

action poétique

58

POÈTES PORTUGAIS

P. LARTIGUE
L. RAY
B. VARGAFTIG
M. RONCHIN
D. GRANDMONT
A. RAPOPORT
C. FABRIZIO
E. ARDOIN
Geoffrey SQUIRES

BRECHT

Notes sur son évolution politique
FRED FISCHBACH

Catharsis, distanciation, identification
ELISABETH ROUDINESCO

La poésie doit avoir pour but la vérité pratique

58

action poétique

Invite : <i>A. P.</i>	1
Poètes portugais	2
Vieux forestier : <i>Pierre Lartigue</i>	11
Distances : <i>Lionel Ray</i>	19
Eclat & Meute : <i>Bernard Vargaftig</i>	25
Quatre poèmes : <i>Michel Ronchin</i>	30
Pages blanches : <i>Dominique Grandmont</i>	34
Dérives à n'en plus finir : <i>Armand Rapoport</i>	38
Ou si jamais : <i>Claude Fabrizio</i>	43
Oblique : <i>Eric Ardoin</i>	45
Notes sur l'évolution politique de Brecht : <i>Fred Fischbach</i> ..	46
Catharsis, distanciation, identification : <i>Elisabeth Roudinesco</i>	59
Six poèmes : <i>Geoffrey Squires</i>	65
Notes et informations	67

RÉDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy.

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

ADMINISTRATEUR : Michel Ronchin.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : Gil Jouanard.

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

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 30 F. — Etranger : 36 F.
France : 8 numéros : 60 F. — Etranger : 72 F.
(Voir bulletin d'abonnement en fin de numéro.)

C. C. P. : Action Poétique, 19, rue Emile-Dubois, Paris-14° — 4.294.55 Paris

Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés.

Gérant responsable : H. Deluy.

Dépôt légal : 2° trimestre 1974.

IMPRIMERIE DANIEL CHENEL — HONFLEUR

Invite

Depuis l'an dernier et jusqu'à l'an prochain, *Action Poétique* fête son vingt-cinquième anniversaire ! Cette imprécision, inévitable en la circonstance, nous évite bien des inconvénients. Elle nous donne aussi une respiration plus large et le temps de nous retourner sans nous arrêter.

Comme pour souligner ce temps venu, Gérard Neveu, qui fut le fondateur d'*Action Poétique*, vient d'entrer dans les « Poètes d'aujourd'hui », présenté par Jean Malrieu, qui fut longtemps l'animateur de la première « équipe ».

Nous prendrons date, l'an prochain, par la publication d'un volume : « *Action Poétique : 25 ans* ». Vous y trouverez un très large panorama de nos activités (choix de poèmes, français et étrangers, textes, informations, entretiens, historiques, etc.), pendant un quart de siècle.

Nous continuons et nous continuerons à avoir besoin de vous. Plus qu'auparavant. Tout se passe comme si le nouveau pouvoir de droite voulait achever le travail de lente asphyxie commencé depuis des années. Tout est fait pour qu'une revue comme la nôtre disparaisse. Ne prenez pas notre appel à la légère : abonnez-vous, réabonnez-vous sans tarder, gagner des lecteurs, des abonnés. Signalez-nous les librairies susceptibles d'accepter un dépôt. Organisez notre participation à telle ou telle fête de votre ville, de votre région. Faites appel à nous pour des rencontres-débats dans les Centres Culturels, dans les M. J. C., dans les bibliothèques... Nous disposons d'une exposition très mobile (une partie est consacrée à *Action Poétique* « en général », une autre partie au numéro « Chili »). Notre Comité de rédaction est prêt à répondre à vos invitations.

Pour cela : pour avoir vos avis, pour vous faire part de nos projets, pour répondre à vos questions, nous vous convions, lecteurs, abonnés, collaborateurs et amis, à une rencontre avec notre Comité le

MARDI 25 JUIN, A PARTIR DE 20 H.
Salle Jussieu — 12, rue Guy-de-la-Brosse
PARIS-V^e — Métro : Jussieu

A cette occasion, seront mis en vente quelques exemplaires d'anciens numéros de la revue.

POÈTES PORTUGAIS

En 1958, dans le premier numéro de la nouvelle série d'Action Poétique, Jean Todrani présentait et traduisait un poème d'Egito Gonçalves « Nouvelles du blocus ». En 1963, nous consacrons un fronton de notre numéro 22 aux poètes noir-africains d'expression portugaise. La publication dans le présent numéro d'une série de textes de poètes portugais n'est donc qu'en partie liée aux événements que tous nous savons et saluons : la fin de la dictature fasciste, l'espoir d'un règlement rapide des conflits coloniaux, la prochaine indépendance pour l'Angola, le Mozambique, le Cap Vert, Saint-Thomas...

L'ensemble des poèmes que nous vous donnons à lire n'est qu'un hommage, rapidement réuni grâce au concours de notre ami Alcides de Campos. Il ne saurait prétendre donner une image de l'importance d'une poésie nationale dont l'œuvre de Fernando Pessoa, dans sa grandeur, n'est qu'un aspect.

Tel quel, il souligne une actualité qui nous importe et, déjà, dans ses limites, un peu plus : ce quelque chose qui se passe lorsqu'il y va de la poésie.

H. D.

Grandola, ville brune

Ce chant populaire du sud du Portugal, interdit par le régime fasciste, diffusé par « Radio Renascença » (poste périphérique de Lisbonne), le 25 avril, à 0 h. 25, fut le signal de la marche sur la capitale de tous les jeunes officiers et soldats mutins.

Grandola, ville brune,
pays de la fraternité,
le peuple seul commande
dans tes murs, o ville.

Pays de la fraternité,
Grandola, ville brune,
sur chaque visage égalité,
le peuple seul commande.

Dans tes murs, o ville,
le peuple seul commande,
pays de la fraternité,
Grandola, ville brune.

A l'ombre d'un vieux chêne
qui ne sait plus son âge,
j'ai juré prendre pour compagne
Grandola, ta volonté.

A chaque coin de rue un ami,
sur chaque visage égalité,
Grandola, ville brune,
pays de la fraternité.

Grandola, ta volonté
j'ai juré avoir pour compagne
à l'ombre d'un vieux chêne
qui ne savait plus son âge.

Portugal œillet rouge (extraits) *Armindo Rodrigues*

Le vingt-cinq avril
au Portugal soudainement
dans le désert de l'aube
des œillets rouges ont fleuri
.....

Sur les poitrines des soldats
sur les poitrines des marins
sur les mitrailleuses elles-mêmes
des œillets rouges ont fleuri
.....

Dans la résurrection d'un peuple
de la mort où il était mort
dans ses gestes et dans ses cris
des œillets rouges ont fleuri
.....

Dans le pain dans le vin dans les fruits
nourris de sang et de sueur
mais aussi de *leur* faim et de *leur* soif
des œillets rouges ont fleuri
.....

Dans ce premier Mai
dans tout le Portugal
tout le Portugal a fleuri
en un seul œillet rouge

Le 9-5-74.

A. Rodrigues : né à Lisbonne en 1904, poète et médecin.

Fernando Assis Pacheco

Et plus jamais la guerre et plus jamais
Et jamais plus jamais et plus jamais la guerre
Et plus jamais la guerre et plus jamais
Et jamais jamais jamais jamais la guerre

Poème écrit le 25 avril 1974, à Lisbonne, dans la salle de rédaction du journal d'opposition au fascisme « A Republica ».

Diuturnitas externi mali

S'allumaient dans la forêt
les lampes de poche des guerrilleros,
toi, tu étais assis sur une pierre, à 500 mètres
dudit lieu, avec une espèce
de chien triste enroulé à tes pieds,
et la nuit : le murmure des étoiles
tombant à pic sur la végétation,
alors que du côté de Tân My
une brise pointe sur nos lèvres desséchées
et se meurt lentement
en glissant dans nos gorges.

1972.

Fernando Assis Pacheco : né le 1^{er} février 1937. Journaliste.

Cipriano Justo

Avec un couteau
on fait un poème
suffit de couper la tige
à un homme
et de le suspendre
par la racine
de la haine

1972.

Cipriano Justo : né en 1945. Médecin.

Gastao Cruz

Tes yeux ta douleur la fuite de ta chair
écrasée ta vie habitude
libre de ce vent compact d'asphyxie

Cette ligne de douleur cet espace interdit à ton peuple
ta bouche tes doigts
liquidés par balle près du cerveau

La mort et les murs
subjugant la chaleur de ta peau ta voix
ta grève ta marche sous la guerre

Tes yeux ton front ta bouche
mesurant la lutte couvrant le monde et ceux qui restent
sous la grêle fixée du mensonge

Couverts de grêle
dans ces villes usées de policiers
prisons chair pus

Découverts par la haine dans cet espace lacustre
de cylindres lynx
lacs ombres blessures

Cet espace de blessures permanentes
meut le bras avance soutenu
bouillonnement complet sous la peau

Gastao Cruz : né le 20 juillet 1941. Professeur et critique.

**Nuit unique nuit singulière imprimée
consécration des pluies et des fleurs violées**

**des oiseaux prisonniers de leur fuite
des silences nus prostitués
des artichauts indécis artichauts en sang
des turbines d'acier où des étoiles s'écoulent**

**poussent des arbres plus définitifs
paupières tremblantes de la nuit**

c'est le mur que je recrée de chaux sans vides quotidiens

**tous de vérité nous tous fertiles sauvés
tous veines claires nous graines
nous l'effroi fécond de vivre
nous les chiffres et les lettres et les dessins**

**ah que me tuent la nuit des poignards hybrides
sentinelle de frontières éteintes
sentinelle ultime de la nuit**

1960.

Luisa Neto Jorge : née le 10 mai 1939. Traductrice.

His master's voice

Alberto Pimenta

tout citoyen qui réclame de l'état qu'il lui rende des comptes sur les actions par lui pratiquées démontre de cette façon son manque de confiance dans l'état, motif par conséquent suffisant pour que l'état à son tour lui demande des comptes sur son attitude

tout citoyen qui affirme ignorer le motif de son arrestation laisse supposer qu'en son opinion tout citoyen peut être arrêté sans motif, opinion qui à elle seule constitue le motif suffisant pour qu'on l'arrête

tout citoyen qui parle de l'ordre établi comme d'un ordre susceptible d'être remplacé révèle de ce fait sa non intégration, motif par conséquent suffisant pour que l'état procède à son intégration par les moyens que l'ordre lui confère

tout citoyen qui révèle avoir peur des services de sûreté de l'état révèle de ce fait son manque de confiance dans l'état, motif suffisant pour qu'il soit effectivement surveillé et contrôlé par les services de sûreté de l'état

1971.

Problème en vue d'orienter les enfants à s'intéresser aux réalités quotidiennes

Sachant que, au moment de déféquer, l'oiseau volait à 50 mètres au-dessus du sol et à la vitesse de 30 kilomètres heure, et que le vent, au moment de l'expulsion de la fiente, soufflait dans la direction du vol de l'oiseau à 25 kilomètres heure, et sachant encore que la fiente, au moment de son expulsion, pesait 12 grammes, calculez la distance à laquelle la fiente est tombée par rapport au point de la terre situé dans la verticale du point où l'oiseau a ouvert le cloaque.

.....

1971.

Liaison

la parole repose les yeux mi-clos
cachés par un voile qui laisse entrevoir
un nichon : le poète s'approche tente de tê
ter. la parole frissonne ouvre les yeux.
le poète s'éloigne d'un coup elle trébuche
tombe assise. la parole se tâte des
deux mains pour voir si elle est intacte. reste
songeuse les doigts plongés dans ses nattes
jouant. le poète s'approche alors par
derrière. saisit la parole par la taille. elle
essaie d'échapper à ce contact. ils tombent. roulent
par terre. la parole continue à se débattre. le
poète met un doigt dans la vulve de la
parole. la parole se contorsionne de partout. puis
elle se calme. le poète met un autre et encore un autre
doigt, retire un trait d'union tout mouil
lé. la parole tombe essoufflée. le poète s'é
loigne avec un sourire met le trait d'union dans
sa poche et le fait publier avec un mot
à lui sur la couverture

1971.

Alberto Pimenta : né le 26 décembre 1937. Professeur.

Y aura-t-il encore, mon amour, des oiseaux dans le ciel
entre les avions et les avions,
des enfants sourire à l'épaule
entre les bombes et les bombes ?

Si loin
peux-tu imaginer, amour, depuis cette pointe
de l'Europe
cette morgue
où nous mourons sans défense,
cette invasion de bactéries, une
putréfaction en armes
essayant d'imposer la loi
et la destruction à son image ?

Le jour tombe. Le vent
efface le poids de tes pieds sur le sable
mais dans ta tête
reste la rage et la pierre
dans laquelle tu menaces de te transformer
d'impuissance.
La haine qui dessine ta taille
est le seul remède. Nourris-la
à chaque cuillerée de soupe si tu ne veux pas
n'être qu'un chat, une grenouille, le minéral
cybernétique
que l'on veut modeler dans l'espace de ton corps.

Mais pourras-tu
imaginer la paix dont auront besoin
les enfants que tu attends ?

1970.

l'après-midi travaillait
sans rumeur
dans le contour heureux de ses nuages,
conjugait
scintillements et frémissements,
rimait
les thèmes vibrations
du monde,
lorsque j'ai vu
le poème organisé dans les hauteurs
se refléter ici
en rythmes, dessins, structures
d'une syntaxe qui produit
des choses aériennes comme le vent et la lumière.

1969.



Localiser
dans la fragile épaisseur
du temps,
que le langage
a mis
en vibration,
le point mort
où la vitesse
s'enraye
et là
déterminer
avec précision
le foyer
du silence

1969.

Carlos de Oliveira : né le 10 août 1921. Romancier et poète.

Traductions ALCIDE DE CAMPOS.

Vieux forestier

Pierre Lartigue

Nous descendions sous le soleil en guerre
comme Orphée pas à pas
ce n'était pourtant pas l'enfer
je te revois de pierre en pierre
j'entends ton cœur le tremblement
White horse Old forester
et le bruit que fait près des tempes le sang
« *Cada sol* » écrivait Luis de Góngora
« *Cada sol repetido es un cometa* »

Tu avais les mains pâles moi les yeux d'Homère
ni soleil-lyre pourtant ni Orphée ni enfer
mais nous deux peu à peu dans la combe du temps
nous nous taisions nous descendions dans tout ce jour autour de nous
vers un fleuve opaque et vert
je n'entendais que cet écho dans la colline de ton pas
« *Cada sol repetido es un cometa* »

Comme à reculons la lumière blanche ou noire
amicale ou complice
comme on s'en va
comme l'on dit bonsoir

bonsoir Eurydice
à la Havane une grande baie vitrée
tout d'écume accablante
il ne reviendra pas
et nous dans cette faille en plein rocher en plein terre
à sonder quoi ?

Le ciel est du genièvre blanc Contreras
le reste atroce
« *Las horas que limando están los días* »
« *Los días que royendo están los años* »
plus nous irons la nuit sera
ce bruit de drague dans le cœur
un désordre de nerfs

Une main devant toi pour connaître le noir
où allais-tu que j'avais peur
pensant partout mauvaise passe ?
est-ce nuit simplement

ce point dans l'ombre brillant clair
fracas des eaux ciment qui casse ? est-ce
une étoile ou un repère ?

De tout mon corps tendu dans cette écoute de ton pas
quand ce n'était qu'ombre ordinaire
avec l'été avec les voix
White horse *Old forester*
les ouvriers qui fumaient des farias.

Blanc

Viens dans le blanc qui roule ses panneaux
ses pentes descends dans l'œil du temps
immense

Lumière de meule et d'eau montée fanon
du temps flanc blanc du jour orage
de laiton dans les herbes d'air gris ose venu
le paysage au lointain moite nager facile
on dit miroir on dit toi puis de nouveau miroir
alors les rois s'en vont

en brume sèche
foudre sans flèche sans fond
où la lumière halette

eau dans le puits il n'y a
plus de cri plus de coq tout est clos
les craies savent qui ont beaucoup aimé
viens dans la laiterie du ciel sans dent
viens foule viens verrerie viens houle

Rêve 1

Je cherche la place Rouge. Disparue ! Etait-ce bien ici ? Seul reste un sol un peu bombé. Saint Basile aura glissé dans la Moscowa. Le Kremlin aura dérivé.

Je suis avec trois femmes et n'ose demander mon chemin.

Je me replie vers les grands magasins.

Ils ont été remplacés par de petits marchands de brocante et je choisis dans un étalage un in octavo ancien. Reliure de cuir ; livre français d'avant la révolution.

Ses gravures s'étalent sur des dépliants et leur style ressemblerait à celui des planches de l'encyclopédie si les sujets n'étaient incertains. Ici, le trait ne se propose pas d'un bout à l'autre de la page le même dessein : tel fauteuil a un pied Louis XV mais l'autre est une patte de lion, dorée, sur quoi repose un pied d'homme, nu.

Ces pages ont été coloriées à la main.

Je demande le prix.

300 000 roubles !

Le chiffre retentit comme un coup de canon que répercutent les montagnes.

Rêve 2

Je dois faire une démarche pour mon père chez le juge de Paix. On m'indique un très vieil immeuble au fond d'une place.

Un escalier triple. Mais je suis guidé par les inscriptions sur une plaque émaillée.

Où sont les gens de justice ? Me voici dans deux pièces misérables en face de trois paysans mal rasés, sales. Ils parlent un français rocailleux évoquant le cas d'un homme qui a sans doute volé les souliers d'un journalier. Ils l'ont confondu facilement : « Vous pensez, les semelles étaient rognées au tranchet. » Le premier homme sort le soulier d'un tiroir et me le montre.

En effet !

Je vais tenter de m'expliquer quand le plancher se met à trembler, à danser, à se balancer.

La maison s'écroule.

Nous nous retrouvons parmi les poutres un demi-étage plus bas.

Je passe devant des bibliothèques dressées dans la rue, meubles de parvenus, livres insignifiants. C'est la bibliothèque de (?). Cette femme semble avoir joué un grand rôle dans la société des années vingt. Elle était amie de D'Annunzio.

J'écoute.

Je suis confus de ne pas savoir.

Volumes cossus, jaunes, derrière les vitres.

Aucun ne m'intéresse.

Nord

I

Annette Ann j'avais espéré la revoir
assise comme dans les peintures de Philippe de Champaigne
Meuse troncs grêles gris
sillons de glaise de pluie quelque part
une petite voiture jaune s'éloigne dans une impasse de larmes et
de cheveux blancs

elle avait pris ce pli de parler même aux murs
pensant que la tristesse ne fait point de mal
quel bruit d'ailes coupées pourtant
tabliers droits blessure
au fond qui s'ouvre
où descendre ?

La neige tombe
évangile des jardins des dunes bain des toits

embrassez sa tête embrassez ce cœur de 31 Décembre dans
la nuit

lampes éteintes autour des chapeaux
couchez sa bonté chaude chaude égarée
dans son premier croquis :
Danemark de petite marchande.

II

Bêchée de fusain la terre
ses moutons noirs ses fosses ses froids
la semaine avec la camisole claire du Dimanche

Dans quel tombereau dormir dans quelle
meule de givre en plein hiver en plein champ
chaud

il aurait aimé ces vapeurs de fer
ces femmes terrassées de chagrin
(son haleine la nuit près de moi)
monceaux de pitié mouillée
nouée sur les bras il aurait tenu
ces sueurs contre lui ces ventres battus

ces caves

Where is a will is a way vous avez
beau l'angoisse a soufflé ses houles
 elle s'écrit
 vous grime
 vous mutile

et vous voici rendu au papier ingres épais au
travail à genoux devant l'orage

le jour se lève
votre croyance vous reprend dans ce battement où vous
ne serez pas changé en loup

toute la tendresse du monde est une boutique de braise et d'eau
à cinq heures du matin.

Sud

Fuir ces fureurs brunes
carrés d'hospice bancs où saint Paul a pour lui
des douceurs murs blanchis lait de chaux
double double avec son œil de cheval hongre
et roux sur les sacs de toile
il rêve à mi-côte une tempête de métaux
d'iris de pivoinas une foudre de vin jaune
vue du train et mille charges de chardons

écarté toujours
au bord ourlé de la mer
il est l'éveil du neuf le bonnet bariolé la boucle
enthousiaste : « Demain saura la langue argente
des moissons ».

Pentecôte des couleurs sur
les toits

moitié d'orange
demi-jour où le sang remue
ses anémones ses ouïes
double coupé d'autres viendront

il est au silence
du tonnerre aux barricades de la
mémoire tournée

belles profondeurs douces
où le bleu explose
en fleurs
en verres d'eau

sur la terre nue chaude battue
juste au-dessous des étoiles.

Aventure

La rose avec ses poux
dans son journal
c'est beau
et combien plus encore
d'or plumiers de se
maigre dans ses cuirs
endimanchée

de temps en temps
le voyage d'un convoi

roses des bruits
des croix jeannette à
mémoires d'un
mouches

d'eau froid
et le voici
jouissance

ses panneaux de

chambre
des ailes au vent
devant ses coton

Rendez-moi ce beau
cette charade de pas
gouté
de Saint Laurent de
42

avec des plis

tes coffres tes armoires
crets taches de colle
et trois fois fou
du 4 Septembre

Lui
le bestiaire d'une

il expédiait
de bidon des
l'ombre de l'église
bol de lait
s'il avait pu

comme un coup

de fourmi

la ruse écarte
bois couleur
il découpe sa
et rapetasse tout
nord
mades papiers

jaune par-dessus
sage à niveau ce
ce

la Prée
dans ma brouette
d'interdits

la pomme des laitues
inattendus

alènes boutons
noire Hubert
barrait la rue

non
épicerie romane

des mariannes
fleurs comme
il aurait écrit les
la mort des

le dernier verre
de fronde
terre tiède

ses ciseaux
puce

béret battant
ouest debout
peints

tout dit-il
jaune bien
beurre

1

ce n'est plus un chant
(l'effort perdu le
mauvais usage de
la musique) ou ce
qu'il faut pour changer

de joie ! détruisant
le regard même, ou
la féroce clarté
du regard (les graines
souffrent aussi sombres)

maintenant que je
suis nul et froid, sans
le moindre feu aux
lèvres, et rien n'est sûr
ailleurs (le néant

même) et ras, désert,
rejeté du temps,
l'opéra défait :
les oiseaux tombent, le
ciel pourrit, l'eau m'é-

touffe ! ce n'est plus un
chant (aux limites du
monstre) ou me taire ou
le visage privé
d'aube, et rien rien rien !

2

vous aussi aveugles
vous aviez des joies
pourpres comme des princes
des réponses pour le
désir et la mort

vous aviez des mains
pour la fièvre je sais
vous pouviez garder
la folie en laisse
en otage rieuse

il y avait des
fleurs aussi et des
mots essentiels des
trains pour le départ
des terres jeunes toujours

et vous répondiez
nommant les fêtes les
grilles le fracas
les viandes les chaînes
parlant des paroles

vous étiez clairs proches
comme un chiffre comme
l'invention avec
des rires des lanternes
pour trouver l'ombre ou

la voix assurée
la voix par millions
par fleuves par routes
vous et moi ensemble
aveugles vous aussi

3

oreilles d'âne ! fini
les messes le cognac
il n'y a plus rien
rien rien rien et rien
grimaces ou morsures

pas de boniment
j'ai tiré l'échelle
claqué la porte au
vent ni plus ni moins
la Bible est fermée

je n'y suis plus ! mais
le ventre peut-être a
manqué ou encore
est-ce la rouille jusqu'
aux cloches des astres ?

si je le pouvais
je partirais au
Cachemire par exemple
me tenir debout
comme gardien de vagues

bâtir des châteaux
c'est mieux que syllabes
avec du sable froid
des pelles partir comme
l'éclair du lézard

4

et l'arc d'Eros en
poche ! le remarquable
accident de chaque
vie ! et quoi ? une fois
je fus un pays

paré de matins
je pouvais parler
de la hauteur et
du bleu virginal
des guerres et des jeux

un pays de femmes
franches et de chaleur
j'étais peut-être un
nom imprécis ou
un commencement

de forêt une note
nouvelle ! et j'ai cru
vivre comme vit le vin
dans la rareté
avec un soleil sombre

en moi, à hauteur
de terre et de lèvres !
je parlais sans honte
feu épanouissant
sans trop de dégoût

5

salut au soir qui
ramasse mes gestes !
et salut à l'autre
rive où vont mes chiens !
au sang méthodique !

à l'opinion du
sapin ! au collègue
des nêles ! salut
aux fenêtres sans
scrupules ! salut

aux rades ! aux soutes ! au
repaire des rats !
aux brûlures ! aux faims !
aux soifs ! salut aux
tables de la mer !

salut au ciel par
morceaux ! à la flamme
qui s'effondre ! aux dé-
chirures ! aux plaies !
à la plume des larmes !

les objets loyaux
veilleront encore
la morte : cigare,
ciel à genoux, flèche,
rame, souffle d'oiseau.

6

et crève ! dit le monde
ton nom n'apprend rien

aux rigueurs des tem-
pêtes ! essouffement
des collines, pays

couchant ! c'était en
juin (ou ailleurs) fruit
rouge parmi les brumes
et les tournesols,
c'était de nouveau

le petit cercle, l'an-
née revient — *et crève*
dit le jour à l'eau
des cruches à cette sorte
de soleil qu'on voit

(je les entendais
revenir sans cesse
marcher rire danser
parler aux paroles
mais à quelle oreille)

nous avons jeté
nos sacs aux chiens, *crève*
dit le soir, puis le
vent emporta la
fourrure des fougères !

7

quelquefois je rêve
au nouveau dédale
je rêve — il y a
de puissantes paroles
à dire ! à faire ! et

la terre intacte ! le
soleil droit ! je rêve
derrière des grilles
des étouffements
des alphabets gris-

âtres dans des trous
de taupe les rites les
yeux des mouches, et pour-
quoi dis-je l'aventure
de rêver quelle autre

fièvre pour quel massif
de lilas pour quel
buisson de hourras
le temps qui nous accouche
d'hommes et d'orages, je

rêve aussi parfois
de l'assaut furieux
des jours et les mots
aux portes frappent comme
au commencement

(A suivre.)

16-1

Où chacun porte son nom
Travailleur qui transformons
L'eau le sel la différence
Dans le long combat de classe
Comme un signe fraternel
L'amoureuse obstination
O mouvement humble bruit
De porte mais aussi proche
Que la parole l'aveu
Des soudaines ressemblances

16-2

Un feu de bois vert
Entre les étangs
 sur le toit de tes immeubles
 tu grandis par la fenêtre
 tu renverses
Clés et tiroirs
 (l'oubli qui est entre les mots)
 les falaises où je me pare
Mon image d'à côté

16-3

Soudain des ponts et des carrières
 et chaque nuit
 presqu'un village
 un loriot
 ocre immobile
S'il n'était d'autres récits
 tes sandales
 sur ton passage

17-1

A peine est-ce l'invasion
Des couloirs qui se fracassent

D'impatience toute proche
Sous l'éboulement des mots

Simulacre de la nuit
Tandis que tu me liais

A la rampe sous les marches
Dans le carillon des bêtes

Qui s'éloignent menaçant
D'un commencement quelconque

17-2

Les pentes viennent
Jusque dans la maison

il y aurait

des arbres sans issue

Des successions de cordes et d'ongles

de violences fugitives

Les armoires se déplacent

père et mère

montés sur l'eau

17-3

Le peu d'espace

qui bouge quand je parle

(venu d'ailleurs
pour se mentir)

Quel langage

Comme aveugle

âcreté d'eau !
mémoire (épaule

voleur d'absences !

contre épaule)

18-1

Quel effarement si bref
Où pareille à la mémoire
Tu décris comme un seul arbre
Ton infime division
Le secret la faim le charme
Sous tes sabots de Hollande
Dans le nom de ton enfance
Dans la troupe de ta chambre
Où ta bouche court plus vite
Que ton défi d'inconnue

18-2

Chaque oubli
Fut d'abord femme
(Et les mots
Autour des mots)
La maison
Soudain absente
Un geste au
Dessus de l'eau

18-3

Comme un mur où tu es nue
l'écho
l'éclat
sont face à face
(ô langage sur les signes)
Les forêts devenues rondes
marais errants
un
hibou comme
Une balance

Un jour
l'Amérique ne s'endormira pas.

Comme des corps sans peau
les hommes et les femmes de ce continent
courront
et pousseront en un seul cri
les cris de toutes les violences passées
qui justifiaient leur opulence.

D'avoir tant prié un dieu qui les contentait
American way of life
elle ne trouvera plus
dans ses mains trouées
même plus l'eau de ses larmes
sur tant de larmes qu'elle a fait couler.

Un jour l'Amérique
Il n'y aura plus d'Amérique
Comme Pompéï
sous la cendre
sa turpitude l'aura une dernière fois
ensevelie
sous le sol qui portait sa chance
chercheurs d'or avide.

On parlera du désert
D'être aux bouches moutonnantes
qui disaient O.K.
pour un million de vies
comme on commande un verre de bière.

Kré Kré Kré Aph Aph Aph Schwi Schwi Schwi

Portrait et des points d'interrogation

Il ne se considère jamais au carrefour de sa vie, de son expérience, de son expression et de ses espoirs.

Il se sent disponible, harcelé souvent d'une angoisse à vouloir réaliser tout de suite.

QUOI ?

Les jeux d'enfants ne sont pas toujours sous le signe de la liberté. La lente découverte du corps, comme une gestation sans point de départ.

La maladie : refuge et refus de suivre l'ordre naturel.

Et la vie !

Pour s'arrêter à sa propre paix.

QUAND ?

Chaque étape est une rude épreuve.

La souffrance physique s'oublie ; les larmes ne le quittent pas.

La volonté de découvrir et aimer à découvrir ; la recherche patiente et l'explosion du nouveau.

VERS QUOI ?

Il procède toujours par élimination.

C'est un homme d'ordre. Il y a ce qu'il a vu, ce qu'il a entendu, ce que les autres disent vouloir faire.

Il veut agir autrement. Non par suffisance ou par orgueil, mais dans le souci d'être utile.

A QUI ?

Chaque cri résonne comme s'il sort de sa bouche.

Un geste

L'air qui le touche

Tout le presse comme une foule, l'accable, mais cet accablement l'invite aussitôt à se renouveler.

Pour aller OU ?

La fête qui entraîne les autres doit le libérer.

Il proteste

et regarde

ENCORE.

La terre m'aime

La terre m'aime
les lèvres sont absentes.

Je ne regrette rien
la douleur est présente.

Les jours sont des rêves
les nuits veillent aux terreurs d'enfants.

Le souvenir s'attarde
je ne suis plus innocent.

La terre m'aime
le corps est partagé.

La solitude ivre
il faut encore arracher.

La lutte est inégale
j'apprends encore à parler.

La terre m'aime
notre vie est arrêtée.

Manière de

Je suis natif du Nord
il fait chaud

J'ai pleuré
il faut attendre encore

Le rêve suit toujours le même chemin
je raisonne

J'ai des enfants
la femme est derrière un miroir

La lumière fait mal
je ne peux pas oublier

Des amis parlent
je voudrais leur dire...

Je construis
je détruis
L'idée est bavarde

Je lis le Capital
à la santé !

Un tract annonce
j'avance dans une manifestation

Je souris
mettre l'impossible en ordre

J'aime les trains
au buffet des gares
les caissières couvent les œufs durs

Je réfléchis
Un désir.

I/

Boulevards extérieurs, et l'ombre commencée
 par la fin — ombre d'un soleil pâle et invisible, en voyage
 sur les toits de zinc, tandis que la journée s'avance
 dans un puzzle de lumières, dans un tonnerre
 de métro aérien ou un remous
 de visages dans les portes
 entrebâillées, d'odeurs de faux cuir neuf, de valises
 de bois rouge, cerclées de fer,
 alignées sur le trottoir ou bien tirées à bout de bras.

Et la poussière, arbres, nuages. Il n'y a pas là de mystère.
 Au bar de *l'Etoile du Parthénon* il y a des femmes qui chantent,
 et tout cela n'existe pas. C'est à peine si on entend
 les pas sur les trottoirs,
 le long des murs. Il y a longtemps de cela. La sirène des
ambulances,
 et les patrouilles de police. Au-dessus des flaques de lumière
 flottent des gares éblouissantes.

Bagages au départ, colis express. Quelques pigeons dans les
verrières,
 ou bien des moineaux qui picorent les restes écrasés d'un sandwich,
 tout étonnés, et ceux-là même qui se hâtent, un ticket de métro à la
main,

mais ce n'est pas vrai. Derrière cela il n'y a rien d'autre
 qu'un tableau, printanier peut-être. L'enchevêtrement des antennes
métalliques,
 un drapeau plus loin, déployé sans raison dans le ciel,
 quelqu'un qui mâche du chewing-gum,
 désœuvré, accoudé à l'intérieur d'une cabine téléphonique,
 le tracé d'une rue et l'éclat d'une vitre
 dans l'œil du passant,

les écriteaux, les boîtes à lettres.
 Ou bien ailleurs les taches rouges et orange des manteaux des femmes
 sur les murs des prisons. Ou encore

un peu de toile bleue sur le banc de bois juste repeint d'hier,
 un blue-jeans ou un pantalon de travail qui viendrait d'être
repassé,

cette douceur tranquille aux genoux à force d'avoir été lavé ou
relavé à l'eau de javel,
et là, du plâtre encore autour et dans les ongles,
les cheveux noirs, cet homme assis,
les yeux baissés à cause de la réverbération, et la lumière
elle-même poussière en suspension sur le boulevard, échappée
des moteurs des voitures immobiles
dans le lointain où seuls les marronniers, encore dépouillés de leurs
feuilles, sont éclairés.

Mais ce n'est pas vrai. Derrière le soleil
(pierres, gravats, ces choses
restées et, déjà vus, ces
tonneaux rouillés qu'incendie la musique, mais laquelle ?)
il n'y a rien d'autre. Il n'y a rien d'autre
qu'un lacet qu'on renoue, les sacs de plage bourrés d'outils,
des paroles qu'on n'entend pas ou même l'énigme d'un sourire,
— poignets blonds sous l'acier des montres, les lèvres larges comme
des blessures,
ces milliers de visages de tout à l'heure

dans les rues ou les magasins. Des slips blancs, des chaussures
neuves,
et de l'eau de Cologne au litre. Cela comme
le silence, les couleurs ou des éclats de voix dans une langue
étrangère,
ou un texte illisible, quelques mots écrits sur un mur
ou au bas d'une page, et qu'on lirait sans y penser
en marchant dans la foule, et quand on se retourne,
il y a la mémoire — comme aussi les étages, et les fenêtres des
immeubles
qu'on aperçoit par les baies vitrées en remontant les escaliers
mécaniques.

Jusqu'aux nuages. Il ne pleut pas,
il n'y a pas de vent pour évoquer quoi que ce soit
(l'odeur de sciure des cafés, celle un peu écœurante de la bière,
un soleil rouge, une femme en vert, les pigeons rassemblés autour
d'un arbre couvert de crachats,
la ville, disait-il, qui s'installe dans sa légende
faite de hâles de vacances, d'appartements qu'il faut meubler,
de morts passées inaperçues ou de flâneries oubliées sous le ciel
gothique de l'automne),

ni jour ni date. Un été sans sueur,
et seulement le titre d'un journal du soir et l'encre fraîche des
pneus sur l'asphalte,

ou bien l'hiver et la géographie du sang sur le pavé des halles, un espace traversé de jets d'eau et de roues de bicyclettes où marcher est encore une tentative romanesque, avec un petit papier une adresse quelconque griffonnée et les enfants qui jouent dans un jardin public,

à cause du temps, peut-être — mais jamais au-delà de la façade blanche avec l'horloge et de l'heure qu'il est. C'est pourquoi où qu'on aille il n'y a que du temps perdu, sauf un cri du métal dans un quartier sonore ou l'appel lointain, monotone, des excavatrices,

sauf un coup dans le dos du mur bien des années plus tard, une chambre au huitième étage et la pluie se met à tomber, et le mur reste blanc et dans le lit l'éclair d'une colonne

vertébrale,

et l'écho plus fort que le son lui-même, ou quelques instants mal comptés

dans la lenteur, peut-être apprise. Ce qui reste au-dessus d'une chose dite après coup (au petit jour, un bruit de pas pressés dans l'escalier. une porte claque. On tousse. Un téléphone sonne en vain quelque part) : les trottoirs qui luisent malgré le

brouillard

ou le soleil à la terrasse des cafés, sous les platanes transparents, avec un pot de géranium un moment à une fenêtre.

C'est pourquoi où qu'on aille on revient toujours sur ses pas, ceci même avec la certitude de n'aller nulle part, au coin d'une rue, quand l'autobus est arrivé avant nous et qu'on marche sans attendre qu'il reparte

là, dehors ou demain, sur les places, ou encore dans les cités nouvelles pleines de baraquements provisoires. Des sacs de ciment. Des vélos rangés contre un mur. La cour d'une usine et les miradors. Ce monde-ci jusqu'à

un horizon construit de choses et de mots à portée d'une main, nus et infranchissables, comme l'éclat brutal d'une bague trop brillante à des doigts lourds ou noirs, mangés par les machines. Mais il n'y a pas de sang et la peau est parfaitement reformée autour de la blessure. Il n'y paraît pas là non plus.

Jusqu'aux hôtels de passe qu'il faut transformer à la hâte. Chambres liquides, enfumées. Des lits de fer superposés.

Les plafonds déchirés et le plancher disjoint.
Des lambeaux d'un journal de l'année précédente
ou des photos, des couvertures militaires rachetées en sous-main à
des ouvriers tunisiens.

Et tout cela n'existe pas. A l'*Excelsior*, je crois, on donne *la vie*
intime d'une nymphomane
entre deux aspersion du parquet de la salle au désinfectant.
Quant aux bars de la poésie, ils sentent simplement l'urine.

(...)

Je me suis mis à dériver à travers la ville
parlant mal des langages divers
Pour le prix d'un B52
d'un putsch éclair au Chili

je vous écrirai
un poème de circonstance
je dessinerai les lèvres de
ce jeune homme que l'on enferme
pour avoir refusé de bombarder un village du Vietnam

I am not a black woman
tall as a cypress
deeps of the darkness ?

Il neige sur Minsk
Mickell Egg détournant son avion des cibles
emprisonné pour indiscipline
rêve dans une geôle dorée du Minnesota
Et toujours en toi cette incapacité d'écrire
des poèmes courts
cette étrange manière de décliner
les flatteries d'éternité

Je descendais la rue d'Odessa
Elle, sous son bras un vieux livre d'Eisenstein
Tournez avec moi une page historique
l'Asie la paix mon amie ton corps je ne le sens pas
ces noyers sous le soleil (terre métal fin du désir
j'aime)

Un lièvre à la patte cassée s'éveille
sort le soleil de la vieille remise des mots
Ne faites pas chanter l'étoile
qui dort sous le cuivre et le ciment des ongles
écoutez encore Nadjeda Mandelstamm

Ma langue est le pays qui me parle
nos reins sont toutes les provinces
ma voix faiblit dans vos délires
Variétés d'ocs ou corps de provence... Bretagne des vents et des
poètes (leur ivrognerie lyrique au détour d'une toile
flammande)

lavande des baux et du limousin vendue pour ces yeux
australiens
dites aussi leur frénésie fière à Mururoa
école des fumées et des vents

Un homme marche dans la ville avec la lumière des corps
 contre lui flancs plus chauds que les draps quittés ?
 lumières et couleurs de peintres primitifs chez ces femmes-enfants
 cherchant des yeux
 des pays innocents...
 Des voix gelaient encore sous nos pas
 Je me suis mis à dériver dans la ville
 parlant des langages divers
 des mimétismes inattendus
 me nouaient la gorge
 la voix de mes amis parlait en moi
 celle de mes enfants gagnait
 d'autres rives
 et je buvais intensément le silence de la femme
 qui marchait près de moi
 Mi sonno messo a parlare italiano
 (nelle notti nelle vie oscure)
 una donna vedeva soltanto colore nelle mie poesie
 color dopo un altro
 il m'arrivait même de parler chinois ou arabe
 lorsqu'un rêve desséchait ma langue
 devant le dictionnaire des lampes j'apprenais ainsi à mal mentir
 Je me mis à marcher longtemps dans la ville
 pour me faire un visage amical
 dans cette rue qui contourne les tours
 Là où les néons d'une gare
 semblent s'enfoncer
 dans un vieux sol où somnolent des archéologues
 Ce froid qui nous prenait dans la rue d'Odessa
 dans cette dérive je croisai la famille algérienne
 de Modane recroquevillée dans une vieille salle d'attente
 Je dérivai
 et parlai mal : souvenez-vous des tomates moisies de 1943
 que nous mangions en hâte
 cette peur devant ceux qui acclimataient tous
 les restes des pauvres
 cristal encore bleu des blés ?
 Deux sceurs pour 1 dollar à Saïgon
 pluie sur Nagasaki
 Soldats du Kentucky près d'une rivière à saumons
 souvenez-vous de villages brûlés au Vietnam ?
 O mes frères noirs vous aussi oiseaux du Vietnam ?
 par satellite voyez-vous maintenant sur vos écrans bleus
 ces hommes debout entassés dans un stade à Santiago
 à deux doigts de la mort ?

Le monde avec ses sinistres charmes
Suffit-il d'une chanson d'un poème
pour construire cinq minutes d'une journée d'un monde neuf ?

Je me suis mis à dériver
la sera le notte quoi d'autre pour tous ? Mussolini et d'autres centaures
parlant mal des langages divers
vivaient encore

dans ces neiges noires des Cordillères

« Les femmes les hommes sont des collines
le vent des failles les téléphones blancs
de l'I. T. T.

bâillonnent fleuves et rêves
Mais quelqu'un Une femme aimait ma
démence

Près de Rosa l'émigrante je me mis
à louvoyer à louvoyer

des plaines du nord
qu'ils construisaient près du fleuve
à ces petites parures de Manhattan Transfer

Montparnasse's station
leur pauvre tiers-monde intime
tours de verres et de bureaux
où Abraham Lincoln sert de caution

à des contrats de pétrole
Montparnasse's station

D'où revenait
d'une idylle en mer, M. Ripois au bras de Mss. Keats
avec dans les yeux cette lueur étrange entr'aperçue
sur les lèvres de sulfure de M. Verdoux

The white House les gazons fraîchement rasés
pour la mafia des vents et des intrigues
où sont les squires et les assassins ?
Quelle chaîne de télévision les suit
pas à pas descendent un escalier blanc ?

Ma siamo arrivati nelle Bello nelli giardini chiari
ces gardiens de la nuit qui ne voulaient pas d'une tâche de sang
sur leurs pelouses en fleurs

La femme qui marche près de moi
se tait toujours

M'accompagne toujours la même peur
Ich habe keine Krankheit

Il n'y aura pas d'université Heinrich Heine

à Dusseldorf
ces merles près de Bonn tâches de goudron sur les prés ?
Beaux visages de femmes que nous accrochions aux revers
des vers... mais aussi la parole dure ces langues rapides
de tous ces corps frustrés de bonheur

Ondes magnétiques de leurs
plis souffrances cachées

qui te rendaient le regard si absent...
Dans quelle plaine me suis-je mis à parler à un bouleau ?
What do you say Aneken ?

ne téléphonez pas à Allen Ginsberg
Fleurs de pavots et urines des " jets " dans leurs téléphones

Pâle Amérique what do
you maid of your girls & sons ? Enfants

de William Carlos Williams
ceux qui recherchaient les masques de l'extase

What do you said Miss Rabinath
Drinath Tagore ?

Where it was ? Scheweningen Heidelberg ces déchirures

qu'ils recherchaient ces vieux réverbères de littérature
Wallaces accroupies fort God & Mickey

dites tous ces Godmichés
de la très vieille Charlotte Corday

qui ne pouvait plus décrocher un téléphone
de peur...

Ballade des malheureux toujours ? Du côté du quartier Italie
avec l'apparence d'une ville orientale...

Chez quelle femme égarée
avez-vous trouvé des clefs sur la porte ?

Inter-règne de nos vies ?
Salut ! aux poètes de l'Inter-Monde

prenez du tabac dans les prés
n'ayez plus ce regard absent...

« — Les gens bien, à vrai dire, sont ceux qu'on a rendu meilleurs
très tôt »

Les oiseaux à ta fenêtre
ma douce amie

ouvrent tes lèvres
Quel monde meilleur murmure entre

tes cuisses ?
Allo allo qui parle du style ?

dans l'île de la Désolation
en Amérique latine ?

Mais toi ma belle fiction
je t'aurai cherché dans les bouges du vent
sous une pluie dense d'Europe

Dire aussi que je ne peux écrire un poème
que les avant-bras nus
mais savez-vous encore lire dans les yeux des peintres
lorsqu'ils consentent à montrer leur regard ?

Tous ces cœurs obscurs (nuit encore ?)
vêtus de djellabahs bleues
dans le Larzac ou à l'ombre des lilas
des jeunes filles pubères
lisent des poèmes occitans
sous l'usine atomique

Mais
dans cette dérive folle où je louvoyai louvoyai
ce sable de lait que je buvais entre tes
cuisses tes seins aussi doux qu'une musique de Corelli
la voix douce ultra-marine des bas quartiers
(Dites la misère ce mot qui fait effet dans Auteuil à l'orphelinat
des enfants testés par les parfumeurs
ou dans la bouche aphteuse d'un ministre qui revient de Chine ?

Oh ! vieilles dérives de l'éloquence
non potevo più parlare avevo mal al cuor
disait une antique poésie
pour apitoyer

les frelons de l'aube ou les neiges du Ventoux
Mais quelqu'un une femme aimait ma démençe
Et je dérivais dans la ville
parlant des langages divers
clairs ?

ICI TRÈS LOIN

Pour vous (pour toi).

Tu me disais
D'un plus autre voyage où vivre
D'une maison transparente et libre sur le fleuve
D'où nuit et jour savoir la fuite lente des levées
Le front des villes et quels ponts et îles et la profonde
Vacance des coteaux dont le chiffre sera ton souci

Tu me disais
D'une Amazone méconnue
De ses forêts divisant de ses eaux de sable
Brûlant la douceur habitée des pays refermés
Jusqu'au delta tonnante l'irréremédiable

Et reprenaient nos marches ignorées
Nos tristes alcools irremplaçables
Et les nuits
Nous emportaient vers le point du jour
La mer étale de la ville détruite par le sommeil
Et je n'attendais plus qu'en des yeux de voyageur
Qu'en une voix pour qui j'aurais livré ma vie
Et j'aurais voulu noyé enfin
Descendre au fil de l'invisible
Jusqu'à me dissoudre dans les mers du bout du monde

Paris, juin 1973.

HISTOIRE DE LA PORTE

Pour vous, par vous.

La porte mince
La porte obscure unique et déclarait
Sa profonde danse aux jambes aux hanches ou musique d'âme
En longs neumes où la voix étrangère sa vraie
Se faisait sa limpide chuchotant près du sens et du chant
Une main et le cœur appelant de visages de rires
L'historiait jusqu'à
Effaçant épousant le bois pauvre jusqu'à
De bras de guerre invisibles ou maisons prodigieuses et paysages sur
la mer
Ouvrant multipliant soulevant dans l'escalier mesquin
Et délivrance surprenait par la porte translucide
Journal interrogeait les solitaires au secret des chambres

Si dépris du jour et du geste si désaccoutumés
Et de ce bois qui parle inférant piège crime ou démence

Puis la porte cessa et l'on ne viendrait plus
Baigner un front de nuit entre deux mains
Mais on frappait sa tête au mur noirci
Et il fallait enfin coucher cette fatigue
Au fantôme du seuil
De tout son long

Paris, le 6 septembre 1973.

KAMAL — PORTO VELHO

Pour vous, vers vous, toute ma vie.

De cet ancien à cet autre —

Port celui-là non soumis

A une métropole enfoui sous l'or offusqué de palissades
Et c'est la mer d'Asie Mineure bue aux chantiers du temps —

Mais il fallut avec amour des siècles d'arbres
Mourant mourant réitérant leur infini léger
Remontant et seul et parlant à l'origine
Et jamais déjà où travaillé par les eaux continentales
Un pays révélât ce peu de barques au silence du fleuve
Et terre plus mer se fit que l'océan même

L'autre ce fut par jungles de péninsules de coraux de palétuviers
Ville après ville glisser levant oubliant sur les golfes poissonneux
Les temples les bordels l'encens des gazomètres
Et que de maisons basses adultèrent
La colonnade des banques et leur murmure
Tout un peuple qui mène au ras de la mer
Des flottilles d'opium jusqu'aux pluies de l'horizon

Le dernier port sera de taureaux de mendiants de pirogues
De trains sous des hangars de vaisseaux déjetés sur les eaux plates
Et l'aile membraneuse des jongues induisant à d'autres absences

Le dernier port sera de nul port
sera révoquant

Tout port tout délire toute différence

Et par-dessus la paix liquide des abîmes où se retrouve
L'unique chemin sous des tonnes d'ombre entre les îles
Courant comme un typhon volant contre la nuit qui appelle
Sans souffle par-dessus les citadelles du soleil
Jusqu'à la folie inestimable de reconnaître au désert des feuilles
En secret une distance à jamais où se remettra toute vie

Surabaya-Paris, août-octobre 1973.

« Le temps des tièdes est passé, écrit Johannes R. Becher en 1930. La « neutralité » du centre vole en éclats. Ceux qui disent « ou bien... ou bien », ceux qui disent « oui, mais... » sont de plus en plus embarrassés, car l'Histoire exige d'eux une prise de position claire et décidée... » (1)

Dans la situation de crise extrême qui s'est développée en Allemagne à partir de 1929, les créateurs — poètes, écrivains, hommes de théâtre, musiciens, peintres — sont amenés, par la force des choses, à prendre position.

D'ailleurs les hommes de gauche, les écrivains révolutionnaires, n'avaient pas le choix. Ils ne trouvaient plus de théâtre pour leurs pièces : « La situation au théâtre ? demande E. Toller. La réaction décide quelles pièces peuvent être jouées et lesquelles pas » (2). Et de même Friedrich Wolf : « Après 1931, il n'y avait plus de doute au théâtre : le fascisme était en marche. Tous les théâtres qui autrefois avaient fait le plein avec nos pièces refusaient maintenant « par principe » toutes nos pièces, simplement parce que leur assurance refusait de couvrir les dégâts que pouvait entraîner une telle représentation... » (3). C'est ainsi que la représentation de « Sainte Jeanne des abattoirs », que quelques théâtres avaient déjà acceptée, fut empêchée par la fascisation croissante des gouvernements des Länder (4).

Avec la crise de 1929, les attaques contre la liberté d'expression se sont, sans aucun doute, amplifiées. Une nouvelle période commence alors pour la littérature. Lionel Richard note que jusque-là un livre ne pouvait être interdit que sur décision du tribunal ; dès lors il pouvait l'être sur un simple arrêt de police (5). Les ordonnances présidentielles des 28 mars et 17 juillet 1931 ont renforcé l'arbitraire à l'égard des écrivains de gauche. Des condamnations se sont abattues sur la revue satirique « Eulenspiegel » et sur des écrivains comme Hasenclever, Wieland Herzfelde, Kurt Tucholsky. Friedrich Wolf, Carl von Ossietzky et Ludwig Renn furent condamnés à des peines de prison (6).

Il n'y avait plus alors pour les écrivains progressistes, qu'une solution : lier leur travail à celui d'organisations prolétariennes, de troupes d'amateurs, de collectifs qui se composaient de jeunes acteurs ayant peu d'engagements : ainsi à Berlin la « Gruppe junger Schauspieler » à Leipzig le « Kollektiv junger Schauspieler », ou bien la « Truppe 31 » dirigée par Gustav von Wangenheim. Brecht a écrit « La Décision » et « La Mère » pour des ensembles qui se composaient de professionnels et d'amateurs.

Car Brecht n'avait pas attendu que le théâtre bourgeois refuse ses pièces pour se détourner de ce théâtre.

Depuis « L'Opéra de quat'sous » et « Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny », il sait qu'il n'y a plus rien à attendre de ce théâtre bourgeois. Certes, il sait aussi qu'il ne peut, à lui seul, modifier l'« appareil » officiel — seule la révolution pourra apporter avec elle un tel changement. Mais il y a des choses qui sont possibles : par exemple de s'adresser à un public autre que celui des soirées : les enfants des écoles, les unions

(1) « Linkskurve », Berlin 1930, 2. Jg., Heft 10, cité par MITTENZWEI, Werner : *Bertolt Brecht. Von der « Massnahme » zu « Leben des Galilei »*, Berlin 1962, p. 26.

(2) MITTENZWEI, Werner : *op. cit.*, p. 34.

(3) MITTENZWEI, Werner : *op. cit.*, p. 35.

(4) On sait que Brecht réussit cependant à faire passer quelques scènes à la radio.

(5) RICHARD, Lionel : *Nazisme et littérature*, François Maspero, Paris 1971, p. 37.

(6) RICHARD, Lionel : *ibid.*, p. 37.

de jeunes, les unions laïques, les associations prolétariennes, les chorales de travailleurs.

Ces unions, association et chorales ne disposaient que d'un répertoire fort limité. Brecht décide donc d'écrire pour elles. Il décide de mettre au point une technique d'où le « culinaire » soit éliminé au profit du « didactique », il décide de « transformer un instrument de jouissance en instrument pédagogique » (7).

Cette nouvelle forme dramatique a ses avantages : elle permet à Brecht de rompre avec la complexe dramaturgie nouvelle sans être obligé de la remplacer aussitôt par une dramaturgie nouvelle tout aussi élaborée. Elle a aussi ses inconvénients : Brecht doit renoncer pour un temps à la représentation de caractères à la psychologie complexe. La pièce didactique ne permet de rendre qu'un simple récit, linéaire, qui ne peut refléter qu'imparfaitement toute la complexité de la société capitaliste moderne.

Il reste que les pièces didactiques donnent à voir un homme à la recherche de son engagement politique. Elles ont permis à Brecht d'effectuer ses travaux d'approche en direction de la théorie marxiste et de la classe ouvrière. L'évolution va du « Vol des Lindbergh » à « La Mère ». Avec « La Mère », le cadre de la pièce didactique est devenu trop étroit. Brecht le fait éclater en mêlant des éléments de théâtre bourgeois à la technique du théâtre d'agitation.

∴

« LA MÈRE » (8)

Au moment où il écrit « La Mère », Brecht se situe décidément du côté de la classe ouvrière et du Parti Communiste Allemand. Il entend, par tous les moyens, participer à la lutte politique de tous les jours. Hanns Eisler écrit : « ... Si petit que fût le cabaret, Ernst Busch, Helene Weigel, Brecht et moi, nous nous y produisions. Si grande que fût la salle, si réputé le théâtre, nous nous y produisions également... *Nous sommes intervenus dans la lutte politique de tous les jours.* Survenait-il un événement nouveau, Brecht était le premier à m'appeler : « Il faudrait que nous fassions quelque chose... » (9).

D'autre part, la propagande antisoviétique avait pris, à partir de 1930, des proportions nouvelles en Allemagne. A la date du 3 septembre 1931, Brecht répond à une enquête concernant la campagne antisoviétique à la radio : « ... Les exposés non contradictoires... sont un abus qu'on ne peut empêcher qu'en donnant à des représentants des diverses tendances l'occasion de confronter leurs points de vue » (10).

« La Mère » est la réponse de Brecht à cette campagne antisoviétique. Il choisit un sujet pris dans la réalité soviétique, un sujet déjà traité par un écrivain mondialement connu qui, lui aussi, avait pris clairement position pour le pouvoir des Soviets.

Brecht a actualisé l'œuvre de Gorki : avec « La Mère », il a voulu intervenir dans la lutte politique de tous les jours, il a voulu mobiliser les

(7) Bertolt BRECHT : *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche Editeur, Paris 1963, p. 47.

(8) Traduction : « Théâtre Complet », L'Arche, Paris 1957, t. III, pp. 141-206. Ecrite en 1931-32, la pièce a encore pu être jouée à Berlin, au début de l'année 1932. Elle a été publiée dans le Cahier 7 des « Essais », réédition chez Suhrkamp en 1959, pp. 168-242.

(9) EISLER, Hanns : *Reden und Aufsätze*, Leipzig 1961, p. 130.

(10) Bertolt BRECHT : *Ecrits sur la politique et la société*, L'Arche 1970, p. 39.

ouvriers, et surtout les femmes, pour la politique du Parti Communiste Allemand.

Depuis le Congrès de Wedding (du 9 au 15 juin 1929), le PCA mettait l'accent sur la nécessité qu'il y avait à gagner toujours plus de femmes à la lutte révolutionnaire. Brecht entend aider à cette mobilisation des femmes par son actualisation du roman de Gorki : « La pièce avait pour but, écrit-il, d'enseigner aux spectateurs certaines formes de lutte politique. Elle s'adressait spécialement aux femmes » (11). Et il insiste sur le fait qu'elle a été jouée le jour anniversaire de la mort de Rosa Luxemburg (15 janvier 1932).

A ces femmes, Brecht donne à voir l'évolution d'une mère qui, de petite bourgeoise désespérée devient militante révolutionnaire. Il montre le cheminement d'une prise de conscience, un apprentissage qui apparaît comme un progrès de la raison donc imitable.

Au début, son amour maternel exclusif retranchait Pélagie Vlassova du monde et risquait d'éloigner d'elle son fils. Et voici qu'au cours d'une longue et exemplaire évolution, elle est amenée à comprendre que

« ... Sur la viande qui manque dans votre cuisine.
C'est hors de la cuisine qu'il sera décidé... » (12)

Elle retrouve alors son fils en luttant avec lui pour un « tiers » : la « cause » commune qui les unit. Ce « tiers » abolit les conflits de génération, les rapports familiaux élémentaires et unit la mère et le fils en une unité supérieure. Ce que Brecht propose, c'est un dépassement de l'amour maternel en un amour de tous les prolétaires luttant pour la juste cause.

« La Mère », c'est en quelque sorte une seconde naissance à la vie. Il y a rupture des liens du sang, marquée principalement dans cette scène 9, lorsque Pélagie refuse de couper du pain à son fils. Scène 1 : elle maudissait la soupière vide ; scène 9 : elle n'a pas le temps de tendre du pain à son fils. Et au nom de quoi refuse-t-elle l'ancienne soumission ? Elle imprime un journal. Mais jamais pourtant Pélagie ne se trouve plus proche de son fils, jamais elle n'est davantage mère véritable que lorsqu'elle refuse de l'être suivant la conception « éternelle ». Elle conquiert l'égalité et se choisit.

C'est l'ancien thème de l'accord, qui reparait, amplifié, dans « La Mère ». Au début, Pélagie Vlassova est un personnage divisé. En apprenant la loi du monde (l'économie politique), elle change et trouve son unité. Et le sentiment fondamental du personnage en accord avec le monde et avec lui-même est la joie, la joie de l'épanouissement (13).

Les voies de la métamorphose sont doubles : celle-ci résulte d'une action du monde sur l'homme, mais aussi d'une action de l'homme sur le monde. Brecht montre comment Pélagie Vlassova est faite par le communisme et comment elle fait le communisme. Et cet homme nouveau, ce révolutionnaire selon Lénine, n'est pas un être d'exception. C'est l'homme ordinaire apprenant à dire « non » à un ordre faussement naturel, déchiffrant le monde et inventant une solution nouvelle dans chaque situation nouvelle.

Il y avait donc, pour Brecht, l'action en direction des femmes. *L'actuali-*

(11) Materialien zu Bertolt Brechts « Die Mutter », édition Suhrkamp 305, p. 11.

(12) Bertolt BRECHT : « Théâtre Complet », L'Arche, Paris 1957, t. III, p. 147.

(13) On comparera cette évolution à celle d'un personnage d'avant les études marxistes : Galy Gay, dans « Homme pour homme ». Le soldat Jesse le constate : « Dès la plus haute antiquité, les Assyriens... représentaient la personnalité sous la forme d'un arbre qui se déploie. Qui se déploie ; ah oui ! Eh bien, on le replièra... » (Bertolt BRECHT : « Théâtre Complet », L'Arche, Paris 1960, t. I, p. 149.)

sation de l'œuvre de Gorki porte, en outre, sur trois points essentiels : la lutte contre le réformisme, l'unité nécessaire des ouvriers et des paysans, la lutte contre la guerre impérialiste.

La lutte contre la guerre impérialiste : la montée du national-socialisme rendait plus pressant le danger de guerre. « Les campagnes revanchardes des nationaux-socialistes signifient l'aggravation du danger d'une guerre d'intervention contre l'Union Soviétique », avait déclaré Thaelmann au Comité Central des 15-17 janvier 1931 (14). Un an plus tard, en février 1932, le Comité Central déclarait encore : « La session plénière du Comité Central attire l'attention de la classe ouvrière tout entière sur l'immense danger d'une guerre mondiale impérialiste, d'une guerre d'intervention capitaliste contre l'Union Soviétique » (15).

Si Brecht — contrairement à Gorki — prolonge l'action de « La Mère » jusqu'à la victoire de la Révolution d'Octobre, c'est aussi pour montrer Pélégie luttant contre la guerre impérialiste.

Pélégie est assommée en 1914 pour avoir crié : « A bas la guerre ! Vive la Révolution ! » (16) Elle n'en continue pas moins son travail d'agitation et son cri aux mères bourgeoises est le cri de Brecht lui-même : « ... Aucune bête ne donnerait ses petits comme vous livrez vos enfants... Ils tuent pour une mauvaise cause, ils seront tués pour une mauvaise cause. Mais c'est vous qui les aurez tués ! » (17).

Avec « La Mère », la presse bourgeoise se trouvait en présence d'une véritable machine de guerre. Comment a-t-elle réagi ?

D'une part, en réclamant l'interdiction de la pièce (18). De toute façon, la police était sur les dents. Helene Weigel raconte comment une représentation à Moabit a été constamment interrompue par des interventions policières (19).

D'autre part la presse bourgeoise a tout de suite cherché à minimiser la portée de l'œuvre : pièce d'engagement politique dénuée de toute valeur artistique, ne pouvant par conséquent concerner qu'une chapelle de convaincus. « Il s'agit d'une mère, écrit par exemple la « Neue Preussische Kreuzzeitung », qui est entraînée par son fils dans le travail de parti et qui finit par devenir une diligente abeille, d'une inlassable activité subversive au service du communisme. Donc : cantique à la gloire du militant de base... Œuvre grossière, provocante, ouvrage de propagande. Fête de patronage... pour militants et sympathisants. Non-sens pour qui-conque n'en est pas... » (20).

A ces assertions, Brecht répond par une nouvelle profession de foi. « Le communisme est-il exclusif ? » demande-t-il dans ses « Remarques sur La Mère », et ce texte doit être considéré comme le bilan de ses premières études marxistes (21).

« ... S'il est vrai que le monde entier ne considère pas le communisme comme son affaire, il n'en reste pas moins vrai que l'affaire du communisme, c'est le monde entier... Nous nous adressons à tous les hom-

(14) BADLA, Gilbert : *Histoire de l'Allemagne contemporaine*, Editions Sociales, Paris 1962, tome I, p. 278.

(15) MITTENZWEI, Werner : *Bertolt Brecht. Von der « Massnahme » zu « Leben des Galilei »*, Berlin 1962, p. 15.

(16) Traduction de « Théâtre Complet », L'Arche, Paris 1957, t. III, p. 197.

(17) Trad. *ibid.*, p. 203.

(18) W. Mittenzwei cite des extraits de journaux comme « Germania », « Der Jungdeutsche », « Katholisches Kirchenblatt » (in MITTENZWEI, Werner, *op. cit.*, pp. 88-89).

(19) Pour le témoignage de H. Weigel, cf. « Materialien zu Bertolt Brechts Die Mutter », édition Suhrkamp 305, Francfort 1969, pp. 29-30.

(20) *Ibid.*, p. 82 (à la date du 18-1-1932).

(21) Cf. trad. in : « Ecrits sur le théâtre », L'Arche 1963, pp. 78-82.

mes, parce que nous sommes la fraction de l'humanité qui défend les intérêts de l'humanité tout entière... » (22). Brecht reprend donc cette idée fondamentale du « Manifeste du Parti Communiste », que la classe ouvrière, en se libérant, libère en même temps la société entière de l'exploitation et des luttes de classes. « ... Si le prolétariat, est-il écrit dans le « Manifeste », dans sa lutte contre la bourgeoisie, se constitue forcément en classe..., il détruit, en même temps que ce régime de production, les conditions de l'antagonisme des classes, il détruit les classes en général et, par là même, sa propre domination comme classe... » (23). La classe ouvrière, dans sa lutte, a pris en charge le destin de l'humanité tout entière.

Et Brecht reprend alors sa méditation sur le thème de la bonté, amorcée dans « Sainte-Jeanne des abattoirs ». S'il est vrai que les communistes sont « ... la fraction de l'humanité qui défend les intérêts de l'humanité tout entière... », alors les adversaires du communisme sont « ... les adversaires de l'humanité... Peut-être est-il nécessaire qu'ils soient tels qu'ils sont, mais il n'est pas nécessaire qu'ils soient... » (c'est-à-dire qu'ils existent en tant que classe). « ... Quiconque est un loup pour l'homme n'est pas un homme, c'est un loup... La « bonté » consiste à anéantir ceux qui rendent l'exercice de la bonté impossible... » (24).

Etre bon, c'est être révolutionnaire.



« KUHLE WAMPE »-« PANSES GLACEES

ou

On verra bien à qui le monde appartient ! » (25)

La vie et le combat de la classe ouvrière, Brecht a voulu les montrer au théâtre. Il a aussi voulu les montrer au cinéma.

« Kuhle Wampe » est un film difficile à voir (26). Aussi donnerons-nous d'abord un résumé du scénario.

D'après le découpage de W. Gersch et de W. Hecht, le film se compose de quatre parties :

— Berlin (27) : Vues sur des immeubles ouvriers. Montage de titres de journaux sur le chômage et les offres d'emploi. Un groupe de chômeurs à bicyclette. Nous les suivons à travers la ville. Il n'y a de travail nulle part. Un appartement : le père lit le journal. Le fils arrive avec son

(22) Bertolt BRECHT : *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris 1963, pp. 80-81.

(23) Karl MARX-Friedrich ENGELS : *Manifeste du Parti Communiste*, Editions Sociales, Paris 1954, p. 49.

(24) Bertolt BRECHT, *op. cit.*, pp 81-82.

(25) Le scénario a été perdu. Wolfgang Gersch et Werner Hecht ont visionné le film et, à partir de là, récrit le scénario et refait le découpage. Cf. Bertolt Brecht — Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien. Herausgegeben von W. Gersch und W. Hecht — Frankfurt 1969 — édition Suhrkamp 362. — Cf. le texte de Brecht : Le film parlant « Panses glacées ou On verra bien à qui le monde appartient ! » in B. B. : *Ecrits sur la littérature et l'art I* — Sur le cinéma — L'Arche, Paris 1970, pp. 221-28.

Cf. aussi : BORDE Raymond, BUACHE Freddy, COURTADE Francis : *Le cinéma réaliste allemand*, Serdoc 1965, pp. 197-203.

(26) Le film passe rarement en cinémathèque. On a pu cependant le voir l'année dernière, au cours de l'« Hommage cinématographique à Bertolt Brecht », organisé à l'initiative du service des Affaires Culturelles de la ville d'Ivry-sur-Seine (les 6, 7 et 8 avril 1973).

(27) Actes I et II — édition Suhrkamp 362, pp. 7-22.

vélo et ne dit rien. Une fois de plus ses recherches n'ont pas abouti. La mère : « L'effort finit toujours par payer » (28). Une dispute éclate entre le père et la fille.

Nous sommes après déjeuner. On siffle dans la cour. Annie se maquille et descend rejoindre le jeune homme qu'elle fréquente.

Resté seul, le fils se jette par la fenêtre. Il a posé sa montre sur la table pour ne pas la casser.

Rassemblement dans la cour autour du corps. Une femme : « Un chômeur de moins » (29).

— La famille d'Annie a reçu son ordre d'expulsion (30). Annie entreprend des démarches pour le faire rapporter. En vain.

Kuhle Wampe, un camp de chômeurs établi sur les bords de Müggelsee. Il est empli de sans-travail expulsés de leurs logements.

La famille Bönike trouve refuge sous la tente de l'ami d'Annie.

Annie est enceinte. Annie : « Je ne veux pas gâcher da vie. » (31)

Fritz : « Je tiens à ma liberté. » (32). Cependant les fiançailles sont conclues sous « ... la pression des conventions petites bourgeoises (petites bourgeoises en haillons) en vigueur dans le campement » ..., écrit Brecht (33).

Le repas de fiançailles : on dévore, les bouteilles de bières se succèdent. Tout le monde est débraillé et effroyablement ivre. Fritz est amer et éccœuré. Annie plie bagages et va habiter chez une amie.

— La troisième partie (34) est en opposition violente avec la précédente.

Montage d'usines en pleine activité.

Préparation de la grande fête sportive. On imprime des tracts, on distribue des journaux, on collecte des fonds.

La fête : montage sur diverses épreuves sportives (course de motos, aviron, natation).

Annie, qui a participé avec son amie Gerda à la préparation de la fête, est présente. Fritz la retrouve. Avec l'aide de Gerda, Annie a trouvé l'argent pour se faire avorter. Le couple renonce à l'idée du mariage.

— Quatrième partie (35). Après la fête, retour à Berlin en S-Bahn.

Dans un wagon, discussion entre des bourgeois et de jeunes communistes, à partir d'un article de journal relatant la destruction, au Brésil, de 24 millions de livres de café.

« Pourquoi ont-ils fait cela ? — Parce qu'ils veulent maintenir les cours. » (36) Bref cours d'économie politique. Un monsieur au col dur : « Qui changera le monde ? » Gerda : « Ceux auxquels il ne plaît pas. » (37)

Les ouvriers révolutionnaires pensent que l'émancipation des travailleurs sera l'œuvre des travailleurs eux-mêmes.

L'exposition est sans doute, du point de vue du cinéma, la meilleure séquence du film. Elle donne à voir le chômage, la situation faite aux ouvriers réduits au chômage, en un montage rapide et nerveux, rythmé

(28) Edition Suhrkamp 362, p. 15.

(29) Edition Suhrkamp 362, p. 20.

(30) Actes III, IV et V — édition Suhrkamp 362, pp. 23-51.

(31) Edition Suhrkamp 362, p. 38.

(32) Edition Suhrkamp 362, p. 40.

(33) Bertolt BRECHT : *Ecrits sur la littérature et l'art I* — Sur le cinéma — L'Arche, Paris 1970, p. 223.

(34) Actes VI et VII — édition Suhrkamp 362, pp. 52-66.

(35) Actes VIII — édition Suhrkamp 362, pp. 67-77.

(36) Edition Suhrkamp 362, p. 71.

(37) Edition Suhrkamp 362, p. 76.

par les plans-flashes de chômeurs à bicyclette. A bicyclette ils vont de lieu d'embauche en lieu d'embauche. Toujours la même scène se répète, tout est déjà (ou encore) fermé. C'est l'évidence quotidienne : les quelques places disponibles sont prises, on n'embauche plus. « Le début, écrit Brecht,... montre la recherche du travail — comme un travail. » (38)

A partir de là, Borde, Buache et Courtade écrivent — avec raison, nous semble-t-il — que les auteurs classent les travailleurs en trois catégories : les désespérés, les résignés et les révoltés — nous dirions plutôt : les révolutionnaires (39).

Les désespérés : le suicide du jeune ouvrier, Brecht n'a pas eu à l'inventer. Gilbert Badia signale qu'en janvier 1931 il y eut à Berlin, en un seul jour, huit suicides de chômeurs (40). Les désespérés cherchent dans la mort la fin de leurs souffrances.

Les résignés : c'est la vie quotidienne à Kuhle Wampe. On fait la popote ; on joue aux cartes, aux échecs ; on lit la presse à scandale.

Ces ouvriers regroupés s'enlisent et s'abrutissent. Ils profitent de la première occasion pour s'empiffrer et ne demandent qu'une chose : oublier. Sur une dalle, on peut lire l'inscription : « Ici repose notre dernier espoir de trouver du travail. » (41). Ils proclament leur renoncement à tout espoir, ils s'installent dans la résignation.

Les ouvriers révolutionnaires : ceux qui ne se laissent pas abattre. Ils organisent de grandes fêtes sportives. Mais ils ne pratiquent nullement le sport pour le sport. Ces rencontres sportives, écrit Brecht « ... ont un caractère absolument politique ; les distractions des masses ont un caractère de lutte... » (42). Les compétitions sportives préparent aux luttes, aux combats politiques :

« Venant des arrières-cours surpeuplées,
Des rues sombres des villes où l'on se bat,
Vous vous rencontrez
Pour lutter ensemble,
Et vous apprenez à vaincre. » (43).

Le but de ces fêtes sportives était de renforcer les sentiments communautaires, de créer des formes d'organisation et de susciter la prise de conscience. Le film appelle clairement les ouvriers à se rassembler « ... n'ou-

(38) Bertolt BRECHT : *Écrits sur la littérature et l'art I* — Sur le cinéma — L'Arche, Paris 1970, p. 223.

(39) BORDE Raymond, BUACHE Freddy, COURTADE Francis : *op. cit.*, p. 202.

(40) BADIA, Gilbert : *Histoire de l'Allemagne contemporaine*, Editions Sociales, Paris 1962, tome I, p. 282.

En janvier 1930, 80 % des sans-travail bénéficiaient de l'allocation de chômage ; en décembre, 57 % seulement la percevaient. Dès janvier 1931, à la suite de l'ordonnance de Brüning, 700 000 chômeurs sont réduits aux secours des bureaux de bienfaisance et 650 000 ne percevaient plus aucun secours en argent.

Pendant l'hiver 1931-1932, le nombre des chômeurs atteint les 6 millions (le quart des chômeurs du monde est alors concentré sur le sol allemand). Véritables « damnés de la terre », les chômeurs passaient leur vie dans d'interminables attentes devant les bureaux de chômage pour faire pointer leur carte, devant les soupes populaires ou à mendier sur les routes.

La séquence du suicide a été une des raisons invoquées pour interdire le film : « On y montrait, écrit Brecht, le destin d'un jeune chômeur... que le décret-loi de Brüning, supprimant l'allocation de chômage pour les jeunes, pousse à la mort. Le Ministère de l'Intérieur déclara que c'était là une attaque contre le président du tribunal qui avait signé le décret et à qui l'on reprochait en somme un défaut d'assistance à travailleur dans la misère. » (*Écrits sur la littérature et l'art I*, L'Arche, p. 225.)

(41) Edition Suhrkamp 362, p. 29.

(42) Bertolt BRECHT : *Écrits sur la littérature et l'art I* — Sur le cinéma — L'Arche, Paris 1970, p. 223.

(43) « Sportlied », édition Suhrkamp 362, p. 58 (Traduction « Poèmes », L'Arche, Paris 1966, t. III, p. 210.)

bliez jamais la solidarité !... (44) et à livrer bataille (« ... Et vous apprenez à vaincre. »). Seul le regroupement des travailleurs pleinement conscients permettra de « changer le monde ». L'émancipation des travailleurs sera l'œuvre des travailleurs eux-mêmes.

Ainsi ce film de propagande politique se présente comme une véritable et exaltante leçon de marxisme. « Kuhle Wampe » marque l'apogée du film prolétarien dans la République de Weimar. C'est un film révolutionnaire, « l'un des essais les plus authentiquement révolutionnaires des années prénazies. » (45).

LES POEMES

Les « Poèmes » sont le journal d'un homme au combat dont la vie privée ne se sépare plus de la vie publique, d'un homme qui nous livre au jour le jour ses réflexions, ses interrogations, ses doutes et ses inébranlables certitudes et qui ne peut plus — ni ne veut plus — dissocier son propre destin de celui des forces vives de son peuple.

— *La lutte contre le fascisme* : les élections de septembre 1930 ont révélé l'ampleur du raz de marée national-socialiste. De 810 000 voix en mai 1928, les nazis sont passés à 6 407 000 voix en 1930. A gauche, on prend conscience de la montée des périls. Brecht aussi, si nous en croyons Sternberg, « ... voyait clairement que les nazis gagnaient du terrain et que les positions de la gauche se détérioraient... » (46). Avec ses poèmes, il a voulu participer à la lutte idéologique contre le national-socialisme.

Dans son « *Chant du crépissage* » (47), Brecht s'en prend au « peintre en bâtiment qui, au lieu de réparer le mur lézardé, dissimule les fentes sous une couche de peinture ».

« *La chanson du peintre en bâtiment* » (48) et « *La chanson de l'ennemi de classe* » (49) reprennent la même image. Cette fois, le Reich apparaît sous l'aspect d'une maison et le peintre râté badigeonne toute l'Allemagne (l'ambiguïté du verbe « *anschmieren* » permet un jeu de mots : « *barbouiller* » et « *rouler* » (50).

Brecht n'a cessé de dénoncer les nationaux-socialistes comme des « *Klassenversöhner* », qui prétendent réconcilier les classes sans mettre en cause les rapports de propriété. Hitler, peintre en bâtiment, n'a d'autre fonction que de blanchir la façade, pour masquer les lézardes du « *bâtiment allemand* ». Ils proclament : « *D'ennemi de classe il n'y en a plus.* » (51). A quoi l'ouvrier répond :

(44) « *Das Solidaritätslied* », édition Suhrkamp 362, pp. 57-58. (Traduction « *Poèmes* », L'Arche, Paris 1966, t. III, pp. 211-12.) Cf. notre texte, pages suivantes.

(45) BORDE Raymond, BUACHE Freddy, COURTADE Francis, *op. cit.*, p. 203. Le film fut d'abord deux fois interdit. Les producteurs écourtèrent quelques passages et la censure exigea d'autres coupures. Le 30 mai 1932, première allemande au cinéma berlinois « *Atrium* ». Quatorze mille spectateurs virent le film en l'espace d'une semaine. Rien qu'à Berlin, il fut projeté dans quinze autres salles de cinéma. (Cf. *Ecran 73* — n° 13 — mars — pp. 18-20.)

(46) STERNBERG, Fritz : *Der Dichter und die ratto*, Göttingen 1963, p. 18.

(47) Traduction : *Poèmes*, L'Arche, Paris 1966, t. III, p. 224. Le poème a été écrit à l'origine, en 1930, pour le scénario de « *La Bosse* », puis inséré dans la version définitive de « *Têtes rondes et têtes pointues* ».

(48) Traduction : *ibid.*, p. 31.

(49) Traduction : *ibid.*, pp. 23-28.

(50) Cf. ANGEL, Pierre : *Brecht et le national-socialisme*, in : « *revue d'Allemagne* », tome II, n° 2, avril-juin 1970, p. 268.

(51) « *La chanson de l'ennemi de classe* » — Trad. *op. cit.*, p. 26.

« Ton barbouilleur peut bien barbouiller

Il ne pourra couvrir la déchirure. » (52)

Brecht s'élève contre cette imposture d'une « Volksgemeinschaft », d'une communauté du peuple. Comme si la pluie pouvait ne pas tomber de haut en bas, comme si on pouvait changer l'ordre naturel des choses : rien ne fera qu'une société de classe ne soit traversée d'une déchirure, d'un fossé qui ne pourra jamais être comblé.

Cependant, il devient évident que la démagogie hitlérienne gagne des masses de plus en plus larges. Peu à peu des centaines de milliers de chômeurs, de commerçants et d'artisans ruinés, de jeunes aussi, sont gagnés au nazisme. A tous ceux-là, Brecht dédie ses « *Cantiques hitlériens* » (53) : veaux prêts à se faire saigner, ils se jettent dans les bras du boucher, ils embrassent leur bourreau. Brecht veut mettre en garde les petites gens influençables et corruptibles, qui méconnaissent leurs véritables intérêts. Ses « *Cantiques* » sont un appel à la prise de conscience.

Cependant, si Brecht n'a cessé de lutter contre le capitalisme, on ne trouve pas chez lui, avant 1933, d'analyse approfondie du phénomène fasciste et de sa variante allemande. Cette analyse est venue plus tard, avec son essai « *De cinq difficultés d'écrire la vérité* » : le fascisme — et Brecht emploie de préférence ce terme, parce qu'il veut, écrit justement Pierre Angel, « ... considérer cette catégorie historique sous sa forme universelle et nullement limitée à l'Allemagne... » (54) — est une émanation du capitalisme, un moyen d'en assurer la survie : il en est « ... la forme la plus dépouillée, la plus insolente, la plus oppressive et la plus mystificatrice... » (55). Définition qui rejoint celle de Dimitrov.

— *La lutte pour l'unité* : comment lutter efficacement contre la montée du national-socialisme ? En mai 1932, le Parti communiste allemand a pris l'initiative d'un rassemblement de toutes les forces antifascistes au sein de l'« *Action anti-fasciste* » (56). Cette politique unitaire, Brecht s'y est associé avec son poème : « *Du temps où le fascisme se renforçait de jour en jour...* » (57). En ce temps-là, même les prolétaires venaient grossir les rangs nazis. Alors, dit Brecht, « ... nous nous sommes dit que nous combattons mal... » (58). Il faut appeler à la lutte de masse contre le terrorisme fasciste. Politique unitaire qui, d'ailleurs, répond aux aspirations profondes du peuple, aux aspirations aussi des militants de base de la social-démocratie :

« ... Même dans les quartiers Est de Berlin des social-démocrates nous saluaient

Aux cris de « *Rotfront* » et portaient même déjà l'insigne

(52) *Ibid.*, p. 28.

(53) Traduction : *Poèmes*, L'Arche, Paris 1966, t. III, pp. 32-44.

(54) ANGEL, Pierre : *Brecht et le national-socialisme*, in : revue d'Allemagne », tome II, n° 2, avril-juin 1970, p. 276.

(55) Bertolt BRECHT : *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* — 1934 — Essais 20-21, Cahler 9, Suhrkamp 1950, p. 90.

(56) Quand les communistes ont proposé le front uni en 1932, il est clair qu'il était trop tard. Il est d'ailleurs maintenant admis au sein du mouvement communiste international que le PCA a commis des fautes sectorielles. Cf. à ce sujet, la déclaration de Dimitrov au VII^e Congrès de l'Internationale Communiste (juillet-août 1935). Tout en stigmatisant la politique de collaboration des classes pratiquée par les dirigeants de la social-démocratie, il ne dissimulait pas que le PCA avait « ... tardé à établir un programme d'émancipation sociale et nationale, et, une fois formulé, (n'avait pas su) l'adapter aux besoins concrets et au niveau des masses, (n'avait) pas su le populariser largement parmi celles-ci ». (Cf. *Cahiers de l'Institut Maurice Thorez*, n° 13, 1^{er} trimestre 1969, p. 51.)

(57) 1932 — Trad. *Poèmes*, L'Arche, Paris 1966, t. III, pp. 178-79.

(58) Trad. *Ibid.*, p. 178.

De l'« Action anti-fasciste »... » (59).

Car les militants socialistes sont, autant que les militants communistes, visés par les raids terroristes des nazis :

« ... Il tombait des gens de chez nous et des gens de la Reichsbanner... » (60).

Il n'y a plus d'issue que dans la lutte de masse :

« ... Lutte à nos côtés au sein du front anti-fasciste. » (61),
crie-t-il aux ouvriers sociaux-démocrates et il les appelle à l'action unie pour préserver leur sécurité et leur vie.

« Le chant de la solidarité » (62) reprend ce thème de l'union nécessaire. La libération de la classe ouvrière exige l'action solidaire de tous. Car

« ... Celui qui n'aide pas son frère
C'est lui qu'il refuse d'aider... » (63).

C'est la division de la classe ouvrière et des deux partis qui perpétue la domination capitaliste :

« ... nos maîtres
Voient d'un bon œil nos dissensions,
Car le temps qu'elles dureront
C'est vrai qu'ils resteront nos maîtres... » (64).

Et dans la dernière strophe, l'appel à l'unité est répété, en empruntant les termes mêmes du Manifeste Communiste .

« ... Proletaires de tous les pays
L'Union, c'est votre liberté... » (65).

Le refrain :

« En avant ! N'oubliez jamais
Que notre force est l'unité » (66) est écrit pour être chanté par les masses. Les mots simples peuvent être facilement repris par tous les manifestants. Le poème est démonstration de la nécessité de l'action unie — il est aussi entraînement à cette action unie.

— *Complaintes* :

« La Chanson du S. A. » (67). La lutte pour l'unité de la classe ouvrière n'a pas abouti. La division de la classe ouvrière a permis l'accession au pouvoir de Hitler.

Des ouvriers, poussés par la faim, ont revêtu l'uniforme S. A. Brecht fait parler l'un de ces ouvriers, traître à sa classe, qui a accepté de lever le bras contre ses frères :

« ... N'ayant rien à perdre du tout,
J'ai suivi, qu'importe où l'on va !... » (68)

Brecht lui fait prendre conscience de sa trahison :

(59) Trad. *Ibid.*, p. 179.

(60) Traduction : *Poèmes*, L'Arche, Paris 1966, t. III, p. 178.

(61) *Ibid.*, p. 178.

(62) « Le chant de la solidarité » a été écrit pour le film « Kuhle Wampe ». Traduction : *Poèmes*, L'Arche, Paris 1966, t. III, pp. 211-12.

(63) Trad. *Ibid.*, p. 211.

(64) *Ibid.*, p. 212.

(65) *Ibid.*, p. 212.

Cf. l'original : « Proletarier aller Länder

Einigt euch und ihr seid frei » (Gedichte, Suhrkamp 1961, t. III,

p. 223).

(66) Trad. *op. cit.*, pp. 211-12.

(67) *Ibid.*, pp. 21-22.

(68) *Ibid.*, p. 21.

« ... Je sais donc : en face est mon frère...
S'il est vaincu, je sais pourtant
Que c'est moi qui serait perdu... » (69).

A l'origine, le poème se terminait ainsi :

« ... Et j'ai dit alors à mon frère :
Frère, j'étais un insensé.
Alors à mes côtés mon frère
Contre les maîtres a marché. » (70).

Dans la version définitive, Brecht a repris cette dernière strophe, et l'ouvrier n'accomplit pas ce pas qui logiquement devrait suivre sa prise de conscience.

Sur un ton retenu, le poème raconte l'histoire pathétique d'un homme qui succombe à la déraison.

« *Allemagne* » (71) : Brecht dialogue avec son pays profané. Il lui apparaît comme la mère aux outrages, souillée par ses propres enfants. Par l'emploi du vocabulaire biblique (besudeln - beflecken - ruchbar werden), Brecht évoque l'histoire de Caïn. Le plus pauvre et le meilleur des fils a été assommé : les autres fils ont levé la main sur lui. Acte impie, sacrilège, qui est mis sur le même plan que les forfaits exemplaires qui ont suivi la Chute de l'Homme.

Mais le vocabulaire biblique cède ensuite le pas au vocabulaire marxiste (les oppresseurs, l'opprimé - les exploités, les exploités) : les frères ennemis sont des ennemis de classe. Et le poème, qui avait débuté comme une plainte, s'achève dans un cri de colère. Les coupables sont clairement désignés. Plus forte que la commisération qu'il éprouve pour la mère profanée est la colère qui désigne ceux qui l'ont perdue (72).

••

Quand la crise éclate, en 1929 Brecht est idéologiquement armé pour y faire face.

— Depuis 1926, il s'est mis, avec conscience et modestie, à l'étude du marxisme-léninisme (73). Le « Journal » d'Elisabeth Hauptmann en témoigne. Elle note à la date du 26 juillet 1926, qu'après « Homme pour homme » Brecht a entrepris d'écrire une nouvelle pièce, « Joe le Boucher ». Mais comme il ne trouve nulle part d'explication satisfaisante

(69) Traduction : *Poèmes*, L'Arche, Paris 1966, t. III, p. 22.

(70) Trad. *ibid.*, p. 22.

(71) Trad. *ibid.*, pp. 91-92.

(72) On se rappellera le poème de 1920 : « *Allemagne, ô blonde, blême...* ». (Trad. *Poèmes*, L'Arche, Paris 1965, t. II, pp. 63-64.) Il s'agissait aussi d'un cri d'amour et de haine. Il était dirigé contre les vainqueurs, mais aussi contre ses compatriotes, tous ses compatriotes. Brecht ne comprenait pas alors ce qui était arrivé à son pays :

« ... Que survint-il dans tes cieux silencieux... »

Ah, les vautours planent sur toi !

Des bêtes dépècent ton corps généreux... » (p. 63)

En 1920, l'Allemagne était la proie des « vautours », des « bêtes ». Maintenant elle est la victime des exploités. Les coupables sont désignés, la structure de classe dévoilée.

(73) Au cours de l'entretien qu'elle nous a accordé à Berlin (août 1969), E. Hauptmann a fortement insisté sur cette modestie, cette rigueur et cette méthode, les opposant à la légèreté d'un Dürrenmatt. La démarche intellectuelle de Brecht étudiant Marx et Lénine est un travail en profondeur, qui ne peut être comparé qu'à celui de Schiller étudiant la pensée de Kant.

Pour la période 1926-1929, nous nous permettons d'attirer l'attention de nos lecteurs sur notre étude : « L'évolution politique de Bertolt Brecht — les années du grand « retournement », 1926-1929 », à paraître dans le périodique de la « Brecht-Gesellschaft », « Brecht heute-Brecht today » (Athenäum Verlag, Francfort).

aux crises de surproduction et aux phénomènes boursiers, il se lance dans l'étude de l'économie politique. Puis, en octobre, elle note encore :

« Après la création d'« Homme pour homme », Brecht se procure des travaux sur le socialisme et le marxisme et se fait indiquer les œuvres de base qu'il faut étudier d'abord. Lors d'un congé, il m'écrivit peu de temps après : « Je suis plongé jusqu'au cou dans la lecture du « Capital ». Ce sont des choses qu'il faut que je sache maintenant d'une façon précise... » (74).

Suivant le conseil de Marx, il va « laisser de côté la philosophie » et « se mettre à l'étude de la réalité en tant qu'homme ordinaire » (75). A partir de 1926, il va lire, étudier les textes de Marx, d'Engels, de Lénine qu'il pourra se procurer (76).

— Il y avait les lectures. Il y avait aussi les contacts humains, les discussions. Ce que Lénine a peut-être le plus admiré chez Marx, c'est d'avoir su, dit-il, « se mettre à l'école » de la classe ouvrière et s'instruire avec elle (77). Brecht a su accomplir cette même démarche. En réaction contre l'individualisme de ses premières années, il a aspiré profondément à trouver sa place au sein d'une communauté fraternelle. Il a su « se mettre à l'école » du prolétariat allemand. Selon Schumann, il suivit, à partir de 1926-27, les cours de la « Marxistische Arbeiterschule » (M A S C H), dirigé par Hermann Duncker et il y étudia systématiquement le marxisme (78). Brecht n'a jamais voulu se placer au-dessus de la mêlée, mais il a voulu nouer avec le prolétariat allemand des liens organiques. Il discutait de ses pièces avec les comédiens, il en discutait aussi avec les ouvriers. Wieland Herzfelde a assisté à une discussion que Brecht a menée à la M A S C H :

« ... Il lui importait moins d'avoir des explications avec d'autres écrivains, des critiques ou autres gens férus de culture que de s'instruire à partir des expériences d'ouvriers révolutionnaires ou de leurs réactions face à son œuvre. Ce fut pour moi une expérience nouvelle et saisissante que d'écouter un écrivain discuter des relations du travail théâtral au travail révolutionnaire avec le sérieux que mettrait un collègue de médecins à discuter d'un diagnostic difficile... » (79).

— C'est ainsi que Brecht a pu accomplir ce pas qui a mené l'intellectuel bourgeois en rupture classe aux côtés du prolétariat révolutionnaire et du parti communiste allemand (80). Et la dialectique reprend ici tous

(74) « Sinn und Form », 2. Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin 1957, p. 243.

(75) KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS : *L'Idéologie allemande*, Editions Sociales, Paris 1968, p. 269.

(76) Quels textes ? Renseignements pris au Bertolt Brecht-Archiv, la bibliothèque de Brecht a été dispersée en 1933 et n'a pu être reconstituée. Toutefois, en se référant à l'« Histoire du mouvement ouvrier allemand » (t. II, Dietz Berlin 1966), il est aisé de dresser la liste des titres parus entre 1918 et 1933.

(77) Cf. V. LÉNINE : *L'Etat et la Révolution* (à propos de la Commune de Paris), Œuvres choisies en trois volumes, tome II, éd. du Progrès, Moscou 1968, p. 324.

(78) SCHUMANN, Klaus : *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933*, Berlin 1964, p. 241 (Schumann n'indique pas ses sources).

(79) HERZFELDE, Wieland : *Über Bertolt Brecht*, in « Neue Deutsche Literatur », Cahier 10, octobre 1956, Aufbau-Verlag, Berlin, p. 12.

(80) Toute l'évolution de Brecht nous semble une confirmation de ce passage du « Manifeste du Parti Communiste » : « ... au moment où la lutte des classes approche de l'heure décisive, le processus de décomposition de la classe dominante... prend un caractère si violent et si éprouvé qu'une petite fraction de la classe dominante se détache de celle-ci et se rallie à la classe révolutionnaire... De même que, jadis, une partie de la noblesse passa à la bourgeoisie, de nos jours une partie de la bourgeoisie passe

ses droits : si Brecht doit beaucoup pour son évolution et son œuvre au marxisme-léninisme, il a, inversement, en trouvant les moyens artistiques d'un soutien à la lutte de la classe ouvrière, beaucoup apporté au mouvement ouvrier international.

Car Brecht a nourri pour son œuvre les ambitions les plus hautes : il a voulu non seulement donner à voir, mais aider ses contemporains à comprendre leur destin et à s'en rendre maîtres. Son œuvre est pédagogique au sens le plus noble. Elle est invitation à découvrir les lois qui régissent le mouvement de la société, à se hausser à la compréhension de l'ensemble du mouvement historique, et, en même temps, appel têtu à participer activement et en toute lucidité à cette transformation — qu'il juge nécessaire autant qu'inéluctable — de la société.

au prolétariat, et notamment cette partie des idéologues bourgeois qui se sont haussés jusqu'à l'intelligence théorique de l'ensemble du mouvement historique... » (Karl MARX, Friedrich ENGELS : *Manifeste du Parti Communiste*, Editions Sociales, Paris 1954, p. 38.)

Ce texte est extrait d'un travail d'ensemble centré sur la problématique de l'Auteur comme fantasme. Dans cette perspective, les rapports qui s'établissent entre l'espace cathartique de la représentation, celui brechtien de la distanciation et l'instance d'une réalité « non psychologique » de l'identification, décelée par Freud, ne sauraient être étudiés, sinon à retourner la question de l'auteur dans le fantasme de son annulation.

A cette étude vient s'ajouter, en contre-point, le propos d'Alfred Hitchcock sur le cinématographe. Au novateur de la distanciation, on pourrait opposer le continuateur de la catharsis aristotélicienne, à ceci près que l'objectivation de la fonction du regard, chez l'un comme chez l'autre, autorise l'émergence de l'imaginaire par-delà un espace simplement spéculaire de la représentation. Hitchcock serait à la catharsis ce que Freud est à l'hypnose : le frère ennemi du dramaturge de la distanciation. L'objet commun d'une tentative de meurtre est la psychologie.

« Les remèdes internes sont la purgation, la saignée, car le corps étant rempli d'excréments et de corruptions, est facilement infecté de la peste ; c'est pour cela que l'on se sert de la purgation, mais le plus doucement que l'on peut de peur d'agiter ni émouvoir les humeurs » (1).

Le Grand Albert n'ignorait pas que la santé avait partie liée au mal. Si les boiteux, les bigles, les borgnes et les bégues portent le hiéroglyphe des possesseurs de mauvais sorts, la catharsis nous vient sans doute de Démocrite, Platon et Aristote par la voie de l'homéopathie. Elle traite d'une « médecine » dont Freud, à l'orée du siècle présent, se fait l'interprète en laissant dire à la parole de l'hystérique des vérités que le mépris institué de la science médicale, aux prises à l'efficiencia de son rationalisme, damnait sous les multiples traits de la simulation. Anna O. agite ses lubies et se livre au grand art du théâtre, exhibant sur son corps les armes d'un langage dont s'autorise en son discours celui de l'analyste. La vérité trouve à se dire dans la simulation et ce nouvel adage est la provocation par quoi se trouve destitué le pouvoir d'un discours logique cherchant à éclairer la vérité en suturant son dire. L'hystérie serait-elle ce « remède » apporté par les dieux pour guérir l'homme, au prix du culte et de l'orgie, de l'enthousiasme religieux dont il est la victime ?

La catharsis s'est faite remède, saignée, guérisseuse, dans le drame et le tragique, des pleurs provoquées. L'hystérie s'est faite femme, comme le dit la sorcière chargée de détourner les corruptions en les parlant. L'hystérie s'est faite femme en apportant la peste, montrant que le remède est ce par quoi l'homéopathe s'assure de son pouvoir. La catharsis et le guérir ont partie liée, comme l'hystérique et le théâtre, le vice et la vertu.

Lorsque Brecht fait entrer sur la scène du théâtre la dialectique et l'histoire, jusque là recouvertes de décors en trompe l'œil, il s'en prend à la purge comme l'hystérique à la simulation : le simulé n'est autre que le vrai ; l'artifice, le jeu, le décor et les ficelles sont les moyens d'une théâtralité par où se dit la vérité de l'histoire. Dissimuler la convention sous les dehors d'un « naturel » (le naturalisme) revient à occulter la vérité du théâtral au profit d'un « faire vrai » subjectif. Le monstre disparaît derrière le montré (le comédien derrière le héros) et le jeu de l'artefact (la vérité)

(1) *Les secrets merveilleux du Petit Albert* (Noé, éditeur).

s'évanouit dans l'illusion d'une nature retrouvée (le « naturel » du comédien).

« Moins que toute autre chose, les réjouissances ont besoin qu'on les justifie » (2). La poétique aristotélicienne affirme le contraire : le théâtre a droit de cité ayant une raison d'être psychologique. La médecine purge le corps, la tragédie doit purger les esprits. Elle se doit à l'utile pour que soit justifié le plaisir qu'elle procure. L'homme profite en parasite des passions d'un héros : il doit alors renoncer aux siennes propres, se voir guérir de sa violence par le spectacle de la violence. La doctrine aristotélicienne se constitue d'un renoncement à la tradition du culte et de l'orgie en instaurant la règle d'une parole curative. Le droit de représenter se charge de l'interdit d'agir. La médicalisation s'opère du soma à la psyché par l'organisation psychologique d'un espace de la représentation ; l'émission trouve son reflet dans un pôle récepteur, le spectacle dans le spectateur, le héros dans le comédien, l'acteur dans le rôle, etc.

La « justification des réjouissances » est cette rationalisation par quoi la peste de la corruption vient se nommer du nom de la vertu et de la bienséance sous les auspices de l'idéal du guérir. La tragédie est imitation et le spectateur-parasite, en profitant des symptômes du héros, participe de sa névrose ; tandis que se déroulent devant sa face muette les gestes du délire, la parole de la crainte, les stigmates de la pitié, la purge produit ses effets de transfert et le sujet « guérit » de ses affections.

Freud n'est pas Brecht et le théâtral spontané de la névrose n'est pas le théâtre. L'utilisation par Freud de la méthode cathartique est limitée dans le temps ; le « ramonage » devait « déboucher », après l'abandon de l'hypnose, sur la méthode psychanalytique proprement dite : celle des associations libres. La catharsis est, comme remède, abandonnée, et le guérir n'est plus le but de la nouvelle méthode freudienne. Car « l'esprit cathartique », celui même venu par Aristote aux héros de la dramaturgie classique, est tout aussi absent de l'éthique freudienne que de la problématique brechtienne de la distanciation. Brecht n'est pas l'anti-Aristote du théâtre moderne ; il ne cherche pas à décentrer le spectateur de l'espace de la représentation, mais à produire sur la scène théâtrale l'impossible d'un centre.

Dans cette perspective, l'effet d'éloignement (3) a pour but de mettre l'accent sur la réalité de la convention théâtrale elle-même, sur ce réel de l'artifice que tente d'occulter, sous les dehors du naturel, le théâtre du faire vrai. L'effet d'éloignement a le sens d'un abandon de la technique de l'hypnose : « il faut débarrasser la scène de toute magie et n'y susciter aucun champ hypnotique » (4). L'accent mis sur la vérité de la convention vise à sortir le gestus social des événements pour le rendre dans son étrangeté, pour l'éloigner, et le monter ainsi sous sa forme spécifique. Car ce gestus social est « l'expression mimée des rapports sociaux qui s'établissent entre les hommes d'une époque déterminée » (5). L'éloignement est processus d'historicisation. Introduire le temps de l'histoire sur la scène de l'illusion, désigner la vérité du mime, c'est du même coup sortir l'histoire et le

(2) B. BRECHT, *Écrits sur le théâtre* (L'Arche).

(3) Le terme allemand « *Verfremdung* » a été traduit par les termes français de « mise à distance », « effet d'éloignement » ou « d'étrangeté », ou « distanciation ». Voir à ce sujet l'intéressant article de J.-P. FAYE, in *Le récit hantique* (Seuil).

(4) B. BRECHT, *Écrits sur le théâtre* (L'Arche).

(5) *Idem*.

théâtre de la psychologie. « Les pièces de Brecht, souligne Althusser, sont décentrées, parce qu'elles ne peuvent pas avoir de centre » (6).

Le terme de décentrement est employé fréquemment par le discours analytique. Ne nous y trompons pas ; une opération de décentrement n'a de sens théorique, qu'au prix de l'impossible du centre. Celui-ci ne s'évanouit pas quand disparaît le héros porteur d'identification. Le père mort réserve des surprises aux sociologues d'une théâtralité moderne. L'auteur « annulé » dans la présence d'un narrateur maniant le trait, est la doublure de l'auteur-maitre de la tradition romantique. Le héros disparu est un mythe romanesque, un fantasme d'auteur, restituant à son être la diversité des rôles d'un moi imaginaire ; l'absence n'annule pas la présence, elle la marque de son illusion, redonnant au centre sa valeur d'émergence. La question de l'auteur sous la double forme de son évanescence et de son expressive latence se perpétue dans sa fausse évidence dès qu'un discours critique prend comme enjeu le centre et non le mythe ou le fantasme, constitutifs de la fonction romanesque. En ce sens le roman est toujours mise en scène d'un roman et la mise en scène est théâtralité où s'organisent les modes de l'identification. Le « faire voir » s'objective dans le regard ; le regard est l'enjeu même d'une mise en scène. Le trait, le hiéroglyphe parlé, ce signe de l'hystérie, donnent la forme du faire voir, dont Freud se fait l'écho en une métaphore : « l'hystérie est une œuvre d'art déformée ». Le simulé est vérité, le centre est un fantasme, et le décentrement dont se réclame le discours analytique a pour visée de produire un sujet, réduit à l'impossible, non point scindé entre une rationalité et un « ailleurs », mais « divisé » manquant aux lois d'une subjectivité.

La rhétorique de l'éloignement s'attaque à la catharsis : elle dénonce une dialectique théâtrale fondée sur l'idéal orthopédique d'une purgation, où le spectateur est désigné sous la catégorie d'un sujet de la conscience. Conscience lui permettant, par le biais d'une identification réduite au simple mode de la fascination et du reflet, de se libérer des affects nuisibles à la bonne marche de sa santé mentale. Si le héros est le juge de l'histoire, dominé par les élans de la passion, de la pitié, de la morale, le spectateur est sa conscience, son pur reflet, son masque sans paroles, il est juge, une sorte de métalangage universel chargé de reproduire en la mimant la geste de l'histoire changée en drame. La distanciation ne vise pas comme la catharsis à la transformation de la conscience des hommes ; elle veut en démonter l'illusion ; elle cherche à saisir le social dans sa mobilité et les principes de la transformation à partir des processus qui les déterminent : la lutte des classes : « cette technique de jeu permet au théâtre d'utiliser, pour élaborer ses représentations, la méthode de la nouvelle science de la société, la dialectique matérialiste » (7).

Avec Brecht « l'inquiétante étrangeté » s'introduit sur la scène, révélant le non dit de la dramaturgie classique : la dimension du regard. Parler d'identification c'est parler du regard, doté lui-même d'un rôle ; ce rôle « d'en plus » que la psychologie classique centrée sur la problématique relationnelle du sujet à son autre (émetteur/récepteur) enfouit sous les dehors de l'unité de la personne : « pour que toutes les choses données apparaissent comme douteuses, il faudrait pouvoir y porter ce regard « étranger » avec lequel le grand Galilée considéra un lustre qui oscillait. Lui, ces oscillations l'étonnèrent, comme s'il se les était imaginées différentes, comme s'il ne pouvait se les expliquer. Et c'est ainsi que la loi du mouvement

(6) L. ALTHUSSER, in *Pour Marx* (Maspéro).

(7) B. BRECHT, cité.

pendulaire fut découverte. C'est ce regard, aussi difficile que fructueux que le théâtre doit susciter par ses représentations de la vie des hommes » (8).

La distanciation cherche à contrer les effets d'identification sans lesquels il n'est pas de théâtre. Tel est le sens de l'expérience brechtienne, contradictoire à bien des égards, elle alimente les nombreuses thèses d'un modernisme théâtral plus enclin au technicisme qu'à l'historicisation. Le didactisme politique devient pédagogie, et les panneaux-commentaires, les projecteurs visibles, les couleurs sans relief, le vide du décor, le bannissement impérieux du lyrisme, ont tôt fait de substituer à l'éloignement le faux semblant du naturel clochard et de la guenille de mélodrame. L'école brechtienne n'est pas l'école de la pédagogie, elle est école de politique. Une esthétique brechtienne s'est constituée sur le sol même de la psychologie dénoncée. L'interrogation menée sur le concept d'identification a produit des effets inverses de ceux attendus et la technique de l'éloignement semble permettre l'élaboration d'une nouvelle psychologie de la représentation.

En mettant l'accent sur « l'en plus » du regard, sur ce lieu occulté de la dramaturgie classique, Brecht historicise la scène théâtrale en dépsychologisant l'espace de la représentation. Il montre qu'aucune psychologie ne saurait rendre compte de la question de la conscience spectatrice : « si cette conscience ne se réduit pas à une pure conscience psychologique, écrit Althusser, si elle est une conscience sociale, culturelle et idéologique, on ne peut poser son rapport au spectacle sous la forme de l'identification psychologique » (9).

Là est sans doute la contradiction majeure de la thèse de l'éloignement : permettre l'entrée sur scène de « l'en-plus » du regard dans la langue même de la psychologie classique qui désigne sous la catégorie de l'identification le simple rapport d'un sujet à son autre. La problématique de la distanciation, dans sa lutte contre les effets nocifs de l'identification produit sur les lieux même de la conscience de soi un « objet regard » en maintenant l'identification dans le champ d'une relation imaginaire. La fonction du regard objectivise la scène ; l'historicisation de la scène objectivise la fonction du regard. La distanciation tend à sortir le théâtre du lieu de l'imaginaire : peut-on produire objectivement du théâtre, sans qu'il produise ses effets spécifiques, ceux de l'illusion ? La scène, dit Brecht, ne peut se donner pour autre que ce qu'elle est, l'acteur pour un autre sans créer une perspective d'illusion. La question alors demeure de savoir si le théâtre peut échapper aux conditions de l'imaginaire, si ces conditions sont constitutives ou non du théâtral lui-même ?

« Celui qui assiste à une pièce chinoise traditionnelle, souligne O. Mannoni, sans préparation particulière, risque de voir la scène telle qu'elle est réellement, les acteurs tels qu'ils sont » (10).

L'éloignement fut inspiré à Brecht en particulier par le jeu des comédiens chinois. L'objectivation d'un réel du théâtral a le sens d'une historicisation ; la comparaison avec Artaud pourrait s'imposer : la démarche antipsychologiste produit chez le premier l'émergence d'une nature spécifique du regard, chez l'autre, au lieu d'une mise à distance, elle construit un effet de mimique, qui tend, l'orientalisme aidant, à une sorte de fusion du spirituel et du corporel, dans la parole muette d'une immobile tension.

(8) *Idem.*

(9) L. ALTHUSSER, *cité.*

(10) O. MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (Seuil).

Brecht démarque l'étrangeté du regard ; une « distance » sépare la catharsis de l'identification ; l'expérience freudienne s'écarte de la psychologie en désignant la différence dont elle s'autorise : la production d'une scission entre l'imaginaire et le symbolique. Cette rupture donne au concept d'identification sa dimension psychanalytique en le déplaçant du lieu de la conscience et de l'identité. En d'autres termes l'identification donne la mesure du fantasme d'un sujet psychologique, sans se réduire à son statut dans une quelconque relation de soi à son autre (dans un rapport d'identité). Elle est constitutive d'un sujet fabriquant son moi, sur un modèle imaginaire, de l'appropriation des traits de l'objet. Elle est opérante au lieu de l'imaginaire (le Moi Idéal) et dans le réseau du symbolique (l'Idéal du Moi) ; elle prend son sens d'une scission non perçue par la psychologie (scission entre l'Imaginaire et le Symbolique), qui assure de ce fait la seule identité du moi. Ses caractéristiques furent repérées par Freud dans leurs manifestations névrotiques. Il y a un théâtre spontané de l'hystérie, celui des symptômes, de la simulation, de la conversion ; ce théâtre nous permet de ne point nous tromper quant aux lieux des identifications, de ne point confondre le regard avec le reflet (l'imaginaire avec le spéculaire).

Mais il ne nous dit rien de la spécificité d'une conscience spectatrice. Faute de déchoir dans le psychologisme ou de participer à la croyance en une conscience individuelle du spectateur, il faut reconnaître que « l'identification, dans le théâtre, n'a radicalement rien de commun avec l'identification hystérique » (11).

Le grand mérite de Brecht est d'avoir compris, à la manière d'une contradiction, que l'identification est constitutive du théâtre et que l'élaboration d'un théâtre matérialiste repose sur cette contradiction : la scène échappe à l'imaginaire en se donnant pour telle. Le regard est « l'objet » du théâtre dans la mesure où il est lieu d'imaginaire compris comme tel. La théâtralité hystérique s'apparente aux diverses manifestations du Moi Idéal ; elle touche aux personnages, aux rôles, aux conversions et à l'échange. Le théâtre, en exhibant ses conventions, en refusant les dehors du faire vrai, est prise en compte par le symbolique des jeux de l'imaginaire : il touche à l'Idéal du Moi (identification symbolique).

« Il n'y a rien de plus facile, écrit O. Mannoni, que de montrer que le spectateur du théâtre est dans l'illusion, comme il n'y a rien de plus facile que de montrer qu'il s'identifie aux personnages. Ce qui est difficile, c'est de montrer comment justement ce n'est pas une illusion comme les autres, il ne s'agit pas d'être trompé ou non... », et « la crédulité consciemment cultivée, ce n'est pas une crédulité du tout » (12).

En un mot, le spectacle est avant tout et fondamentalement l'occasion d'une reconnaissance culturelle et idéologique. La prise en compte par Brecht du réel de la convention a le sens d'une reprise de l'imaginaire par le symbolique ; plus, elle est historicisation de la scène théâtrale. Elle réduit le théâtre à son minimum : un rituel renvoyant à un ailleurs dont il dépend : la scène de la contradiction sociale.

A cette historicisation de la scène répond la volonté de déshystériser le jeu du comédien, de diminuer la part de théâtralité indispensable à sa fonction ; l'acteur doit se déposséder du rôle afin de mieux marquer le sens d'une possession. Possédé, il reste en proie à la névrose démoniaque, se

(11) *Idem.*

(12) *Idem.*

désignant du nom de Dieu ; dépossédé, il est montreur des rites dont il se pare, maître du jeu : « s'il doit représenter un possédé, il se gardera de donner l'impression de l'être lui-même ; sinon, comment les spectateurs reconnaîtraient-ils ce qui possède le possédé ? » (13).

La contradiction demeure comme en témoignent les avatars d'une pédagogie brechtienne faisant du gestus social un conte moral, et de l'éloignement une recette d'histriion.

Tributaire d'un espace « psychologiste » de l'identification, bien qu'elle se produise d'un démarcage, l'expérience brechtienne reste marquée d'une illusion, celle sans laquelle il n'est plus de théâtre : *l'illusion par quoi le théâtre forme et transforme les consciences*. Brecht est pourtant le seul à avoir produit, de l'illusion elle-même, l'idée majeure que le théâtre soit autre que du seul imaginaire, le spectateur autre qu'un juge ou une conscience, l'acteur tout autre qu'un possédé, en renvoyant la scène et ses protagonistes à la scène inachevée du théâtre social.

(13) B. BRECHT, cité.

RAMASSANT DU BOIS

Malgré tout ce calme, il se passe des choses :
une branche morte se cabre, crocodile surpris.
Des nids de neige, blottis au-dessus de nous,
chutent sans prévenir. Un petit oiseau
s'envole. Nous marchons, aveugles dans la blancheur,
nos voix atténuées, différées.
Le froid nous attaque séparément.

★

Nous deux dans un rêve, perdant tout.
J'essaie de te réveiller.
Un petit cri, sortant du sommeil,
comme animal blessé
pas même humain.
Je pense à un lièvre, gisant
saignée ouverte.
Le mal que je fais

★

LE POÈME DE L'ABEILLE

Où va l'abeille
chargée de miel
par la fenêtre ouverte de l'espace
douceur de cet univers, être
infini, et pas seul
qui attire les ours, à grands fracas
à travers la nuit
et les astres
sont lumières aux poissons
dans leur montée

★

Pluie en face
 Muilrea le nez dans les nuages
route nue
 solitude apportant
la précision sans la paix
 qu'allez-vous dire
à une montagne

★

OREGON

En Californie, à peine pensais-je à l'Irlande
maintenant j'ai soudain le mal du pays
au bout de trois mois
après une averse
l'eau partout, brillantes
surfaces, clarté
des bleus et des verts, nuages blancs
dans les flaques

★

« L'UN DE VOS VISITEURS D'ÉTÉ »

LOUIS MAC NEICE *

En hiver aussi je reviens
et je trouve
dans les mêmes rues étroites la neige
qui recouvre, sans colère
les cimetières de toutes confessions
ou descend négligente sur l'épaule
des hommes qui traînent
à la porte de l'embauche

Extraits de « DROWNED STONE ».

Traduction ALAIN LANCER.

* Poète irlandais mort en 1963.

Notes et informations

ALAIN LANCE : L'ÉCRAN BOMBARDÉ. Col. *Action Poétique* (supplément au n° 57).

Un qui ne figure pas dans les derniers dénombrements officiels. On aurait pu y prendre garde au moment où l'on s'extasie sur un certain modernisme poétique, néons et amplis. Avec *l'Ecran bombardé*, Alain Lance approfondit une tentative amorcée dès son premier recueil, *Les gens perdus deviennent fragiles*, et occupe désormais une place originale. La qualité de sa poésie, sa couleur, sa cohérence si particulière, interdit en effet à son égard toute classification simpliste dans un quelconque courant de poésie « réaliste », « politique », « idéologique », « engagée », etc. Ceux qui ont charge de parler de la poésie auront, s'ils prêtent attention à ce livre, l'occasion de mesurer combien il est illusoire de continuer à juger, à classer dans ce domaine, autrement qu'en fonction de ce qui est intérieur, central — le langage, son utilisation, son fonctionnement.

« Malaise », « Mal vivre », « Maladie de la chronique », anomalie, accident du réel, quotidien continuellement rongé par le dedans. « Les rats sont dans la star », ce sont les mots, le jeu des sons et des sens qui, seuls, restent actifs au fond de l'homme ficelé sur son fauteuil dans la salle obscure où, sur l'écran, passent les actualités, le noir et blanc de ce qu'il attend. *L'Ecran bombardé* malgré la brutalité de l'épithète (éclats jaillissant autour du cratère), serait-ce quand même la délivrance, à déboucher du noir, du tunnel ? « Le grand film commence tout de suite après » ; sans écran ? Tout de suite après, la couleur :

« Pour celle rouge et noire dans la neige »

Tout de suite après « la lumière en poudre », tout de suite après « une cariole de jonquilles s'en va sous les branches ». L'éternité retrouvée, la beauté méritée, l'homme et la femme enfin atteignant à ce jeu riche et puissant de la lumière et du mouvement, l'espace, l'étendue, non plus la profondeur, l'engloutissement :

« Ce frisson du feuillage où neigent les colombes »

Mais pour l'heure nous n'en sommes pas à ce monde qui accepterait la beauté d'un alexandrin, nous n'en sommes encore qu'au don, à l'offrande. C'est ce moment trouble où l'on garde en soi le goût amer des mauvais rêves, toute leur précision implacable. Et l'on hésite encore à prononcer :

« J'émerge enfin du mauvais songe »

ou si le faux-semblant n'est pas le lieu seul où parler...

« et je passe au « jour d'abeille »

« sous les hautbois du vent »

comme disent les amis installés dans les arbres »

La majeure partie de ces poèmes du recueil se situe dans cette zone incertaine, ce point où la conscience, la langue, le corps s'appêtent « pour une mêlée plus claire », encore tout empêtrés dans la nuit, dans un théâtre glacé dont le décor coupe et aveugle :

« zinc acier verre bitume fer arbres
et poutres et plâtres et bâches
théâtre où les immigrés sous le casque jaune »

où rien ne s'achève, comme cette phrase, où les gestes sont comme suspendus dans une lumière douteuse qui n'est plus tout à fait la nuit, mais qui n'a rien du plein-jour. Et sur la scène ou l'écran, combat contre le gel, « la banquise bancaire », contre « le marbre noir », « la neige du profit » ou « ce qui flotte noir ». Lutte glacée contre ce qui pétrifie ou emprisonne : « cave blanche » ou cage qui commente ses fientes. Ce livre, pour l'essentiel, tourne autour de cette obsession du noir sur blanc, de la paralysie, de la lenteur désespérante des mouvements humains parmi des formes elles aussi étrangement mouvantes. Images répétées d'efforts impuissants pour, comme dans les cauchemars, ce dégager de ce qui

« Mure cette lucarne
Mâche mes mots
Qui me niche dans l'espace
Entre écorce et cri »

comme dans les mauvais rêves on se sent irrésistiblement devenir glace, dans la prison de l'avalanche ou sur le marbre des comptoirs

« On devient pis que pierre
Endormi dans les heurts »

et si l'on tente d'échapper à l'emprise :

« Le jeu des jambes se fait plus lourd »

Au-dessus de soi, de ce qui enferme, englue, à la surface il y a quelque chose qui bat librement, une promesse qui « brasse le bleu sans hâte ». La couleur est bien pour tout de suite après. La lenteur des mouvements est d'autant plus inquiétante qu'autour de soi s'opèrent des métamorphoses hideuses de choses et d'êtres, par glissements imperceptibles dans le superbe ralenti des grands fonds marins :

« la pieuvre exécute une voluptueuse danse de mort dissimulée
derrière les nuages d'encre les longues tentacules ondoient »

univers qui étouffe, cœur de la jungle, fond de mine ou fond marin, creux des rues obscurcies par l'ombre du verre noir des « tours folles de ter-

Obsession de l'engloutissement silencieux dont on veut se délivrer, d'un taires ». L'horizon même se « tasse ». La rapidité, c'est celle de la tempête, de l'avalanche, de la chute de « Dix étages au-dessus du vacarme ». Et le tonnerre, le grondement continuél empêche de crier et d'être entendu, ou si c'est le cri qu'on devine formé sur les lèvres et qui ne sort pas ? Et le tonnerre même est silence blanc ou noir (ainsi que les poèmes *Travaux publics, Saison, Si le froid demeure...*).

Dans la plupart des pièces du recueil, on discerne une remarquable cohérence de symboles sonores et visuels : neige, glace, coton, marbre, murs, cave blanche, statues, cri tu, étranglement, obstruction de la porte ou de la gorge... avec à l'opposé le grondement de l'avalanche, du train qui fonce dans la nuit.

Une image comme celle-ci : « Le soldat noir a tiré du lait en boîte », témoigne d'une persistance qui ne pourra manquer de frapper le lecteur attentif, désireux d'aller, dans la compréhension de la poésie, un peu

au-delà des habituelles notions appliquées systématiquement au genre poétique (poésie d'intention politique, idéologique, de « claire » dénonciation, etc.) auquel on ne manquera pas de renvoyer *l'Écran bombardé*.

Car si dénonciation il y a du « Vieux monde en lambeaux », elle ne mérite pas seulement qu'on la situe dans l'intention, mais qu'on observe l'utilisation qui est faite du langage même, de *l'anomalie*, du glissement insidieux des sons et des sens, ou de la saute brusque du cauchemar dans le discours (comme dans les deux poèmes consécutifs *Paris Prague et retour* et *Tourisme*).

Michaux : *L'espace du dedans*. On sait comment il se défend contre l'agressivité des signes extérieurs et tente de « tenir à distance les puissances hostiles du monde environnant ». Alain Lance utilise aussi comme détonateur l'humour du langage (« *Le chef vous parle* » et « *Complainte mercenaire* »), mais il semble que sa démarche consiste à ce « crépuscule de monopoles », à être « toujours en dehors de nous », ou, l'inverse est même, à intégrer à sa conscience l'inquiétant et l'hostile afin de mieux agir ensuite sur le malaise. Puisqu'on ne peut sortir du « cauchemar de l'Histoire » (Joyce) il faut *faire sien* ce mauvais rêve collectif pour pouvoir en émerger. Dans ces conditions, l'attaque corrosive des mots démasque le faux-semblant que le rêve revêt pour nous apparaître. A. Lance attaque le trompe-l'œil sur son propre terrain — le langage. Les signes de la réalité brutale et subtile sont là, à peine a-t-on remarqué qu'ils avaient subi une légère déformation (de forme d'intensité) due à l'éclairage particulier de l'hallucination.

« quatre gueules dans une voiture fument des américaines »
(Ces cigarettes s'accouplant par la suite à « garrot ».)

L'attirail des tortures et des tournures. Comprendra-t-on mieux alors ce qu'a de grave le jeu sur le langage. Glissements syllabiques (« Les entailles, Les entrailles, empoigné / employé », etc). Observera-t-on que ces permutations sonores et visuelles (« j'en suis aux poings ») allant parfois jusqu'au calembour (« la terre est humaine ») correspondent à l'intention profonde de s'opposer *de l'intérieur du langage*, à ce qui pétrifie et submerge

« Nos paroles
Dans l'éboulis »

Le jeu, jonglerie, donc célérité. En face la lenteur, cette voluptueuse danse de mort de la pieuvre dans les abysses. Il y a une volonté de dégager la langue de cette « lutte glacée », syntaxe qui combat tout entière avec rimes et bagages, contre ce qui bloque le cri dans la gorge, ce « caillot de silence » qui laisse le dernier « *mais* » de la dernière séquence sans réponse...

CLAUDE ADELEN.

UN INTELLIGIBLE METAPHORIQUE.

L'Entrée dans la baie et la prise de la Ville de Rio de Janeiro en 1711, tragi-comédie de Jean Ristat (1), pose, dans un espace verbal très condensé et comme pulpeux, juteux, *savoureux*, les problèmes, à la fois du roman, du théâtre, de la poésie...

En effet, à partir de l'héritage classique, ainsi qu'il le dit à Barthes dans la postface qui reproduit un entretien avec ce dernier, Ristat opère

(1) *Éditeurs Français Réunis*, avec six dessins originaux d'André Masson.

une mise en question du sens traditionnel, entier, *aristotélicien ou cartésien* (Barthes). Cette *mise en question* se traduit dans la pratique par une *mise en scène* introduisant une véritable critique de l'arsenal métaphorique ancien, laquelle redistribuerait les syntagmes du discours classique suivant des glissements continuels du sens et des décrochements de la linéarité du récit. Il s'ensuit une grande mobilité, une extrême agilité du texte dont la compacité apparente recèle des sauts brusques, des *coups de force* par quoi l'attention du lecteur est sans cesse violentée. Sans cesse subvertie et déviée, la lecture oscille, balance et hésite devant les mille éventualités du sens. Car ici, par exemple, le combat est aussi (et avant tout) une mêlée amoureuse « où je dénoue le serpent de la parole », un affrontement parodique où se manifeste la jouissance (et peut-être le plaisir) de *fausser* le sens commun :

« ma
 Dame l'artifice nous émerveille sit
 Down voici que la flotte de mon désir
 Encerle la baie de Rio de Janeiro
 Mille peut être en savante machinerie
 Les corsaires sortent le couteau qui donne
 La mort des arbres où descendent les grappes
 Des étoiles... »

Les lieux, les situations s'interpénètrent et s'échangent sans transition, le discours se métaphorise et se métamorphose, s'altère continuellement. On pourrait parler de virtuosité (rare) si ce mot n'avait pris aujourd'hui une couleur douteuse ... il s'agit bien plutôt de maîtrise. En effet Ristat, et son entretien avec Barthes le prouve, jouit d'une grande assurance *poétique*. Tout en bousculant la langue de nos pères ès catégories, il combine les effets de la comédie et du drame, de la prose et du vers. Par le jeu d'une technique nouvelle, ceux-ci (les effets) se trouvent multipliés et renforcés. Il s'ensuit une *intelligibilité* neuve, excitante, *charmante*. *L'Entrée* se lit et se relit comme un ensemble a-typologique, un dépassement... L'aventure verbale nous entraîne, nous captive au sens fort des termes, en dépit des *coups durs* et des chausse-trapes savamment portés et disposés. On pourrait parler aussi d'une intelligence passionnée. Celle d'un chercheur aventureux, audacieux livrant bataille, comme il dit : « L'aventure et la bataille de l'écriture... de la plume, de l'encre et du papier... »

JOSEPH GUGLIELMI.

JEAN MALRIEU : GERALD NEVEU (« *Poètes d'Aujourd'hui* » éditions Seghers).

Pour nous, à l'*Action Poétique*, un nom sonne chaudement, avec un air de famille indiscutable, en ces premiers mois de 1974 ; il s'agit de celui de Gérard Neveu, instigateur fiévreux du mouvement qui, en 1950 à Marseille, aboutit à la naissance de ce qui allait devenir « notre » revue. Plus volontiers affectueux qu'analytique, l'essai que Jean Malrieu, l'ami attentif, lui consacre a le mérite d'approcher, dans une tonalité qui eût touché ce grand blessé de l'âme que fut Gérard, le centre crucial de l'œuvre dans laquelle le poète finit par disparaître, consumé par le brasier qui l'animait. Celui qui errait, au petit matin, dans les rues de Marseille, est aujourd'hui avec nous, en filigrane à travers nos voix diverses. Non pas comme un Grand Ancêtre, mais comme une part de chacun de nous, assoiffée de communication et en voie de perpétuelle libération.

PIERRE TORREILLES : DENUDARE (Gallimard).

Comme Neveu, comme Deluy, Pierre Torreyilles est un homme du Sud, le Sud de Reverdy et de Char, à la parole tendue à l'extrême (un jour, il faudra dire combien l'homme du Sud est peu bavard, peu « hableur »), à la pensée sans cesse aiguisée par les pierres tranchantes et éclairée par des ciels à la syntaxe précise. Se dénuder jusqu'à l'enfance pour aborder l'émotion, tel est le difficile devoir poétique auquel Torreyilles se risque, face au jardin clos, revu à l'âge où l'on ne sait que trop appeler arbre un arbre qui, lui, savait « alors » être tellement plus ! Poésie de la méditation, du silence, de l'instant, attentive au moindre remuement, au mystère des choses et à ces infinies résonances que le réel soulève dans l'espace mental ; à ce niveau, dans cette tonalité, elle est l'une des plus conséquentes, à côté de celle, par exemple, de Jaccottet. On ne tardera plus trop à reconnaître en Torreyilles l'un des poètes les plus significatifs de notre temps.

GEORGES RAILLARD : JACQUES DUPIN (« Poètes d'Aujourd'hui », éditions Seghers).

L'Occitanie de Dupin est plus hercynienne, rugueuse ; mais, dans l'odeur de châtaignes, les basaltes et les schistes du romantisme bistre portent leur regard jusqu'aux frémissantes Dentelles calcaires de Montmirail, jusqu'à l'aphoristique Lubéron : Char n'est pas loin, Héraclite tout proche. La voie de l'étain qui reliait Brocéliande à Ephèse longeait les crêtes cévenoles. Crispée comme, sur l'arc, la main du Sagittaire, la langue qui propulse la poésie de Dupin doit ses couleurs à un sol qui pourrait s'apparenter aux humus du Harz ou de la Thuringe, mais son acuité et sa nervosité sont toutes ioniennes. S'attachant plus à ce poème qu'au poète, Jacques Raillard a les meilleures chances de ne pas trop troubler l'eau du torrent. Le vrai mystère éclate familièrement sous les yeux.

JACQUES SOMMER : NERVURES DU GIVRE (éditions Chambelland).

Si les bogues éclatées jonchent le sol du poème intérieur de Dupin, celui de Jacques Sommer, également tendu à l'extrême (quoique procédant d'un rythme cardiaque différent, non plus celui du sprinter, mais du coureur de fond, ou plutôt de demi-fond), est recouvert d'une forêt plus dense, troué ici et là d'étangs, parcouru de chemins campagnards. A l'heure où les renommées se gagnent à cor et à cri, prenons garde de ne pas toujours éviter le versant où s'élèvent discrètement les intimes musiques moins éclatantes que profondes. Les échos intérieurs des deux violoncelles du quintette de Schubert ne pèsent pas moins lourd, en vérité humaine et en contemporanéité, que les accents les plus forts (et les mieux électroacoustiquement amplifiés) du meilleur des ensembles de pop-music.

ALAIN VEINSTEIN : REPETITION SUR LES AMAS (Mercure de France).

Même remarque à propos d'Alain Veinstein qui s'engageant profondément en lui-même contribue à arracher à l'obscurité vérité humaine non pas seulement des « accents touchants », mais aussi des pans de clarté qui donnent en droite ligne sur l'homme commun (au sens où l'on dit : *dénominateur commun*).

JEAN DAIVE : FUT BATI (*Gallimard*).

Plus violemment encore engagée dans les fibres de l'être, la poésie, sans cesse plus silencieuse, de Jean Daive a depuis longtemps rompu les amarres de la communicabilité immédiate. Elle ne sait pas vers quelles terres elle s'est embarquée ; mais elle a résolument brûlé derrière elle tous les ports. Nous nous refusons, quant à nous, à la tenir pour moins révolutionnaire que n'importe quelle autre. Nettement située « en avant », sur des chemins mal éclairés, elle ouvre à qui n'est pas impatient des passages, qui ne seront peut-être que des culs-de-sac ; mais qui ne se risque pas à de fortes chances de hurler toujours avec les loups, ou de bêler avec les moutons, quand bien même il croirait parler en son nom propre. Il n'y a pas de révolution circonstancielle ; l'état de révolution est permanent, ou il n'est qu'une pauvre velléité : pour nous, à travers les mille visages qu'il peut offrir (et l'on sait bien de quoi procède ce visage auquel on finit par s'arrêter pour se traduire dans le monde), le poète, un et indéfiniment divisible, est constamment, par définition, révolutionnaire, notre camarade de combat.

GIL JOUANARD.

MICHEL DEGUY : TOMBEAU DE DU BELLAY (*éditions Gallimard, coll. Le Chemin*).

I

« *Le jour athée se lève au jour le jour...* »

M. D.

Qu'arrive-t-il à la Poésie française. Des milliers de poètes. Un trop petit nombre de lecteurs attentifs. Des éditions qui se font rares. Des éditeurs perplexes devant LA CHOSE, et qui se font tirer l'oreille. Une idéologie poétique enfin, qui encombre la scène de ses débats démodés, héroïsme de café-concert, rimbaldisme d'après le colonialisme... Une tentative de formalisation avortée à la suite de la découverte des cercles de Prague et du Formalisme russe. Avortée, dis-je, parce que détournée de sa fonction par l'énergie, le fanatisme et la sottise des sectes littéraires. Tant de bruits pour rien ? Et parmi ce bruit un certain nombre de poètes décidés de travailler quand même. De rompre avec ce bruit de l'idéologie dominante pour retrouver une efficacité de la Poésie. Efficacité de la langue. La Poésie serait alors « *mémoire de la langue* » dira Jacques Roubaud. La Poésie pratique serait ce regard sur la langue. Ce verdict : le véritablement (vrai) dict (au sens d'un tribunal) que la Poésie prononce alors qu'elle trouve le moyen de s'écrire contre tout ce qui tente de la diluer. Parmi ces poètes Michel Deguy, qui écrit en 1973 « *Tombeau de Du Bellay* ».

II

« *Ne t'ébahis-tu point comment je fais les vers...* »

J. D. B.

Je suis allé à Liège pour une lecture. J'avais emporté avec moi ce « *Tombeau de Du Bellay* ». C'est exactement le livre qui me convenait. A partir de Charleroi le paysage change. Des maisons de briques rouges et blanches où des femmes lavent du linge et des vaisselles. Les fenêtres sans rideaux. Le rougeoiement des hauts-fourneaux. Des auberges vides et des estaminets douteux. Un mélange d'expressionnisme et de réalisme fantastique. On imagine Rimbaud fumant la pipe, impassible entre un gabelou et de sombres ouvriers. Une heure auparavant nous étions encore en France. Le ciel rose, le train qui roule vers le Nord, la cathédrale de Saint-Quentin. Je songe à toutes ces questions : le français est-il cet instrument sec, la langue

française est-elle si ordonnée ? Une jeune femme vient s'asseoir auprès de moi qui me regarde ouvrir et refermer au hasard ce livre. Je songe au parler de la vieille France. La langue française est-elle acide ? Penser à l'acide..., dissolvante pour la poésie à force d'intelligence, brillante certes, mais sans bavure (sans bave), et finalement rétive à l'opération de poésie. Je ne le crois pas.

III

« *Le poème extorque à tout mot par la rime son "anagramme".* »

M. D.

Mais que dit, en fait, Michel Deguy dans cette histoire d'une Poésie : « *Les amis respectent, espèrent. Les professeurs de littérature visitent, contournent, conservent. Les linguistes mettent au défi, répondent au défi, régularisent, enregistrent, calculent, font monter le niveau des examens et diplômes...* » (p. 115). Il enregistre donc, lui-même, cet « état » de la Poésie pour entamer sa défense (deffence) à sa manière, qui met à mal le style de la prose, qui semble un brouillon rageur, vindicatif/significatif (signifiant), une âpre diatribe de ce qui se pense en ces temps. Qui maltraite la philosophie (et quelquefois la philosophie de l'auteur), la poétique, la rhétorique, et l'idéologie bien sûr : « *La poésie affronte le danger, elle doit donc : ne pas ignorer (elle a besoin de l'inquisition philosophique des idéologies)* » (p. 119). C'est donc ce discours de la colère qui lui est dicté par la situation de la langue en péril, menacée par les techniques et l'idiotie (idiomatique) des poètes et des critiques, que nul code ne peut sauver, sinon ce geste de la colère qui enflamme son objet pour le mieux défendre et choisit, comme on fait un pari, cette pratique contre la honte du laisser-faire-aller, et se termine par cette question/réponse :

interrogation : « *sommes-nous un radeau desséché, un coin de terre déserté par les Eaux...* »

affirmation : « *Oui, nous sommes condamnés à endurer et traverser le nihilisme, à traverser notre désert, « naufrage vers un îlot perdu » peut être, comme disait Mallarmé dans un poème pourtant de jeunesse.* » (p. 122-123.)

IV

« *Me faut-il donq' (ô débile entreprise) Lascher ma proye avant de l'avoir prise ?* »

J. D. B.

Où se trouve donc l'analogie entre cet état de la Poésie aujourd'hui et celle d'une époque où Joachim Du Bellay écrit la « *Deffence et Illustration de la Langue française* ». Pour être bien malade, notre langage mériterait un traitement de la sorte, mais nous ne saurions le comparer dans tous ses états en si peu de temps. Je dirai seulement que l'auteur des « *Regrets* » est aussi ce marginal, ce producteur de faux-semblans qui fréquente le beau monde : « *astreint lui aussi à faire passer le temps — à un travail reconnu (guerre, ambassade, intendance...)* » .Diplomate, intendant, subalterne, qui dans l'ombre rage, obtempère, morigène, invente la parade. C'est donc ce personnage de l'à côté et de la frustration, n'intriguant pas assez (se trouvant comme nous dirions dans la contradiction), qui mérite de nous intriguer maintenant :

« *J'aimerais le service et languis librement
Il faudrait courtiser et la cours se dérobe
Je voudrais déguyser, je manque la fiction
Je feins simplicité et ne sais que malice...* »

(p. 38)

Qui montre par là que la Poésie ne peut être simplement ce retour sur soi-même de la langue qui s'écoute parler et finit par ronronner de sa perfection. Ni l'illusion de la destruction (indestructible langage). Mais sans doute cette reconnaissance insolente des limites où peut s'inscrire cet exercice de strangulation, défiguration des figures, invention, défenestration.

V

« Assujetti à la platitude des synopsis littéraires... »

M. D.

Mais je voudrais pour terminer citer simplement les poèmes qui achèvent le livre. Parce que s'inscrivant à la suite de cet hommage à l'auteur des « *Regrets* » ils semblent dotés de la plus grande exactitude. Je veux dire qu'ils correspondent exactement à ce que nous pouvons attendre, à ce dont nous avons besoin maintenant, alors que ce livre vient d'être lu, avec les attendus, et la colère, et *le prononcé* de la langue française dans ce monde de béton et de métal où nous sommes sommés de vivre :

« L'hydre avion au rugir égal

Qui rompt d'un coup l'arctique avec cent hommes à dos

.....

Adieu Hercule ! La terre embrassée formidable,

Cessons de dire mal du métal

Du voisin homme de la terre... »

Alors qu'ils prennent parti, ces poèmes, comme contre-exemples de ce qui se donne aujourd'hui sous le nom de Poésie, et qui ressemble le plus souvent à de la bouillie (infâme brouet) expression informe du ça.

VI

« *S'ils furent ma folie, ils seront ma raison.* »

J'ajouterai qu'il est arrivé quelque chose à cette Poésie de Michel Deguy, que nous avons regardé toujours avec attention, mais qui demande plus aujourd'hui que cette attention, qui nous donne le désir de signer à notre tour ce projet d'écriture alors que toutes les questions demeurent posées. Ce soir un trio d'Arnold Sch... (opus 45) à l'heure où j'écris si difficilement ces derniers mots, songeant à toutes ces questions : qu'est-ce ? Qu'est-ce que la forme ? Dans la musique : l'arrivée d'une nouvelle forme ? Qu'est-ce que le formalisme, à quoi conduit-il, et l'anti..., qu'est-ce que la colère, à quoi elle sert, qu'est-ce que, que... Pas de réponse, sinon ceci encore, de Michel Deguy :

« Comment excéder ce meurtre innocent comment

Se purifier de meurtre qui n'eut pas lieu

Qui n'est aucune intention de meurtre

Mais la patience extrême de ta mort

Comment aimer triompherait de cela

Hantise de ce que je ne désire pas

Mal que je désire de ne pas désirer

Céder à te porter en deuil... »

(p. 212)

PAUL LOUIS ROSSI. (Mai 1974.)

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 :

- Les numéros suivant 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'abonnement, aux personnes dont les noms et adresses suivent :

action poétique

Nos disponibles

26. — INÉDITS DE PIERRE MORHANGE - SIX POÈTES ET UN CRITIQUE (*Bellay, Cousin, Della Faille, Godeau, Perret, Venaille et G. Mounin*)... (Le numéro : 9 F.)
27. — POÈMES ESPAGNOLS DE COMBAT et *Tzara, Löwenfels, Volker Braun, Paul Chamberland*... (9 F.)
30. — NOUVEAUX POÈTES HONGROIS, POÈTES 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, Dené Depestre*... (12 F.)
34. — OU EN EST LE ROMAN ? par *René Ballet, Yves Buin, Claude Delmas*... (9 F.)
35. — POÈMES DU SUD-VIETNAM - NOVOMESKY - KHLEBNIKOV et *J. Rousselot, C.-M. Cluny*... (9 F.)
36. — LA 1^{re} POÉSIE LYRIQUE JAPONAISE et *A. Liehm* (Intervention au 4^e congrès des écrivains tchécoslovaques) et *A. Barret, P. Lartigue, F. Venaille*... (9 F.)
38. — (*Formule « poche »*). POÈTES POPULAIRES CHINOIS, trad. et prés. par *M. Loi*, quatre poètes tchécoslovaques, *Wilhelm Reich, Jouffroy, Faye*... (9 F.)
39. — POÈTES 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 POÉTIQUES, 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 RÉALISME SOCIALISTE et *Ismaël Kadaré* (poète albanais), *P. Lartigue, C. Dobzynski, P. L. Rossi, Claude Delmas*... (9 F.)
45. — POÉSIE YIDICH, trad. et prés. *Ch. Dobzynski, et J. Rou-*

- baud, Joseph Guglielmi, Alain Lance, Mitsou Ronat (sur M. Leiris), Elisabeth Roudinesco (L'inconscient et ses lettres). (9 F.)*
46. — SPÉCIAL 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, Günter Kunert, Karl Mickel, Angel Valente. (9 F.)*
48. — MAIAKOVSKI et les FUTURISMES - MANIFESTES FUTURISTES RUSSES : *Khlebnikov, Asséev, Trétiakov, Bourliouk, Lijschtsits, 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 XVIII^e et du XIX^e 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 Kuhle Wampe » de Brecht et

Dudow — Chronologie — Biblio-discographie. Et : E. Roudinesco : « Mao Tsé TOUNG et la littérature de propagande ». — Poèmes du Hongrois Ferenc Juhász, Claude Adélen, 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'IDÉOLOGIE 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, Ataul Behramoglu — Et : M. Regnaut. (Ce numéro : 12 F.)
54. — S. TRETIAKOV : FRONT GAUCHE DE L'ART / RÉALISME SOCIALISTE — JOSÉ BERGAMIN — Six poètes du lycée Chaptal. Et G. Somlyo, P. L. Rossi, J. Garelli, A. Lance, X. Pommeret, M. Petit, D. Sila. (12 F.)
55. — CHILI : P. Neruda (Incitation au nixonicide et douze poèmes inédits). — Poèmes et témoignages : P. Soupault, C.-J. Cela, H. Pinochet, Aragon, J. Roubaud, G. Jouanard, C. Hodin, A. Lance, M. Ronat, E. Roudinesco, M.-A. Asturias, J. Bergamin, V. Braun, Che Lan Vien, J. Corbett, J. Cortazar, E. Evtouchenko, E. Fried, Y. Ritsos, S. Yurkievich, C. Adelen, A. Bosquet, M. Cahour, H. Deluy, C. Dobzynski, P. Gamarra, D. Grandmont, P. Lartigue, J. Guglielmi, J. Marcenac, J.-C. Montel, A. Rapoport, L. Ray, P. L. Rossi, M. Regnaut, A. Sala, B. Vargaftig. — Dossier de presse. — Poèmes d'ouvriers chiliens. — Couverture : Gaston Planet. — Dessins : Vieira da Silva, E. Pignon, Guanase, Lobo, F. Teysier, Getzler, M. Charpin, T. Bonnelalbay, Vanarsky. (12 F.)
56. — POÉSIES U. S. A. : L. Zukofsky, L. Eigner, J. Rothenberg, P. Blackburn. — Contre-poésie : Vietnam, Les « Caterpillar », poésie amérindienne traditionnelle. — Hommage à Jack Spicer. — Neruda : poèmes. (12 F.)
57. — CHILI — ANGOLA — ESPAGNE. — La poésie de la Résistance (Pierre Seghers). — Rivière le parricide (E. Roudinesco). — Et Jacques Izoard, Mathieu Bénézet, J. Roubaud, C. Dobzynski...

Quatre numéros : 34 F (France) — 38 F (Etranger).

EFR

LES ÉDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS

21, rue de Richelieu, 75001-Paris

Charles DOBZYNSKI

**COULEUR
MEMOIRE**

Prologue de **MIGUEL ANGEL ASTURIAS**

Prix Nobel

Un volume 13 × 21,5, 232 pages 25 F

« ... Dans ce roman, tout possède la visible couleur de l'invisible dans les miroirs, couleur de mémoire, du visible invisible dans l'étang où cet enfant porte ses regards hors de lui, vers le monde qui l'entoure, et en lui, dans son vivre intemporel... »

M. A. ASTURIAS.

dialectiques

REVUE TRIMESTRIELLE

77 bis, rue Legendre - 75017 Paris

ABONNEMENT UN AN : 40 F

David Kaisergruber : C. C. P. La Source 337 62 71

N° 1/2, 2^e édition : Septembre 1973, épuisé.

N° 3, 2^e édition : Février 1974, DD. Kaisergruber/texte et idéologie. — J. Bidet/questions à P. Bourdieu. — G. Labica/la théorie marxiste de l'état. — A. Etchégoyen/thermodynamique, évolutionnisme et philosophie. — C. Buci-Glucksmann/Lénine, Hegel et le mouvement ouvrier. — J. Jung/modèles mathématiques et luttes de classe dans le Capital. (96 pages : 12 F.)

N° 4/5 : Mars 1974, spécial Gramsci, C. Buci-Glucksmann/Gramsci et l'état. — H. Portelli/Jacobisme et antijacobisme de Gramsci. — L. Gruppi/le concept d'hégémonie chez Gramsci. — J. Thibaudeau/premières notes sur les écrits de prison pour placer la littérature dans la théorie marxiste. — A.M. Cirese/conceptions du monde, philosophie spontanée, folklore. — N. Badaloni/Gramsci et le problème de la révolution. — M. Salvadori/actualité de Gramsci. — V. Gerratana/Labriola et Gramsci. — C. Luporini/lettre sur Gramsci. — A. Leonetti/Gramsci, tel qu'en lui-même... (160 pages : 22 F.)

N° 6 : à paraître en septembre 1974.

EUROPE

REVUE LITTÉRAIRE MENSUELLE

Nos derniers numéros spéciaux :

VALÉRY	15 F
KAFKA	15 F
NERVAL	15 F
DESNOS	15 F
SADÉ	15 F
RIMBAUD	15 F
NERUDA	15 F
FREUD	20 F
CORNEILLE	20 F
LE ROMAN-FEUILLETON	20 F

EUROPE

21, rue de Richelieu — PARIS-1^{er}

C. C. P. Paris 4 560 04

EDITIONS SOCIALES

THÉORIE DE LA LITTÉRATURE ET CULTURE

Histoire littéraire de la France

tome 1 : des origines à 1600	cartonné 40,00 F
tome 2 : de 1600 à 1715	cartonné 40,00 F
tome 3 : de 1715 à 1789	cartonné 40,00 F
tome 4 : de 1789 à 1848	
1 ^{re} partie	cartonné 40,00 F
2 ^e partie	cartonné 40,00 F

— Collection Problèmes

Lectures du réel (Pierre Barberis)

1 volume 16,00 F

Sociologie et idéologie (Michel Dion)

1 volume 16,00 F

Littérature, politique, idéologie (Claude Prévost)

1 volume 16,00 F

Interventions. Socialisme. Avant-Garde. Littérature. (J. Thibaudeau)

1 volume 16,00 F

— Collection Notre Temps

Culture, personnalité et sociétés (Gérard Belloin)

1 volume 9,00 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 16,00 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