importe quelle pièce, sans s'inquiéter du travail de mise en scène (10). Et cette «norme d'avant-

guerre» trouve des défenseurs pour lesquels «à quoi bon élever le niveau de qualification de l'art et pourquoi chercher des formes nouvelles alors que la masse principale des consommateurs de produits esthétiques les avale dans leur forme d'avant-guerre? A bas l'expérimentation, à bas l'expressivité, vive l'inertie esthétique des masses!» (9). Trétiakov n'a pas de termes assez violents pour stigmatiser une telle attitude.

C'est qu'il y va de l'existence même, de la nécessité ou non d'une avant-garde littéraire et artistique. Pour les «Lefistes», le peuple vient à peine d'apprendre à lire et à écrire. Il ne peut encore apprécier les formes littéraires nouvelles. Il baigne, quant à la littérature et à l'art, dans l'idéologie de l'ancienne classe dominante. Il faut l'en tirer. Cette victoire acquise, l'avant-garde ne sera plus l'avant-garde, tout l'art sera d'avant-garde. La question dépasse d'ailleurs considérablement l'art et la littérature. C'est la question d'une révolution culturelle radicale qui se trouve posée. Cette idée d'une urgence de la «révolution des têtes et des cœurs», révolution des mœurs, des comportements et des réflexes, circule alors, entre les années vingt et trente, dans les avant-gardes de tous les pays que touche la tempête révolutionnaire. Paradoxalement (en apparence), l'avant-garde artistique rejoint ici le mécanisme le plus ouvriériste et le positivisme idéaliste jusqu'à confondre matérialisme et rationalisme vulgaire. La légèreté face aux mouvements complexes de l'histoire rejoint en ce point, et ce n'est pas par hasard, la résistance aux découvertes de la psychanalyse (11).

Cette légèreté, cette résistance, on en peut pointer les racines, notamment, dans la situation de classe et dans l'idéologie scientiste et volontariste que toutes les avant-gardes ont en commun, à l'époque. La fertilité théorique d'un grand nombre de leurs hypothèses quant aux divers aspects du fonctionnement des langages artistiques, la richesse et la force des œuvres ne font que souligner les faiblesses et, peut-être, les éclairent.

C'est au «quoi qu'il en soit» qu'il nous faudrait revenir. Disons, pour l'instant, qu'à demeurer fermes sur quelques fondements scientifiques, sur la contestation des idéologies bourgeoises de l'art et sur l'accord avec les positions révolutionnaires, les «leffistes» en viennent à constater qu'à partir des acquis du futurisme, ils doivent lutter pour «un art combattant, actif du point de vue de classe, pour la culture de la forme, pour la nouveauté appliquée aux tâches de notre développement, pour un art d'agitation» (9).

Il s'agit de aller la modernité futuriste à la radicale révolution incarnée par le pouvoir des soviets. Trétiakov ressent plus vivement que d'autres la nécessité d'un axe nouveau d'activités pour les anciens futuristes. Cet axe tournera autour du problème de la commande sociale. La critique futuriste des présupposés psychologisants, idéalistes de l'art bourgeois, «art d'une époque révolue, pour une classe vaincue par l'histoire», rejoint, pour Trétiakov, les données fondamentales du marxisme en une même condamnation, définitive, de la société bourgeoise et de l'homme tel qu'elle l'a fabriqué. Il faut donc transformer la société et construire un homme nouveau. L'art nouveau a son rôle à jouer, il transformera le rapport de l'artiste à l'œuvre, de l'œuvre au public. Il bâtira un environnement autre. Suscitera et alimentera de nouveaux sentiments, de nouvelles sensations, un nouveau psychisme. Ceci grâce à la société socialiste, mais aussi grâce aux méthodes matérialistes élaborées par les artistes d'avant-garde. De plus, le service de la société permettra d'éliminer les vieilles rengaines sur l'inspiration et l'individu créateur. La «littérature factuelle» trouve en Trétiakov l'un de ses plus ardents propagandistes, un de ses plus vivants illustrateurs (12). La «Biographie de l'objet» que nous publions, est parfaitement explicite.

L'épopée d'aujourd'hui, c'est le journal. Autour de lui doit s'articuler la nouvelle littérature. Trétiakov y revient sans cesse. Il décerne des bons points aux journalistes de valeur, tonne contre les «rabkors» (13) qui ne rêvent que d'être écrivain au «vrai» sens du terme et jette l'anathème contre ceux qui se glorifient de quitter le journalisme pour la «vraie littérature».

Déprofessionnalisation, désindividualisation, documentarisation, les propositions de Trétiakov et du LEF ne sont pas «innocentes» quant au destin futur de la littérature soviétique et du réalisme socialiste. «On n'a pas encore décrit Moscou et des centaines d'autres villes. On n'a pas encore décrit nos usines, nos maisons d'enfants, nos sovkhoz, nos sanatoriums, nos kolkhoz, les élevages de rennes et les usines de tracteurs....» (14). Il suffira, peu de temps après, d'assaisonner cette base «factuelle» d'un peu de psychologie, de «réflexes» et le tour, bien amené, sera joué. Ceci, bien entendu, ne commande pas cela. On voit bien ce qui sépare l'ascétisme «factuel», «l'objectivisation» forcenée des anciens futuristes de la rhétorique compassée des tenants d'un réalisme socialiste bon teint. C'est de leurs «origines futuristes» avec la réalité d'un monde nouveau à construire que naît l'exacerbation des «leftistes» dans les années trente et c'est l'impossibilité dans laquelle les met la pression sociale d'accomplir leur désir d'homme de l'art que partent les atteintes à cette réalité qu'ils sont obligés d'accepter telle quelle. Puisque l'état des choses ne peut changer aussi vite qu'il le faudrait, puisque l'art tel que nous le concevons ne peut être entendu par ceux pour lesquels nous écrivons, que les faits soient nus, dégagés de «l'homme», de la «psychologie», de l'idéologie (puisque l'idéologie dominante est toujours, pour eux, celle de l'ex-classe dominante, puisque l'idéologie n'est comprise par eux qu'au niveau des comportements et des habitudes culturelles), que l'art soit celui de la mise en scène «brute» du matériel.

Comment ne pas voir que la psychologie ainsi chassée, par ce biais-là qu'elle hérit et faute d'un autre agencement de l'intervention humaine, ferait retour au grand galop du positivisme? D'autant que la notion de commande sociale, telle qu'elle est utilisée, n'est pas dépourvue d'ambiguïté et se solde par le discours massif de l'idéologie dominante, pour le cas.

Le LEF, pour qui la notion de «contenu» d'une œuvre doit être remplacée par celle de «destination», propose un art utilitaire qui puisse répondre aux exigences de la construction du socialisme. Pour Trétiakov, à la planification de l'économie devrait correspondre celle de la littérature. Le slogan «les écrivains aux kolkhoz», soutenu par le LEF, était commun à toutes les tendances littéraires de l'époque ou presque. Trétiakov répond à cet appel et prend part au travail kolkhozien pendant plusieurs mois. Ses articles, ses reportages n'évitent aucun des problèmes, ne cèdent aucun des pièges d'un genre qui annonce la floraison des futurs romans «campagnards» des années trente. La lecture des textes du LEF a quelque chose de poignant: tout se passe comme si les anciens futuristes et leurs amis, d'accord avec une orientation qui dans l'ensemble est devenue la leur, en voyaient les limites et les dangers, tout en se précipitant avec plus de fougue que quelconque dans l'embarras puis le drame, dans une sorte de fuite en avant vertigineuse. Tout se passe comme s'ils s'étaient trouvés soudain démunis devant les problèmes qu'ils avaient eux-mêmes soulevés devant une pression sociale qu'ils avaient souhaitée.

Comme si cette main était forcée qu'ils avaient eux-mêmes tendue.

Si le mode du sentiment paraît ici l'emporter (un appât pour notre désir?), il ne nous cache rien de ce qui demeure notre objectif. Peut-être n'est-il pas trop tôt pour tenter de dégager, à partir de l'enquête en cours, du contact direct avec les textes, de leur étude et de l'indispensable mise en situation théorique et historique, quelques thèmes de réflexion qui sont autant de jalons pour notre travail de recherche. C'est en ce lieu que s'affirme notre insistance: il demeure, ici et maintenant, important d'analyser le pourquoi et le comment des événements qui ont marqué, dans les années 20 et 30, les rapports des «avant-gardes» littéraires, artistiques, et du mouvement révolutionnaire: important pour le mouvement littéraire et artistique, important pour le mouvement révolutionnaire. Car il s'agit de l'un des points de fixation de la politique culturelle révolutionnaire et de toute théorisation éventuelle du rapport idéologie-littérature. Si le politique et le théorique devaient en ce point se dérober, ils ne manqueraient pas de faire retour. Ils n'y manquent pas.

La rapidité avec laquelle on s'est, en France, au cours d'une période récente, débarrassé, délesté, du futurisme, du formalisme, du LEF, de l'agit-prop, du proletkult, du réalisme socialiste (un ou deux livres, quelques articles traduits et publiés, de-ci de-là) montre assez bien la légèreté d'une démarche: pâture pour un montage idéologique qui visait, et vise toujours, à enfouir textes et problèmes théoriques sous une marée de déclarations opportunistes (la fameuse «pression immédiate du politique») propres à infléchir la lecture dans le sens du «document», mais du «document» pur de toute approche théorique de fond, l'approche théorique se suffisant d'un abord vaguement historique. Il n'est pas assez que de vouloir en finir, dans la pratique, avec les détournements staliniens et la répression. La répression n'explique pas tout. De même, la mise en situation historico-idéologique du conflit entre les avant-gardes littéraires et artistiques et le pouvoir révolutionnaire (contradiction entre les propositions de l'avant-garde et les possibilités concrètes du pays, problèmes des urgences — l'alphabétisation-origine de classe des avant-gardistes, les deux conceptions de la révolution culturelle, etc..) ne couvre qu'une partie des questions en suspens. Toujours en suspens. Il nous semble pour le moins tout aussi important de pointer les contradictions internes aux théories et aux pratiques des avant-gardes. Pour le cas qui nous occupe, il est sans aucun doute nécessaire de faire une lecture historique des textes, d'en repérer les articulations, voire les changements d'orientation à partir de l'évolution réelle de la société soviétique, de souligner l'influence des événements sur la doctrine futuriste puis léfiste. Mais s'arrêter là serait d'une certaine façon, obscurcir, déguiser ou même dissimuler la question des tendances fondamentales, des formes spécifiques et des contradictions internes du mouvement avant-gardiste. Ce sont des questions que nous avons déjà soulevées, nous y reviendrons, n'en déplaise à de plus pressés que nous. La connaissance du travail et de la réflexion de S. Trétlakov doit pouvoir nous aider. S. Trétlakov occupe en effet une situation particulière. Il n'est pas de la première équipe futuriste (celle de Malakovski et Khlébnikov), son activité littéraire est, dès le début, fortement liée à la politique. Il intervient, après son arrivée à Moscou, au moment où le futurisme a été mise en crise par la confrontation de quelques-unes de ses positions avec celles du pouvoir révolutionnaire. Il est plus un écrivain du LEF que du futurisme. Il est un de ceux qui, tout en insistant sur le maintien de certains

principes futuristes, saisissent le caractère indispensable d'une mutation. Il vit assez longtemps pour participer très activement au Premier Congrès des Écrivains Soviétiques. Il adhère à la doctrine du réalisme socialiste. Sa méthode de travail, de réflexion et sa pratique d'écrivain, d'idéologue, ont une logique. Elle joue sur deux pivots :

— Ne rien abandonner de ce qui, dans l'héritage futuriste, a pour lui un caractère scientifique et révolutionnaire

— Se mettre sur des positions de classe au service du pouvoir des soviets et du socialisme.

Les contradictions vont apparaître qui ne se situent pas au seul niveau des circonstances externes aux théorisations futuristes et léfistes. Les contradictions et les conflits spectaculaires vont passer par les contradictions et les conflits qui se manifestent et fonctionnent comme tremplin dans le cadre même du futurisme et du léfisme.

Nous terminerons provisoirement par quelques remarques (sur ce point) qui orientent notre travail pour une recherche :

— Les léfistes tentent de donner une réponse à la crise de la littérature. La crise de la société capitaliste et la rupture révolutionnaire accélèrent une démarche qui est celle des avant-gardes depuis plusieurs décades. Ils essaient une réponse «de l'intérieur».

— La « littérature », conçue comme « littérature bourgeoise », c'est à la science et à la Révolution que l'on va demander le « sortir » du cercle. A masquer le rôle de l'idéologie, l'humanisme avant-gardiste (toujours la science à la bouche) retombe dans la construction idéologique.

— L'articulation entre la découverte d'une instance idéologiquement bourgeoise de la littérature et la continuité du phénomène littéraire fait contradiction. On réclamera la fin de la littérature, tout bonnement.

— Il y a contradiction entre les découvertes des formalistes et des futuristes sur le langage et l'utilitarisme, entre le rôle éducatif de la littérature (à l'ordre du jour) et les acquisitions théoriques (mal assimilées) des formalistes et des futuristes. Derrière la « qualification » prônée par les léfistes, il y a l'Instrumentalisme. Les programmes futuristes et constructivistes se contredisent sur plusieurs plans.

La contradiction interne aux théorisations des avant-gardes nous semble, à ce moment-là, se marquer principalement dans la mise en lumière du rôle du langage et leur sociologisme, leur psychologisme dans l'élaboration théorique. A partir d'une constatation proprement révolutionnaire : c'est dans le langage que tout se joue pour la littérature, la construction théorique se heurte aux utilisations et aux fabrications qui se fondent sur le « conditionnement », les « réflexes », etc... Le rejet du discours freudien n'est pas pour peu dans le blocage des contradictions. La critique marxiste-léninisme qui aurait permis d'avancer n'a pas eu lieu. La répression, qui ne devait pas obligatoirement régler les conflits, a fait ce reste qui n'est sans doute pas pour peu dans la légèreté que l'on témoigne aujourd'hui pour le travail de ces écrivains. De cela aussi nous reparlerons.

NOTES

- (1) Voir **Action Poétique**, n° 48 (Malakovsky et les futurismes).
- (2) Voir les textes de Trétiakov traduits par Léon Robel dans **Action Poétique**, n° 48, et dans «Les manifestes futuristes russes», Editeurs Français Réunis, Coll. Petite Sirène. — Voir aussi: Walter Benjamin: «L'auteur comme producteur», dans «Essais sur Brecht» (Maspero Ed.).
- (3) Voir **Action Poétique**, n° 44 (Du réalisme socialiste).
- (4) «Le LEF et le cinéma», **Nouveau LEF**, n° 11, 12 — 1927.
- (5) Trétiakov revient à plusieurs reprises sur la situation du théâtre en U.R.S.S. Il écrit, en 1924, dans la revue «**Octobre de la pensée**», un article sur «Le théâtre des attractions», sorte de justification à caractère théorique de son travail avec Eisenstein pour les mises en scène de ses pièces. Il évoque le travail d'Eisenstein au théâtre du Proletkult et intervient en faveur du nouveau théâtre révolutionnaire: «Le chemin logique des recherches du nouveau théâtre passe par la mise en valeur du matériau de l'action théâtrale sur une base scientifique. Ces recherches ont pour but des tâches sociales justes, transformant le théâtre en instrument de lutte de classes». Trétiakov pense que l'on doit pouvoir déterminer et répertorier scientifiquement les moyens dont dispose l'art théâtral pour faire pression sur le psychisme du spectateur. Il les appelle, avec Eisenstein, des «attractions». Ces «attractions» doivent amener le spectateur à une prise de conscience politique. Il revient sur la question en 1927 (**Nouveau LEF**, n° 5) dans un article sur le «Bon ton»: «Le théâtre traditionnel, «narcotique social», est toujours vivant et il joue encore son rôle de mirage esthétique. C'est ce vieil art théâtral qui donne le «bon ton». On reproche au théâtre prolétarien d'être trop grossier et de ne pas enseigner les bonnes manières....»
- (6) «Le LEF et la NEP», **LEF**, n° 3, avril 1923.
- (7) Dans «Bonne nouvelle année, bon nouveau LEF» (**Nouveau LEF**, n° 1, 1928) «La gifle au goût public», décembre 1912, premier recueil des futuristes russes.
- (8) «La biographie de l'objet» (La littérature factuelle, Moscou, 1929), «Un nouveau Léon Tolstoï» (**Nouveau LEF**, n° 2, 1927), «Sonçons l'alarme» (**Nouveau LEF**, n° 2, 1927), «Merci bien» (**Nouveau LEF**, n° 2, 1927).
- (9) «Sonçons l'alarme» (**Nouveau LEF**, n° 2, 1927).
- (10) Pour mieux comprendre cette insistance, il faut savoir qui furent ses collaborateurs dans son travail au théâtre: Eisenstein et Meyerhold.
- (11) Voici un extrait d'un texte consacré à son voyage à Prague où il rencontre les poètes et les peintres «poétistes» et surréalistes tchèques et slovaques :
«....Les tableaux des surréalistes sont des rébuts.... des notations psychanalytiques.... Il y a là beaucoup de freudisme et un subjectivisme absolument irrésistible.... Ces œuvres parlent, pour le spec-

tateur, dans une langue inconnue et, ce qui est plus important, dans une langue personnelle, difficilement assimilable.... Je me souviens d'une furieuse conversation dans l'appartement du caricaturiste Hoffmeister. Le thème en était: surréalisme et réalisme socialiste.... Je parvins à les convaincre que le réalisme socialiste n'était pas un style, mais une méthode artistique qui propose la compétition entre les styles et la novation la plus large, mais que les deux prémisses au réalisme socialiste sont: la reconnaissance de la réalité objectivement existante, son développement suivant les lois du matérialisme dialectique, l'orientation socialiste de chaque ligne d'une œuvre, de chaque fibre de l'artiste.... Le surréaliste tire du subconscient une boule protoplasmique et pulsionnelle d'associations subjectives.... Il éprouve le manque d'une grande idée sociale et à sa place se dirige vers Freud et Joyce.... Ce sont des gens aux mains matérialistes, mais aux cerveaux idéalistes.... N'oublions pas: le freudisme est une des maladies les plus pernicieuses de l'intellectuel européen d'aujourd'hui..."

- (12) Les «héros» des grands reportages «factuels» de Trétiakov ne sont pas des «héros» au sens traditionnel du terme: ils ressemblent beaucoup à ce qui deviendra le «héros positif».
- (13) Correspondants ouvriers des journaux soviétiques.
- (14) «Il faut continuer» (Nouveau LEF, n° 10, 1928).

CHRONIQUE A SUIVRE

(Suite et fin)

« Alors, une voix, qui sortait plutôt du ciel que du gosier du coq, cria à Helf : « Assieds-toi, étudiant : arrache une plume de la queue du coq, et avec cette plume compose le livre des livres.... »

Jean Paul

Il faudrait maintenant quitter ce terrain de la digression pour tenter de nous expliquer sans détour. Et jetant un dernier regard sur ce qui motivait cette chronique, au moment de l'achever, dire ce qui nous dirigeait en cette démarche : la pensée notamment, une fois constaté l'écroulement des vieilles catégories esthétiques, que la plupart des systèmes nouveaux rataient leur but, et qu'en particulier ce qui était donné comme **Esthétique marxiste** oubliait en cours de route son objet, comme les autres formes d'analyses qui finissaient toujours par négliger cet objet artistique pour se satisfaire et se griser de leur propre mouvement. Ce que l'existence de l'Art pouvait signifier de particulier, ce qui pouvait se déchiffrer dans cette trame de l'expérience artistique (et nulle part ailleurs) se trouvait alors formulé par hasard et dans le plus grand désordre, chez Claudel: **l'Oeil écoute**, R. Barthes: **le Monde objet**, S. Freud: **la Création littéraire et le rêve éveillé**, E. Fromentin: **les Maîtres d'autrefois**.

Devant l'importance du problème culturel tel qu'il est aujourd'hui posé, et le risque de voir notre société basculer toute entière dans ce manque fondamental (de se retrouver comme asexuée), alors que le raffinement conceptuel des **Sciences humaines** ne cesse de progresser, la pauvreté d'appréciation esthétique ne finissait pas de nous intriguer. Mais au moment de conclure, et ceci malgré l'assurance bavarde de la critique moderne, faut-il croire que nous soyons plus avancés en ce domaine de la critique esthétique? Sincèrement en écrivant ces mots: je ne le crois pas....

Pourtant, là où l'**Esthétique classique** comme **Science du beau**, s'arrêtait de respirer, devant ce rêve d'une classification des valeurs et d'une intelligence dominant des œuvres éternelles, une sorte de tentation nous venait à notre tour de la remplacer par un système de lecture générale qui permettrait de se mouvoir dans toutes les formes élaborées par l'ensemble des Sociétés, qui permettrait de lire aussi bien dans les masques mélanésiens, les figurines zoomorphes des esquimaux, les arabesques des mosquées, les peintures de Paul Klee. D'élaborer donc une méthode de lecture qui ne soit ni une sémiologie, ni un simple système de correspondances, ni une référence à des mythologies éternelles.

Mais cette tentation, si légitime en soi, ne risquait-elle pas de nous entraîner vers ce vaste système de comparaisons où les vestiges de l'Art universel servent à étayer l'idée de la chute et de l'engendrement des civilisations entre elles. Ce vaste dessein où l'entreprise prestigieuse des «Voix du Silence» rejoint celle plus mesurée des «Équivalences» d'Elie Faure. Une construction enfin que rien ne saurait raisonnablement justifier, si ce n'est l'ambition de tout comprendre et de tout embrasser, d'un seul coup, la Nativité et le Concert des anges du rétable d'Isenheim, les corps et les lances emmêlés de la Bataille de San Romano, et jusqu'à l'image de ces hommes nus penchés dans le désert d'Australie sur les figures du Serpent Wollongua, tracées à même la terre en cercles concentriques d'ocre rouge.

L'ART ET LA VIE SOCIALE

Mais pour commencer, nous devrions revenir un instant sur ce qui nous est généralement donné comme Esthétique marxiste. Il est en effet assez rare remarquable que les seules tentatives cohérentes de fonder théoriquement une Esthétique critique apparaissent dans le champ de la philosophie marxiste. Comme suite et réponse à «l'Introduction à l'Esthétique» de Hegel d'une part, avec la vocation d'autre part, de compléter les quelques fragments de l'œuvre de Marx et d'Engels consacrés à ce domaine (1). Et pour définir rapidement une des ambitions de cette Esthétique, nous pourrions citer Plekhanov: «Je suis profondément convaincu que désormais la critique (plus précisément la théorie scientifique de l'esthétique) ne pourra progresser que si elle s'appuie sur la conception matérialiste de l'histoire...» (2). Voici donc ce qu'affirme cette critique dans un premier temps. Positivement elle établit le rapport de l'Art aux systèmes de productions, à la Société des hommes qui l'élaborent, à l'Histoire de ces Sociétés. La philosophie marxiste fait donc massivement référence, là où l'ancienne Science du beau parlait de valeurs éternelles, à des données économiques, sociales et historiques. En ce sens, elle tend à décrasser la sphère artistique de son halo idéal pour lier l'Art au mode de production dominant la Société, à le sortir de la sphère éternelle pour l'inscrire dans l'ensemble des productions humaines.

C'est donc à l'impossibilité de parler d'une Société proprement humaine et à la relativité de la beauté artistique que devrait nous renvoyer cette Critique. Cependant, telle qu'elle se roue énoncée chez la plupart des théoriciens du marxisme — après Marx — elle demeure fidèle à l'interprétation qui dominera la pensée du marxisme jusqu'à Lénine (3). En fait,

(1) J'éviterai de parler de ces quelques notes de l'œuvre de G. Lukacs, qui pose par son originalité et son ampleur, un problème en soi, particulier, qui mériterait à lui seul un long développement.

(2) L'Art et la vie sociale. G. Plékhanov. Editions Sociales.

(3) Voir pour l'intervention de Lénine sur le plan de la littérature: Claude Prévost «Littérature, Politique, Idéologie», éd. Sociale», Christine Glucksmann «Pour une critique marxiste de la littérature», «France Nouvelle n° 1427».

elle apparaît souvent, comme on lui a déjà reproché, être une sociologie de l'Art, où celui-ci se trouve à son tour intégré dans une théorie mécaniste du reflet: «La littérature et l'art sont le miroir de la vie sociale...» (Piékhanov). Donc si elle note assez remarquablement ce passage de la vie économique et sociale à l'élaboration de la création artistique, cette critique ne réussit pas à saisir les éléments déterminants et les mutations qui interviennent, comme formes autonomes, dans le développement de l'Art, ni son importance, comme pratique signifiante, susceptible de dévoiler à son tour ce que les Sociétés dissimulent, qui n'est aucunement visible ailleurs, et par quoi l'élaboration spécifique de la matière artistique demeure plus longtemps lisible que les autres productions humaines. C'est donc au double procès du réalisme, comme aboutissement de la chaîne esthétique, et comme pratique visant à restituer la réalité — comme un calque — que devrait nous conduire cette critique. Car nous savons que la réalité des pratiques sociales disparues est à jamais détruite, et qu'elle n'émerge que par la symbolique des signes et des gestes qui ont échappé à cette destruction.

En ce sens le réalisme, comme option artistique — ou l'hyper-réalisme si l'on veut maintenant — n'échappe nullement à cette interprétation. C'est pourtant une option réalisée en art qui devait être longtemps privilégiée par l'Esthétique marxiste. Il n'est certes pas étonnant que l'idée d'une Esthétique déterminée — scientifiquement — venant couronner l'édifice humain, ait pu se développer. D'une certaine façon ce déroulement critique est déjà inscrit dans l'interprétation que feront du marxisme les théoriciens de la deuxième internationale: Kautsky, Mehring. C'est donc ce dilemme entre l'interprétation sociologique du Marxisme: l'héritage humaniste qui tend à lier à la théorie marxiste de l'Art au devenir de l'homme, et l'interprétation mécaniste du Capital: l'économisme qui conduit à considérer l'Art comme une production — donc comme une marchandise parmi les autres (4); que cette critique devra surmonter pour se trouver en mesure de résoudre les problèmes posés par l'Esthétique.

**VOUS ALLEZ PEUT-ÊTRE DEMANDER COMMENT IL SE FAIT QU'ON
SOIT SI BIEN RENSEIGNÉ SUR LES FANTASMES DES HOMMES,
PUISQU'ILS S'ENVELOPPENT DE TANT DE MYSTÈRE (S. F.)**

Il faut ajouter que les analyses de ce qu'il est convenu d'appeler les Sciences humaines sont venues contester sur son terrain même la démarche esthétique. Ce que la linguistique avait apporté comme méthodes opératoires susceptibles de remplacer l'ancienne discussion des valeurs sur le plan de la poétique et de la littérature, l'anthropologie ou la psychanalyse pouvait le fournir pour l'étude des phénomènes artistiques. Pour prendre un exemple nous dirons que l'étude de la circulation des mythes chez les Indiens Kwakiult nous apprendait plus de choses sur la construction des totems et la fabrication des blasons de cuivre chez les Capitalistes du Nord-Ouest de

(4) Mais l'Art n'est justement pas une marchandise comme les autres, même lorsqu'il figure en tant que tel sur le marché — celui de la Peinture par exemple.

l'Amérique, que la description des formes de ces objets dans les critères d'une **Esthétique universelle**; comme la description des mœurs des Arandas par Geza Rohelm nous indiquait d'emblée ce qui pouvait nous attacher à ces figures tracées sur les roches et le sable par des hommes vivant à l'âge encore de la pierre (5). Mais pour nous référer plus spécialement à la psychanalyse, nous verrons avec S. Freud qu'elle se sert de l'analyse purement plastique d'une sculpture: le **Moïse** de Michel Ange (6), et de sa genèse probable, pour aborder délibérément la question du signifié de l'œuvre. Elle pose ainsi un peu brutalement la question: «**qui parle? et de quoi? Pourquoi, et pour qui?**»

Pourtant, et il semble que Freud l'avait déjà aperçu, la psychanalyse, en nommant l'objet du désir, risque de supprimer le geste qui conduit à l'élaboration de l'objet artistique. C'est donc ce qui n'est pas entièrement nommé qui suscite le processus de création: «**dans la fiction bien des choses ne sont pas étrangement inquiétantes qui le seraient si elles se passaient dans la vie....**» dira Freud, qui ajoute aussitôt: «**dans la fiction, il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie, n'existent pas....**» Mais ce ne sont pas tant les différences avouées que l'impossibilité de circonscrire l'activité fantasmatique et l'activité pratique, le monde du réel et le monde du rêve qui fondent l'activité artistique. Et nous pourrions à présent résumer notre pensée. En fait, la psychanalyse seule peut nous indiquer ce qui parle dans l'œuvre — de nous et pour nous — mais elle ne peut pas nous dire, et c'est sa limite, pourquoi ce qui parle là: les corps blêmes et le chiffon agité du «**Radeau de la Méduse**», la passion échevelée de «**la Mort de Sardanapale**», ne peut être entièrement nommé, sinon l'œuvre cesserait immédiatement d'exister: Finalement, dira Freud, on peut ajouter en toute humilité que la cause de cette incertitude, l'artiste en partage la responsabilité avec le critique. Michel Ange a maintes fois été dans ses créations jusqu'à la limite extrême de ce que l'art peut exprimer....»

C'est pourquoi certaines peintures académiques: «**la Justice et la Vengeance poursuivant le Crime**» (Pierre-Paul Prud'hon) ou «**le Sommeil d'Endymon**» (Anne-Louis Girodet) ne présentent guère d'autre intérêt que de servir d'illustration à la fable psychanalytique (7).

(5) Psychanalyse et Anthropologie, éd. PUF.

(6) Essais de psychanalyse appliquée, éd. Gallimard, coll. Idées.

(7) Ou bien encore J. B. Greuze: «**l'Empereur Sévère reproche à Caracalla son fils d'avoir voulu l'assassiner**». Et je ne crois pas non plus que l'interprétation «**vitaliste**» et «**pulsionnelle**» de la psychanalyse — voir J. F. Lyotard: «**Dérive à partir de Marx et Freud**» (coll. 10/18) — soit d'une utilité beaucoup plus grande que de s'inscrire présentement dans le discours dominant de l'université et de la mode critique.

IL Y A QUELQUE CHOSE DE PLUS OBJECTIF DANS L'OEUVRE D'ART, QUELQUE CHOSE QUI PEUT ÊTRE L'OBJET D'UNE SCIENCE (P. F.)

Il nous reste de dire quelques mots de la possibilité d'une analyse strictement formelle des œuvres d'Art. Comme de nous souvenir d'avoir longuement cherché les raisons de l'équilibre atteint par la peinture du Quattrocento: les harmonies du ciel, des volumes, de l'architecture et de l'espace. Brusquement, la scène picturale s'éclairait d'une nouvelle disposition des gestes et des corps où tous les problèmes que la peinture allait devoir affronter se trouvaient posés, et d'une certaine façon résolus avec une extraordinaire économie: **le corps en flammes du bienheureux Ranieri, les prisonniers fuyant au travers du mur de la prison, et le détail rigoureusement abstrait d'une porte à droite du tableau (Sassetta: le Bienheureux Ranieri délivre les pauvres de la prison de Florence)**. Sans doute ce nouvel équilibre n'est pas fortuit, on peut y lire assez facilement la prémonition des découvertes de la Science, de la géographie, d'un espace nouveau, celui de Copernic et de Galilée. Mais entre le geste un peu figé des primitifs et le maniérisme qui annonce la décadence, en ce début du XVe siècle, brusquement surgissent les formes, le dispositif et les normes de ce qui deviendra la scène artistique de notre temps.

Puisque la représentation se déroule aussi rigoureusement sous nos yeux, entre les façades mauves des églises, les dômes et les murs roses et verts des temples (**Fra Angelico: la Vocation de Saint Nicolas de Bari (8)**), il nous semble à notre tour que nous pourrions simplement la décrire, mesurant la perspective et les volumes, énonçant par là-même les lois qui gouvernent la mise en scène — de la peinture au théâtre et jusqu'au cinématographe — depuis cet âge d'or. Mais à peine avons-nous décrit ce qui constitue la trame de la peinture, son cadre et son support, ses harmonies et ses mises en scène, ce que le tableau d'évidence nous montre, qu'il faut bien nous résigner — avec la nostalgie de ne pas pouvoir parler que de cela — à déclarer que là encore rien n'est dit, qui ne soit visible à l'œil nu. Car nous savons maintenant que mille autres harmonies peuvent figurer mille nouvelles scènes et se trouver à leur tour choisies comme exemple de beauté. Que les noms de Paolo Uccello et de Piero Della Francesca ne viennent que tout récemment prendre une place nouvelle dans cette perspective du XVe siècle. Que s'ils participent d'une même conception de l'espace, le monde de l'Angelico n'est apparemment pas le même que celui de Piero di Cosimo. Que malgré l'objectivité des formes, chaque époque découvre ou masque des pans entiers de l'expérience artistique. Enfin que la science et l'histoire des formes ne nous enseignent que des évidences qui n'expliquent pas le jeu par quoi ces formes apparaissent ou disparaissent de la scène picturale.

(8) Du Byzantin à la Renaissance. Tomes I et II. Gallienne Francastel. Ed. Pierre Tisné.
Peinture et Société. Pierre Francastel. Ed. Gallimard (Coll. Idées/arts).

**TU TE TROMPES SI TU T'IMAGINES QUE MES OPINIONS POLITIQUES
SONT CELLES D'UN AMANT DE L'HUMANITÉ;
ELLES SONT CELLES D'UN ARTISTE SOCIALISTE (J. J.)**

Il faut donc nous résigner à ce simple constat. Il n'y a sans doute aucun système complet permettant d'appréhender l'ensemble des œuvres considérées comme artistiques, aucun système permettant de se mouvoir d'un bout à l'autre de cette trame. Aucune commune mesure entre le *Persée* de Benvenuto Cellini et les masques africains, entre les constructions wagnériennes et les mélopées des îles Hébrides, entre la peinture du Vinci et la géométrie des tapas océaniens. L'histoire de l'Art peut donc nous parler de son évolution et sans doute pouvons-nous relier tous ses objets dans une longue étude des diverses formes. Mais en fait il n'y a aucun intérêt à sortir totalement les objets artistiques de leur contexte culturel et social pour les exposer à des comparaisons impossibles. Il nous reste de réfléchir à cet objet que nous avons choisi: l'ART, dont les productions si diverses et si ténacement présentes ne se laissent jamais tout à fait circonscrire, et de penser maintenant que ce qui fonde le projet esthétique, c'est l'impossibilité de réduire tout à fait l'Art par une forme d'analyse donnée, qu'elle soit de type formel, économique, psychanalytique, historique, politique, la critique bute toujours sur ce qu'elle ne peut pas dire, qui ne lui appartient pas, parce que ce n'est pas un résidu, ou un mystère, mais une *Épiphanie* qui n'attend pas d'être élucidée pour exister.

C'est à l'Esthétique de Joyce que j'emprunte ce terme d'*Épiphanie*. Je l'emploie à dessein en songeant aux critiques souvent si justes de Pierre Macherey: «Les diverses «théories» de création ont ceci de commun qu'elles traitent le problème de ce passage qu'est une fabrication en éliminant l'hypothèse d'une fabrication et d'une production. On peut créer dans la permanence: alors créer c'est libérer un acquis qui est paradoxalement donné; ou bien on assiste à une apparition: la création est alors une irruption, une *épiphanie*, un mystère (9). La formule est trop saisissante, trop brutale, pour ne pas mériter d'être retournée contre son auteur. Car la production artistique est justement cette irruption. Ce quelque chose qui surgit au cœur du développement historique sans qu'il soit exactement possible de prévoir: quand, où et pourquoi? Certes il n'arrive jamais rien tout à fait par hasard, mais nous savons que les conditions objectives d'une production artistique nouvelle peuvent se trouver cent fois réunies sans qu'il ne se produise rien. Et que l'étincelle arrive parfois là où elle était le moins attendue. Je pense au duo de Pelléas et Mélisande :

Pelléas

Quel est ce bruit? — On ferme les portes!...

Mélisande

Où, on a fermé les portes!...

(9) Pierre Macherey: «Pour une théorie de la production littéraire», p. 85. (Maspero).

Pelléas

Nous ne pouvons plus rentrer! — Entends-tu les verrous? —
Écoute! écoute!... les grandes chaînes!...
Il est trop tard, il est trop tard!...

Mélsande

Tant mieux! tant mieux!

Là, en quelques mots, tout est dit. Quelque chose chancelle dans la musique et les voix que nous reconnaissons d'un seul coup comme nôtre, comme éléments de notre vie et de notre histoire, et que pourtant nous ne pouvons tout à fait expliquer, car toute explication, hors la partition apparaîtrait comme un geste dérisoire d'analphabétisme. C'est donc ce qui parle d'autre chose que du passé et qui est irréductible à l'interprétation d'un pur Savoir qui paraît encore au plus obscur des cavernes de la préhistoire. A ce stade, ce qui est nommé ART ne parle que par lui-même, et s'il cessait de le faire, il cesserait par là-même d'exister comme système signifiant. Mais parlant de lui-même, il devient le lieu où se dévoile justement ce qui nous concerne. Il parle ainsi de tout autre chose, et serions-nous tenté de dire, il est le seul à en parler vraiment. C'est donc en ce lieu où «ça parle» qu'il convient de demeurer, pour prouver encore que s'il se fonde lui-même comme pratique spécifique, c'est le rapport aux mythologies, à l'économie, à l'histoire, à la politique qui permet à l'Art de se développer et de nous intéresser encore. Et pour prendre précisément le rapport de l'Art à la Société qui l'élabore, nous pourrions dire que ce qui est intéressant, ce n'est pas l'émergence du social dans l'œuvre, mais le rapport de cette œuvre au milieu social, et ce qu'elle dit d'autre, et comment à partir de cet autre, c'est à son tour à l'œuvre d'expliquer le monde (10).

DE L'UTILITÉ DE LA DIGRESSION (E. V.)

Nous voici donc à l'instant de conclure. Avec la sensation toujours curieuse de n'avoir embrassé que du vide. Mais songeant à la formule de Louis Althusser parlant de la philosophie comme «du chemin qui ne mène nulle part», je voudrais revenir pour terminer à ma chère méthode: qui est la digression. Dans son livre: «A la recherche d'une politique médiévale» (11), Eugène Vinaver parle de «celle qui consiste à sortir du sujet» et de «celle qui permet d'anticiper sur la suite des événements, sans jamais perdre de vue le fil de la narration» et de la «lutte contre une style «classique» — romain ou impérial — et un style «barbare», celui de l'entrelacs...» Je pense

(10) C'est ainsi que nous voudrions montrer les limites de la pédagogie et du didactisme en matière artistique. En ce sens même la position anti-aristotélicienne de Brecht mérite d'être interprétée. Ce que nous apprend le théâtre de Brecht, ce n'est pas à limiter l'œuvre à sa philosophie avouée: le matérialisme historique. Mais à mesurer dialectiquement ce dialogue entamé à travers le théâtre avec l'idéologie (avec sa propre idéologie), avec la politique: les affaires et l'histoire de son temps.

au tryptique de Memling à Bruges: le **Mariage mystique de Sainte Catherine**, cette scène paisible au centre où sont réunis tous les instruments du travail et de l'art, la décollation de Saint Jean Baptiste à gauche, et sur le panneau de droite Saint Jean l'Évangéliste dans l'île de Pathmos rêvant sous les flammes des chevaux de feu et des dragons de l'Apocalypse.... C'est cette interrogation qui reste suspendue à la scène présente: qu'est-ce qui capte et retient encore notre regard? Qu'est-ce qui fait qu'une telle représentation parle encore et fonctionne pour nous qui sommes si loin déjà de cette imagerie de la foi?

Il n'est pas possible de répondre. Ce que ne peut faire la digression, c'est nommer l'œuvre entière, car cela l'œuvre le nomme à tous les instants, seule elle nomme l'innommable, et si elle cessait de le faire, elle cesserait dans l'instant d'exister. Cela nous l'avons déjà dit. Ce que peut faire le discours de la digression: c'est parler d'autre chose, et par là-même analyser le rapport que les œuvres d'art entretiennent avec la société, le savoir et l'idéologie d'une époque. Cela la critique d'art l'a presque toujours accompli avec bonheur sans s'encombrer vraiment de trouver une méthode.... Il reste l'ESTHÉTIQUE. Il reste à ce qui est nommé Esthétique de définir elle-même sa démarche, de faire ce retour sur soi par quoi elle recommencera toujours d'aller vers son objet ténace et têtu: l'ART, pour le décrire et méditer de sa propre vanité: *deinde revertor unde digressus sum.*

Paul Louis Rossi

mai 1973

(11) Librairie Nizet, Paris 1970.

Notes et Informations

DANIELLE COLLOBERT : DIRE I - II

Coll. Change, éd. Seghers-Laffont

I

« Plus le temps pour la mémoire ni l'attente, accroché à ça durement. »

Que la contrainte d'écrire soit telle qu'elle puisse apparaître en premier lieu comme l'impossibilité de franchir un obstacle, d'écarter le vertige devant ce qui n'est pas formulé — n'a pas de forme — et qui, en cet état menace de rester au fond de la gorge comme un cri inarticulé, comme un regret à jamais éperdu de rester muet, pour n'avoir su trouver ces quelques mots initiaux : voilà une première vérité, dont l'énoncé n'a d'autre intérêt que de fixer l'enjeu de ce qui nous préoccupe à présent. Quand dans le même temps se manifeste d'une façon souterraine le besoin impérieux — et presque physique — d'annoncer ce qui nous hante, comme si la consistance même de ce qui est vécu tenait à l'acte d'écrire : voilà l'autre face d'un dilemme par quoi j'ai toujours commencé de me torturer avant d'oser tracer ces premiers signes... Mais dois-je l'avouer, cette impossibilité, jamais je ne l'avais ressentie à ce point, devant ce livre qui prononce dans le même temps qu'il s'annonce — dans son titre même — comme l'interdit d'ajouter quel que ce soit à ce qui est clairement exprimé, qui écarte de la voix toute tentative ou forme de discours complémentaire... C'est pourtant ce discours impossible qu'il nous faut maintenant tenter puisqu'une fois amorcé il permet à son tour de poursuivre au-delà toutes les limites fixées...

II

« Un son envahit son propre écho. »

Au livre premier : un paysage de rues et d'eaux, des murs, des docks, les arches, les escaliers, les ponts, un décor d'impasses dont les moindres recoins sont habités, où les situations sont conduites à leurs termes, jusqu'à la dérive, la perte, la déperdition vers ce qui se passe quand rien n'arrive en des lieux justement qui ne sont pas habituellement visités et qui dans ce livre occupent tant de places qu'ils se substituent à ceux qui sont généralement répertoriés. Dans ces lieux dont la qualité est d'être à la fois imprécis et terriblement concrets, un dialogue se poursuit inlassablement, entre *je* et *tu*, entre ce qui semble deux entités qui se cherchent, se rencontrent, se contempnent, s'affrontent jusqu'à l'usure, la fatigue, l'érosion de l'habitude et du désir... Dialogue accordé dans le neutre qui pourrait renvoyer à l'incertitude de qui parle, de qui subit, se qui agit, (est agit, mais curieusement, alors que les indices paraissent

soigneusement cachés, se révèle d'une précision extrême, où la réalité et la difficulté des échanges, la possibilité et l'impossibilité saisies dans le même temps de s'accorder, de s'emparer ne fut-ce qu'un instant de l'autre, se trouvent condensées par des notations presque palpables : des gestes, les mouvements, les voyages, les séparations, le sable et les roches, les bois mouillés, la lourdeur des eaux, les odeurs fortes de la mer, les bruits, tout est accordé à cette vérité de ce qui sonne et s'écoute, se lit et se réalise en définitive si visiblement...

III

« Inhabitable espace du souffle seulement. »

Qu'au livre second cette voix devienne solitaire, et finisse par (se) parler à elle-seule, rien qui nous surprenne, sinon l'intensité de ce mouvement qui la porte vers cette parole séparée de tous et pourtant partout présente. Se répondant à elle-même, arguant de ses silences et de son vide, de sa disparition prochaine, prenant argument de tout pour s'imposer toujours davantage et de plus en plus fort, pour devenir la présence même, la voix qui parle, en nous pour nous, la grande importante de la scène et de l'opéra, la sourde accablée de tous ces mots séparés d'un seul tiret, hâlée vers ce qui la détermine pour se fondre en un nouvel anonymat... Aucune distraction en cette seconde partie du livre, mais comme la volonté d'obéir aux injonctions de l'infinif : *attendre, reconstruire, remettre des noms, retrouver (les), savoir, cesser de regarder, longuement battre, ne pas s'arrêter encore...* Une voix anonyme parle cet autre langage d'après le langage, comme en dessous d'elle-même pourtant, et l'observant, comme la voix intérieure forte de ne jamais blasphémer, de ne pas être distraite, mais implacable jusque dans ses faiblesses et s'acheminant enfin vers le repos...

IV

*« Affaiblissement de lumière
affaiblissement des cris. »*

Ainsi, après avoir essayé de dépasser l'interdit que le livre prononce, et tenté par cet effort d'élocution de l'approcher sans le réduire et d'en reconstituer partiellement la trame, il faudrait maintenant en déterminer l'importance, pour justifier cette intrusion dans son univers. Pour montrer par quoi et comment il s'agit d'un livre nécessaire, parce qu'il marque à sa manière l'impossibilité de saisir autrement que par des mots ce qui appartient au fond de notre vie. En cette saison où nous ployons sous les décombres de ce qui fut appelé en son temps *l'écriture du corps* (qui est devenue aujourd'hui une sorte de gesticulation) cette démarche est exemplaire, à cause de la discrétion absolue de qui nous livre par là-même ce que personne ne peut écouter sans risque, qui est l'indiscrétion suprême : *le mystère approché de la voix...* Je crois avoir montré qu'il était nécessaire d'en parler, malgré le silence que cette voix demande. Pour rappeler à Danielle Collobert qu'il lui arrive d'être parfois entendue...

Paul-Louis Rossi

Décembre 1972

Les lecteurs qui suivent depuis trois ans les travaux entrepris par *Action poétique*, en particulier dans les numéros consacrés au réalisme socialiste, à *Ma* et la Commune de Budapest, à Małakowski et aux futuristes russes, liront ce numéro 10 du *Collectif Change*, comme le supplément d'une enquête indispensable et qui doit se poursuivre... Cette collaboration entre diverses revues, dans l'exploration d'un domaine aussi vaste et aussi important que celui de ce foisonnement d'idées suscité par la Révolution de 1917, — aussi bien à Prague, Budapest, Varsovie — nous paraît des plus fructueuses. Les problèmes qui furent alors posés sont d'une telle ampleur que nous ne devons pas cesser de les éclairer par des textes tels que ceux de Teige, afin d'éviter toute confusion, volontaire ou involontaire.

Ce numéro est fait de la convergence de poèmes de Nezval, Seifert, Hlas, Hofan, de textes de Jakobson, avec au centre la personnalité de Teige, « théoricien de l'art », mais aussi poète... Ces textes s'éclairent, soit se complétant ou se répondant, soit dans leurs contradictions même. Henri Deluy à l'initiative duquel est dû cet ensemble a voulu qu'ils « s'articulent les uns les autres en un champ historique où se noue leur singularité ». Dans son texte liminaire *H* ne nous donne pas un mode d'emploi mais *H* définit les conditions de cette « lecture critique » qu'*H* souhaite « dans un domaine où la rapidité des utilisations, la hâte des interprétations ont conduit à d'évidents contresens, voire à des falsifications ». Donc ces textes doivent être avant tout *situés*.

Ils s'articulent autour de cette période (le choix en est volontaire, de 1920 à 1930) qui, pour se placer sur le plan des théories esthétiques développées ici, crut à la mort de l'art, à la décadence et à la fin de la littérature (« L'art est mort le monde vit sans lui », Seifert). Ceci en même temps que l'on cherchait une nouvelle forme de pratique « le nouvel art prolétarien », et que, victime de l'illusion provoquée par les apparences d'un monde en pleine transformation mécanique et idéologique, on découvrait le cinéma, les ponts suspendus, les avions, et tous « les clichés » de l'esthétique industrielle. Que Teige adopte, tout en les dénonçant par ailleurs dans « *Nouvel art prolétarien* » : « Les poèmes sur les machines, les tableaux représentant les machines sont de l'art pour fabricants et ingénieurs américains. »

Tout comme il glorifie, selon les mots d'Elisabeth Roudinesco dans sa postface au texte *Photo, Cinéma, Film*, « la pacotille, les ombres, l'exotisme et la mythologie », s'émerveillant pour le « super art, réaliste, capable plus que tout autre de restituer le « vrai », le document, le peuple ». De même il succombe au poids culturel français, notamment dans son admiration pour l'*Apothinaire de Zone*, tout comme les poètes tels que Seifert d'ailleurs (voir le poème intitulé « Toute la beauté du monde »). Un exemple entre autres de l'éclairage mutuel des textes rapprochés ici.

La pensée de Teige, cet esprit « éperdu du désir de combler l'écart entre la réalité telle qu'elle est et telle qu'il voudrait qu'elle soit », on pourrait s'en rire, on aurait tort. Pleine d'outrances, de contradictions, décollant parfois de la réalité marxiste ou de la réalité de la psychanalyse qu'il ramène à certains schémas élémentaires, cette pensée jaillissante a quelque chose de fascinant, et Le Corbusier a bien raison de voir en

Telge, dans une lettre qu'il lui adresse, « avant tout un poème ». Il y a notamment dans les textes consacrés au poétisme : « *Poème, monde, homme, manifeste du poétisme*, des pages véritablement emplies d'une rage bacchique de l'avenir, de cette « fuite éperdue en avant afin de trouver à n'importe quel prix un emploi pour l'art tel qu'il le conçoit dans la révolution et pour le socialisme. » (H. Deluy.) Peu importe alors que tantôt il dénonce Baudelaire comme un produit de l'individualisme issu de la société bourgeoise, quitte à louer ensuite son raffinement dans « *une poésie pour l'odorat* », oubliant que cela fait partie de la volonté de chagriner le bourgeois, marquant l'appartenance. Peu importe qu'il change radicalement d'attitude par rapport au cubisme par exemple, qu'il veuille faire de la poésie « le septième jour des âmes », une « poésie des dimanches après-midi, des excursions, des cafés illuminés, des alcools enivrants, des boulevards anémés, des promenades dans les villes d'eaux », alors qu'il reproche à Matisse de vouloir faire cela même de la peinture. Et qu'il confonde en cela « la poésie comme écriture avec le sentiment poétique » selon les termes de H. Deluy, qu'il s'empêtre dans ses paradoxes, cela ne doit pas nous cacher l'essentiel, le plus émouvant, cette volonté d'être prêt pour le monde futur, de ne pas nous laisser « désarmés ».

Emouvante aussi et passionnante, cette volonté presque prométhéenne de voir triompher, ce qu'il appelle « le luxe du sang et la richesse du corps », cette volonté de « cultiver les sens et d'enrichir la sensibilité de l'humanité par tous les moyens possibles ». Là encore, pour ne pas nous laisser « désarmés »... On peut bien après cela trouver désuète la formule « un monde qui rit, un monde qui embaume ». Regardée sous d'autres angles, cette utopie a quelque chose de tragique, est en tout cas un passionnant itinéraire.

Quoi qu'il en soit, « ce fou de la culture », selon l'expression d'E. Roudinesco, nous permet, à la lumière de sa folie, de nous reposer les questions graves et les plus essentielles, encore aujourd'hui. Parmi lesquelles : « Comment concevoir un artiste, un écrivain, un poète révolutionnaire, par quel moyen participer au combat de la classe ouvrière, où passe le caractère de classe de son travail littéraire ou artistique, quels rapports entretiennent ses œuvres avec la théorie marxiste et avec les sciences qui se développent », en un mot, que faire de la « culture » ?

Telge cherche. Il nous apporte ce faisant, un document précieux, au même titre que les textes de *Ma 1919*, que les textes des futuristes russes ou l'ensemble sur l'Agit-Prop. Documents qui doivent nous permettre non pas de répondre hâtivement en actualisant, mais d'avancer dans une enquête qui devrait se poursuivre et dont l'urgence ne peut manquer de se faire sentir.

Claude Adelen

LE LIVRE DES BLESSURES

Jean Marcenac. Editeurs Français Réunis

Jean Marcenac présente ici un bilan, prend en charge l'actif et le passif d'une vie de militant, propose un miroir où, au travers d'événements douloureux, se compose un visage de mieux en mieux cerné, naïf, émouvant, rieur ou grave. L'admiration, l'amitié, le respect qui le tient à Elsa Triolet,

à Paul Eluard, comme à Pablo Neruda et à Louis Aragon, font de lui un poète qui cherche en eux autant que dans l'histoire et l'action politique des leçons exemplaires. Sans jamais séparer le vivre de l'écrire, on le voit attentif à « rendre compte ». A-t-il, comme le Fou d'Elsa, sans jamais « dissocier le faire du rêver (...) pris l'événement à la gueule » ? Sans doute, la poésie de Jean Marcenac a-t-elle cette ambition, avec des accents voisins de ceux de ses maîtres et amis. On voit alors le poète poursuivre à sa manière son *Roman inachevé*, avouer ses erreurs et ses « rodomontades » comme il dit (« j'affichais une confiance de tambour... plus de pas de charge »), confesser des « hontes », affirmer avec mesure le rêve ou l'appel à l'espoir, revendiquer la lucidité comme recours :

Par delà l'horreur des aurores

Se dresse la lucidité avec sa foudre murmurante.

Malgré le caractère disparate du recueil (récits, anecdotes, portraits, souvenirs, hommages, enquêtes, articles, réflexions sur les événements et sur les hommes ; hymnes ou chansons narquoises et désinvoltes comme la *Tentative pour une poésie de contrebande* suivie du *Semainier de la mort de Dieu* où l'on entend parfois, un agréable écho de Laforgue ; proses ou vers) le livre acquiert, de par sa structure étudiée, un heureux équilibre : entre les deux poèmes qui les encadrent, *L'Avenir du Chanteur* au début (suivi d'une référence à Lautréamont) et *Le Chanteur à venir* à la fin (précédé du *Retour d'Isidore Ducasse*), les quatre chants de *La Marche de l'Homme*, datés de 1947 et publiés par Pierre Seghers en 1949, et où Marcenac témoigne avec justesse de ce que fut le temps des épreuves.

Poésie du dire, poésie à message, liée à « la gloire de l'éphémère », elle ne dissimule rien de sa rhétorique, comme elle n'évite pas non plus la sentence : ce qui n'est pas forcément un défaut. Dans des textes plus anciens (1935-1938) on reconnaît les dons manifestes d'un surréaliste qu'on aurait tort de négliger :

« Souvent tu traînais, pour dormir, ton lit de papier dans la rue, la rue guérisseuse aux galops de rideaux de perles, aux houles interminables, la rue qui donne sur la nuit. Moissonneurs d'herbes sèches, nous allions lire l'avenir sur les transparents des agences (...) La nuit est faite de ton sang. Il fait plus tard que le plaisir, que le désir, plus pur que l'homme évanoui, plus séduisant que le désordre et que la foule, ma belle fille de pain bis, pourquoi faut-il nous séparer ? (...) Beau comme le cri des paons dans une maison incendiée, à nouveau le désespoir s'avance sur la terrasse (...) Grand pays, sourd comme le vide, vif comme la main du vent au passage d'un rivièrre rapide, l'élégance fabuleuse de ton soleil et de ton ciel me déconcerte. »

Pour ma part, j'admire dans tel texte de prose, le procédé qui consiste à dater l'anecdote, à la situer en précisant un avant et un après, bref à donner l'allure fautive d'un récit à ce qui n'est qu'une métaphore ou une allégorie masquée :

« Cette année-là, les larmes allaient au ruisseau, dans la rue : un beau collier pour le cou des pavés, un brillant pur où l'égout se cassait les dents. Quand le soir tomba, ce furent des gouttes de sang, venues de loin et qui m'inspirèrent confiance. Le temps passa. Devenues muettes, elles ont perdu leur belle couleur, avec leur voix. Elles attendent désormais l'unique feu du Ilseron, frangent le crapaud de dentelle, nourrissent l'ombre. (...) Nous avons chaud. Ailleurs règne le froid tenace, le tyran bafoué qui ne renonce pas. »

De nos jours où le procès de la poésie ne fut jamais aussi vif, le livre de Marcenac ne manque pas de paraître singulier et de poser quelques problèmes: réveillera-t-il des nostalgies? S'ajoutera-t-il, en bonne place, au bilan d'un romantisme désormais condamné? Il s'achève sur deux vers qui m'intriguent :

« J'y devine pourtant une langue à venir
Et serre dans mes bras ceux qui la parleront. »

Lionel Ray

LE DEBAT DES LUMIERES AVEC LE PROCES DE L'AME

Quand, devant la béance des ténèbres qui a orienté sa vie comme on sait, Faust s'écrie, ce sont ses dernières paroles : « *Noir enfer, ferme-toi !. Mes livres, je les brûle !* », c'est comme si cet « *homme des sciences* » avait voulu, en même temps, clore deux *bouches d'ombre*, payer par un autodafé, à la fois, la fermeture du gouffre métaphysique et celle de l'enfer livresque...

L'ultime reniement du Faust de Marlowe serait du même ordre que le déni galiléen, que la bonhomie dernière de Sade, du simple accident sur la route où se dresse comme un phare le bûcher de Philippe le Noïain (1), où brille d'un sinistre éclat la mort athée de Christopher Marlowe. Le firmament de l'émancipation humaine est parsemé ainsi de crimes de première grandeur ! Et, la même « plus belle folie » hante ces esprits qui osèrent transgresser l'obscurantisme, prendre en mains, directement, « la chose illégale » et ne pas se contenter d'en être les « voyeurs ». Le *Haut-Ciel* des dogmes et des Interdits aura été, à jamais, profané, pour toujours ouvert par ces hardis explorateurs, comme ce fils de savetier de Canterbury dont le Faust a été si bien introduit et traduit par Philippe de Rothschild (2). De cet auteur *W* nous faut rappeler, en outre, et la présentation et la traduction des *Poèmes élisabéthains* (1525-1650), de Sir Thomas Wyatt à Henry Vaughan, textes éclos en cette époque, où, comme disait John Donne cité par Stephen Spender qui préface le recueil avec A.-P. de Mandiargues, s'élabore une « *philosophie nouvelle qui peut mettre tout en doute* ». D'une mise en question idéologique naissent toujours, parallèlement, certes, mais non sans interactions, les grandes aventures de l'esprit, les grandes trouées fangagières ; de la mise en question de la scolastique est née la pensée de la Renaissance, mère sans nul doute de l'*Aufklärung* ; de la mise en question de la rhétorique, de son débordement à partir de l'Age classique, est issue la modernité dont *W* va sans dire que des œuvres comme le premier Faust, furent des signes avant-coureurs... Dans son introduction, Philippe de Rothschild ne craint pas d'écrire : « *...Faust semble servir à contester, à ouvrir la voie vers des*

(1) Giordano Bruno, ce Dominicain brûlé à Rome en 1600 pour hérésie, est un des penseurs les plus hardis de son temps. Cf. Giordano Bruno, *La Cena de le cenari*. Gauthier-Villars Ed. 1905. Paris.

(2) Cf. le Faust de Marlowe et les Poèmes élisabéthains. Seghers Ed.

zones de sensibilité déclarées inaccessibles ou interdites... » Rappelons que, comme plus tard Ursus, le « philosophe » de *l'Homme qui rit*, le Doktor Faustus, « le personnage réel », ce vagant, « philosophe », lui aussi, et magicien, bateleur, alchimiste eut souvent la police à ses trousses... Sa légende (des plus fournies, il passe pour avoir inventé l'imprimerie !), qui frappa Marlowe, n'a cessé d'inspirer les artistes les plus divers de Goethe à Boulgakov, en passant par Thomas Mann, Paul Valéry (*Mon Faust*) et sans omettre Rembrandt, Lessing, Grabbe, Lenz, Nietzsche (*l'Origine de la Tragédie*)... René Clair (3). La légende de Faust est l'immortelle et contradictoire geste d'un errant minable dont les traits ne seront jamais bien définis (le contraire d'un Don Quichotte à ce point de vue) mais dont la renommée atteint au prodige !... Peut-être par le fait qu'il restera indéfiniment la métaphore du combattant de l'esprit athée « campé parmi ses livres », en leur enfer « sans contour précis... sans limites », peut-être parce qu'il représentera toujours, en ses désordres mêmes, le « désir du trop connaître porté au point danger », peut-être parce qu'il laisse prévoir du fond de l'abîme obscurantiste « la fin de l'âme, sinon sa fin sa métamorphose en un phénomène sans survie » (Ph. de Rotschild).

Faust en sa mutation même, illustrera toujours la lutte de la recherche libre contre le dogmatisme. Tout embrasé de désir le drame de Marlowe, ce poète si « enclin à brocarder les saintes écritures », (dévergondé à l'instar d'un Jodelle), et dont le traducteur, ainsi qu'il l'explique, a tenu autant que possible à conserver les « cadences rigoureuses de la phrase originale... », le drame de Marlowe est un hymne, dès les premiers vers, tourné contre la Théologie, un chant qui exalte la faculté de reculer toujours plus loin les limites des connaissances. La tentation de l'extrême qui s'y manifeste s'aggrave d'une mise en question radicale de l'idée de Dieu dans une époque que l'on sait si pointilleuse sur tout ce qui touche au domaine de la foi ! Extrême et périlleuse avancée de Faust, donc, par de tels temps *Inquisiteurs*, sur un parcours où bûchers et procès aux « sorcières » ne manquent pas.

Sur un terrain analogue, toutes différences marquées, on rencontre, aujourd'hui, le livre récent de Gérard Granel (4), *Traditionis traditio*, dont le dernier chapitre, *La lutte dans l'Eglise*, donne un éclairage très particulier aux problèmes qui agitent présentement l'espace religieux, contradictions et opportunistes : « *Encore ces compromis* (souligné par nous : ici, il est fait allusion à une soi-disant *politique d'ouverture* pratiquée par la hiérarchie) (5) *ne sont-ils même pas sincères, car ils abritent toujours l'arrière-pensée d'un tri destiné à réamalgamer « ce qui est bon » au vieux ingrédient « catholique » (c'est-à-dire dans la pratique à une forme plus ou moins*

(3) « Quant au mythe lui-même, il a subi des métamorphoses liées à celles d'une culture qui a, pour une part, rompu avec ses fondements chrétiens... Et dans les vingt dernières années, innombrables sont les évocations littéraires, procès ou justifications de celui qui voulut voir plus loin qu'il n'est permis : Ernst Jünger, Fritz Hochwälder, Jack Kerouac, Lawrence Durrell, Michel Butor, ont, parmi d'autres enrichi, selon les obsessions de notre temps, le magicien primitif qui portait en lui l'énergie et l'ambition de la Renaissance... »

Cf. Encyclopédie Alpha, p. 2486, t. VII.

(4) (Gallimard. Coll. Le Chemin.)

(5) Op. cit. pp. 260-261. Qu'on nous entende bien ; il ne saurait être question de confondre les visées conservatrices de la hiérarchie avec la conscience grandissante de la masse des travailleurs chrétiens qui comprend de plus en plus où résident ses véritables intérêts de classe.

dégénérée ou régénérée, du « thomisme »)... » *Thomisme* dont le résidu colore — et plus encore — la plupart des œuvres et commentaires actuels d'une façon plus ou moins consciente et que l'idéologie dominante distille sous mille formes. Pour être précisément explicatif, disons que, aussi souvent que tel ou tel échotier exalte chez un jeune écrivain l'*humilité conjointe* à la *clarté* et fustige chez un autre ce qu'il croit être expérimentation, ou esprit de recherche, au nom de l'efficacité et d'un prétendu respect des lecteurs, nous sommes retombés dans l'ornière rebattue et séculaire d'un *thomisme qui n'ose s'avouer !*

Au contraire, dans la lignée d'œuvres comme *Faust*, nous sommes emportés toujours plus au large, guidés par le seul désir de rompre avec les dogmes et la piété, sur des chemins d'audace et de périls où l'épicurisme, l'athéisme de Marlowe confondent avec la violence d'une époque et le droit de jouir, « ...*La plus belle folle. Qui crée un poète et le justifie.* » (6).

Joseph Guglielmi

ARMAND RAPOPORT

117 élégies pour un pays réel, éd. P.-J. Oswald

Il y a dans les poèmes d'Armand Rapoport un personnage qui nous conte de minuscules histoires. Histoires de riens, de gestes à peine ébauchés, d'aventures coutumières et de destinés anonymes qui se dénouent au hasard des rues et des rencontres. Histoires où le souvenir des villes du Nord se fixe soudain dans une couleur :

« Cette lumière d'eau cet avril aux verts déjà mouillés : une petite fille dans un tableau de Paul Klee la source pure du souvenir ? »

Avec une pratique de l'enjambement du vers et ce vocabulaire qui semble boîter un peu, qui rendent familière cette voix :

« Cette lumière te suffit pour revoir les traits de cette femme dans une station d'hiver à Zakopane tirant avec de longs peignes blancs sur les têtes rieuses de ses clientes. Ce marchand de Lodz amoureux d'une coiffeuse cette neige maintenant dans le tremblement du temps Maika Abela Herzel fauchée par un cancer extrême... »

Que cet univers d'allusions et de notations fugitives se révèle si précisément à nos yeux, et qu'il découvre au-delà de lui-même une écriture, voilà un des charmes de ce livre à découvrir encore.

P.-L. R.

(6) Cf. les *Poèmes élisabéthains*, op. cit. p. 141 où l'on pourra lire la strophe de Drayton d'où est tiré ce bel éloge à la folle Marlowe.

PHILIPPE SOUPAULT

Poèmes et poésies, Grasset, 448 p.

Une de ces photos nimbées d'histoire : alignés devant un monument que le brouillard dissimule, onze jeunes gens fixent l'objectif. Tous portent chapeau, certains tiennent une canne. Jeunes gens comme il faut, cravate ou nœud papillon. Tout à fait à droite du groupe, à côté du petit à monocle, celui qui paraît le plus grand de la bande a boutonné jusqu'au col son rafan. Il semble déjà se tenir quelque peu à l'écart, il a hâte que le photographe en finisse et si une phrase peut le mettre hors de lui, c'est sûrement « ne bougeons plus ! ». Il est déjà en partance. « Des trains sifflent... » « Le vent part... » « On étouffe dans la chambre... »

Quelques années plus tard, le co-fondateur de *Littérature*, celui qui écrit avec Breton *Les champs magnétiques*, Philippe Soupault donc, ne va pas tarder à prendre le large.

En feuilletant ce livre, c'est à la photo de la manifestation surréaliste à Saint-Julien le Pauvre que je songe d'abord.

Il était temps que ce livre parût. Peut-être va-t-on cesser de parler du quatrième mousquetaire dada, du collectionneur de comptines ou du monsieur de la radio : on va pouvoir découvrir le poète. En effet, le volume de Grasset rassemble la quasi totalité des poèmes déjà publiés — dont ceux de 1917 à 1937 du recueil GLM depuis longtemps introuvable — et comprend également les dix-neuf poèmes de *Crépuscules* (1960-1971).

Il faut pourtant regretter l'absence d'un certain nombre de textes : « Indifférence » (poème cinématographique), « Scénario automatique », « Photographie animées », publiés en 1918 dans *SIC*, la revue de Pierre Albert-Birot. Parce que s'y manifeste, de manière parfois plus évidente que dans les « poèmes », cette prodigieuse vélocité de l'écriture, ce « sens aigu du moderne » qu'André Breton a signalé.

Quand on relit les plaquettes de cette époque (*Aquarium*, *Rose des vents*), cette modernité surprend car elle n'a point vieilli : des vers où ne brinquebalaient pas tous les accessoires datés de l'immédiate après-guerre. Faculté de saisir l'instantané, fraîcheur du premier jet qui n'admet ni retour ni rature, ce goût pour l'insoite et les refrains sans logique. Il n'y a pas à insister sur ces qualités originales qu'un petit bout de postérité reconnaît à cette poésie. Récemment encore, une émission télévisée ne faisait entendre que la musquette moqueuse, le dada bien tempéré du jardin d'enfants.

Mais justement, ce ton primesautier et désinvolte auquel on pense d'abord lorsqu'on évoque Philippe Soupault finit par masquer tout un autre pan de son œuvre. Or cette réédition nous permet de saisir une tonalité plus profonde, plus angoissée aussi.

Suivons le conseil de l'« avant-dire » dans *Aquarium* (1917) :

« Penche-toi
et perce la fesse surface. »

C'est à dessein que Philippe Soupault a choisi le titre *poèmes et poésies*, marquant ainsi la distinction entre le mode majeur des poèmes

et le mode mineur des poésies, (comptines et chansons). Ce tyrisme plus grave, on le trouve notamment dans *Georgia* (1926), *Le message de l'île déserte* (1942-1944), les *Odes* (1943-1946) ou dans les derniers textes de *Crépuscules*.

Très peu d'images, un chant à mi-voix porté par le flux du rêve et des souvenirs, une poésie entre deux eaux, entre la lumière et l'ombre, le cri et le silence, la vie et le désespoir. Les rumeurs du monde, les vents qui s'apaisent ou se lèvent, le déménagement des nuages, le bruissement lointain des eaux : les sensations s'enchaînent, épousant la méditation. Et quelquefois éclate une vision fugitive et déroutante :

« Les cendres du soleil et les notes d'étoiles
dans un décor de musclics
comme une grande chasse qui va se perdre
dans les précipices d'avant-hier. »

Écoutons cette voix, un peu trop seule, mais amie.

Alain Lance

QU'EST DEVENU LE LIBRAIRE DE LA COUR DE ROHAN ?

On a vu ce bouquiniste dans un roman :

« ...Je lis dans un journal d'aujourd'hui (tu as vu ça ? m'a dit ce libraire, qui est de la catégorie des gens dont je parlais, qui savent tout, et retrouvent dans les poubelles de notre civilisation l'or perdu des pensées piétinées... Tu as vu ça ? Il me tendait son journal, une grande page en petits caractères, un discours quelque part, il y s'agissait justement... au moins où son doigt me montrait, et il secoua sa pipe, la toqua sur le banc, cela se passait devant sa boutique, dans cette étrange province oubliée comme un moyen-âge, à deux pas de ce carrefour de bruit et de jeunes gens, la cour de Rohan ça s'appelle...), je lis, dans ce journal d'aujourd'hui que les vignes vierges sont rouges, l'automne déjà pluvieux :

« ...Un grand tapage est fait actuellement autour, etc. »

Du temps qu'Aragon écrivait *la mise à mort*, Déchamp tenait boutique en effet, dans ce beau passage que l'on devrait dire de Rouen, mais les propriétaires l'en ont chassé, lui et ses vieilles, pour en faire quelque chose de plus pimpant, de plus net, pour que les prix montent. Ainsi Paris prend par endroit des beautés de fermettos. Et Déchamp a porté ses livres où se réfugiaient des huguenots naguère, dans une des rues les plus mystérieuses de Paris : la rue Visconti. A chaque extrémité, la rue Bonaparte, la rue de Seine emportent leurs passants vers le fleuve ou Saint-Germain. La rue Visconti, elle, ne mène à rien. La voici comme posée de travers, une aiguille qui aurait glissé dans le foin des toits.

Dire que l'on a raccompagné dans cette rue des Médées et des Phèdres !..

Trouver la boutique n'est pas facile. Vous chercherez un grand portail bleu roi, presque en face de l'immeuble où Balzac fut éditeur, par la grâce de Mme de Morsauf et c'est à côté du 14, où Jean Racine est mort. Derrière les barreaux d'une petite fenêtre, peut-être verrez-vous des affiches de la Bibliothèque nationale, une ampoule allumée. Il faudra vous faire ouvrir. Déchamp tourne là sous les livres fumant son éternel petit cigare. Appuyé sur une statuette de Diderot, il parle de fouilles en Picardie et de comme va le monde ; musées d'oiseaux, économie politique, Sadoul : « ...Mon père savait par lui, en 1918, que les journaux ne disaient que des mensonges à propos des bolchéviques... » Et les révoltes paysannes au dix-septième la bibliothèque de l'Arsenal, ma voisine, un avocat qui, etc. Il s'était amusé à proposer pour ancêtre à Desnos, le Desnos qui fut le plus talentueux dessinateur d'Atlas du dix-huitième... « Et Desnos était ravi de cela. Il s'amusait à prendre l'hypothèse au sérieux, il me disait qu'il fallait faire des recherches et collectionner les gravures... Quelques semaines avant qu'ils ne l'arrêtent... »

Aux murs, des chevaux de cuivre, des enseignes et sur la porte d'entrée une affiche avec bonnets phrygiens à côté d'un « Diderot peint par M. Van Loo, gravé par Henrique. »

Le dix-neuvième est son royaume. Il a posé un grand portrait de Napoléon près de la fenêtre : « Cela fait causer les gens qui jugent de tout comme ça, noir et blanc... »

Il parle de Fiammarion, de Petrus Borel, de Mme Sand comme si elle allait revenir de Nohant. Il a les poésies de Dovalle, Mary, Chatrian, les lettres de Theroligne de Méricourt et il connaît sur le bout du doigt la circulation des livres romantiques dans Paris.

Grimpé au haut de l'échelle, la lampe à la main que l'on peut fixer par une sorte de bec de canard, je tombe sur : *La Seine et ses bords* de Nodier. Je me réjouis trop vite. Le titre manque et quelques feuillets, le texte débutant à la page 7. Comme je signale ce défaut à Déchamp :

— J'attends un broché, pour le réparer. Il faut faire quelque chose pour ce livre, n'est-ce pas ? C'est un trop joli texte...

Je reviendrai.

Nous parlerons sans fin de cette exposition sur la Révolution française, la carmagnole et toutes les chansons accueillant les visiteurs. Nous parlerons de ces jeunes gens passionnés par Rectus et qui ne sont pas du tout comme l'on dit. Il me racontera les rues, le sort des traductions, le prix des livres. Il me décrira les assemblées de paysans normands au dixième siècle, comme s'il s'agissait de souvenirs de sa petite enfance.

Et j'écouterai comme on écoute les histoires.

Pierre Lartigue

action poétique

N° disponibles

26. — INEDITS DE PIERRE MORHANGE - SIX POETES ET UN CRITIQUE (*Bellay, Cousin, Della Faille, Godeau, Perret, Venaille et G. Mounin*)... (1e n° 9 F).
27. — POEMES ESPAGNOLS DE COMBAT et *Tzara, Löwenfels, Volker Braun, Paul Chamberland*... (9 F).
30. — NOUVEAUX POETES HONGROIS, POETES DE LA R.D.A., et *Sten, Malrieu, Zili, Venaille*. (9 F).
31. — UMBERTO SABA (*traductions et étude de Georges Mounin*) et *Alberti, Enzensberger, R.-F. Retamar*. (9 F).
- 32 - 33. — VLADIMIR HOLAN et *Salvatore Quasimodo, Pierre Morhange, René Depestre*... (12 F).
34. — OU EN EST LE ROMAN ? par *René Ballet, Yves Buin, Claude Delmas*... (9 F).
35. — POEMES DU SUD-VIETNAM — NOVOMESKY — KHLEBNIKOV et *J. Rousselot, C.-M. Cluny*... (9 F).
36. — LA 1^{re} POESIE LYRIQUE JAPONAISE et *A. Liehm* (*Intervention au 4^e congrès des écrivains tchécoslovaques*) et *A. Barret, P. Lar-tigue, F. Venaille*... (9 F).
38. — (*Formule «poche»*) : POETES POPULAIRES CHINOIS, *trad. et prés. par M. Loi, quatre poètes tchécoslovaques, Wilhelm Reich, Jouffroy, Paye*... (9 F).
39. — POETES IRANIENS D'AUJOURD'HUI, *trad. et prés. par A. Lance et A. Adamov, Biermann, Bialik, Frénaud, M. Regnaut, Michel Vachey, F. Venaille*... (9 F).
40. — PROSES POETIQUES, et *Celaya, Kirsanov, Bouritch*. (9 F).
- 41 - 42. — «TEL QUEL» et les problèmes de l'avant-garde, et *Regnaut Vargaftig, Deluy, Ritsos*. (12 F).
43. — MAI 68 : *Poèmes suivis d'un débat, A. Jdanov : discours, Henri Deluy : note à propos du Jdanovisme, Mitsou Ronat : Trois essais de formalisation en linguistique, et Paul Louis Rossi, Claude Adelen. Gabriel Rebourcet, Maurice Regnaut* (9 F).

44. — (Nouvelle formule) DU REALISME SOCIALISTE et *Ismaël Kadare* (poète albanais), *P. Lartigue, C. Dobzynski, P. L. Rossi, Claude Delmas...* (9 F).
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*) (9 F).
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.* (9 F).
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.* (9 F).
48. — MAIAKOVSKI et les FUTURISMES — MANIFESTES FUTURISTES RUSSES : *Khlebnikov, Asséev, Trétiakov, Bourliouk, 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* (ce numéro 12 F).
49. — COMMUNE DE BUDAPEST : 1919 — *G. Lukacs : La politique culturelle de la République des Conseils.* — *L. Kassak : Lettre à Bela Kun.* — *Moholy-Nagy : Un scénario.* — *S. Barta, G. Illyes, T. Dery, E. Roudinesco : Psychanalyse à l'origine.* — *A. Jozsef : Hegel, Marx, Freud.* — *C. Dobzynski : René Char ou la Justesse.* *Guillevic, M. Füst, J. Guglielmi, C. Adelen, N. Naderpour, M. Delouze, R. Arnaud, C. Held, A. Raynaud, P. Lartigue...* (ce numéro 12 F).
50. — UNE LITTÉRATURE PERDUE (Problèmes du récit) *J. C. Montel Y. Mignot, M. de Gandillac, M. Ronat et P.-L. Rossi* (sur *J.-P. Faye*), *Cl. Francillon, Ph. Boyer* (sur *Robert Pinget*) — *J.-L. Parant* — *E. Roudinesco* (sur *Raymond Roussel*). — *Walter Benjamin* (un inédit sur la «*Crise du roman*»), *N. Leskov* — *W. Kuchelbecker* — *M. Lowry* — *Poèmes d'O. Mandelstam, traduits et présentés par Serge Andrieu* — *Poèmes de A. Bosquet, R. Doukhan, D. Grandmont, M. Regnaut, C. Roy, C. Tessier* (ce numéro 12 F).
51. - 52. — AGITPROP et LITTÉRATURE OUVRIÈRE EN ALLEMAGNE — 1919-1933 et 1947-1972 : (sous la République de Weimar

et aujourd'hui en R.F.A.). — Poèmes de la fin du 18e et du 19e siècles. Etudes et traductions de Alain Lance, Jean Mortier, Hélène Roussel, Guillevic, Maurice Regnaut, Françoise Lagier, Lionel Richard, Henri Deluy - Franz Mehring : «L'art et le prolétariat». — Un manifeste de Grosz et Heartfield — Entretien et poèmes de H. M. Enzensberger — Extrait du scénario de «Kühle Wampe» de Brecht et Dudow — Chronologie — Biblio-discographie. Et : E. Roudinesco : «Mao Tsé Toung et la littérature de propagande». — Poèmes du Hongrois Ferenc Juhasz, Claude Adelen, Serge Andrieu et Lionel Ray. [Ce numéro double 15 F].

Supplément au n° 53 — VIETNAM: *Poèmes de Xuang Huang, Chinh Huu, Hoang Trung Thong. Henri Deluy, Charles Dobzynski, Joseph Guglielmi, Alain Lance, Pierre Lartigue, Lionel Ray, Maurice Regnaut, Michel Ronchin, Paul Louis Rossi, Jacques Roubaud, Bernard Vargaftig.* [Ce n°: 6 F].

53. — L'IDEOLOGIE DANS LA CRITIQUE LITTÉRAIRE: E. Roudinesco — M. Ronat (Chomsky et la théorie littéraire) — Pierre Kuentz — J. Roubaud — Patrice Cocâtre (sur M. Blanchot) — J. Attié — M. Ronat (sur G. Bataille) — Yves Boudier (sur P. Macherey) — H. Deluy (sur la notion de poésie) — Entretien avec J. P. Faye — Poèmes traduits du Turc: Yunus Emre, Nazim Hikmet, Ataoğ Behramoğlu — Et : M. Regnaut. [Ce numéro 12 F].

Quatre numéros : 34 F (France) - 38 F (Etranger)

RECUEILS PUBLIES 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 » :

Gérald Neveu: «LES 7 COMMANDEMENTS», Luc Boltanski: «POÈMES», Galil: «LE MAÎTRE-MUR», Michel Flayeux: «FENÊTRES OUVERTES», André Portal: «ON PEUT VIVRE», Denise Miège: «GESTUAIRE».

————— Chaque volume: 3 F — 6 vol. 16 F. —————

action poétique

bulletin d'abonnement
ou de réabonnement

Nom : Prénom :

Profession (si vous désirez la préciser) :

Adresse :

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

1 an (4 n^{os}) France 30 F. Etranger 36 F.

2 ans (8 n^{os}) 60 F. 72 F.

Soutien (4 n^{os}) 100 F. (8 n^{os}) 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 :

- 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'abon-
nement, aux personnes dont les noms et adresses
suivent :

EDITIONS

PIERRE JEAN OSWALD

Direction — Diffusion — Administration

Nouvelle Adresse :

7, rue de l'École Polytechnique

75005 PARIS

Tél. : 033 90 07

LES ÉDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS

21, rue de Richelieu - Paris 1^{er}

ANTHOLOGIES

Volumes reliés pleine toile

Paul Eluard : POEMES POUR TOUS
Aragon : AVEZ-VOUS LU VICTOR HUGO ?
Nazim Hikmet : CHOIX DE POEMES
ANTHOLOGIE DE NOUVELLES BULGARES
ANTHOLOGIE DE LA POESIE MACEDONIENNE

Volumes brochés, couverture illustrée

A.P. Lafont : ANTHOLOGIE DE LA POESIE OCCITANE
Rafaël Alberti : QUI A DIT QUE NOUS ETIONS MORTS ?
N. Baratchevili : LE DESTIN DE LA GEORGIE
V. Malakovski : VERS ET PROSES
Yannis Ritsos : LA MAISON EST A LOUER

COLLECTION PETITE SIRENE

Reliés toile, numérotés

Pierre Unik : CHANT D'EXIL
Hubert Juin : LE CINQUIEME POEME
Pierre Albert-Birot : LE PONT DES SOUPIRS
Norge : BAL MASQUE PARMIS LES COMETES
Jean Rousselot : A QUI PARLE DE VIE
Léon Robel : MANIFESTES FUTURISTES RUSSES

ROMANS - NOUVELLES

Pierre Gamarra : LE MAITRE D'ECOLE (nouvelle édition)
Jacques Roumain : LA MONTAGNE ENSORCELEE
Pierre Unik : LE HEROS DU VIDE



MOSCOU 1934 :

B. Brecht entre S. Trétiakov (à sa droite) et F. Masereel