

action poétique

62

D. BIGA M. DEGUY

J.-P. FAYE A. GARCIA J. GARELLI

J. IZOARD B. NOEL J. RÉDA J. STEFAN

1975

POÉSIES EN FRANCE

J. Roubaud : l'évolution récente de la prosodie/E. Roudinesco : la psychanalyse et la question de l'auteur/A. Lance : l'édition/P. L. Rossi : le sentiment des choses/H. Deluy : le lâche soulagement/J. P. Balpe : l'enseignement/L. Ray : questions/Entretien avec B. Delvaille/
M. Ronat-P. Lusson : la poétique-le formel

LE FRANÇAIS NATIONAL - LES FRANÇAIS FICTIFS

Entretien avec R. Balibar, D. Laporte,
E. Balibar, P. Macherey, M. Pêcheux

La poésie doit avoir pour but la vérité pratique

62

action poétique

PROCHAIN NUMÉRO (63) :
Septembre 1975

— MANDELSTAM
— KHLEBNIKOV

RÉDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy.

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

ADMINISTRATEUR : Michel Ronchin.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : Gil Jouanard.

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

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

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

Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés

Gérant responsable : H. Deluy.

Dépôt légal : 2^e trimestre 1975.

IMPRIMERIE PIERRE JEAN OSWALD — HONFLEUR

Sommaire

Présentation : <i>Paul Louis Rossi</i>	3
POÈMES :	
<i>Daniel Biga</i>	10
<i>Michel Deguy</i>	12
<i>Jean Pierre Faye</i>	15
<i>Alhama Garcia</i>	26
<i>Jacques Garelli</i>	33
<i>Jacques Izoard</i>	35
<i>Bernard Noël</i>	40
<i>Jacques Réda</i>	43
<i>Jude Stéfan</i>	46
Notes sur l'évolution récente de la prosodie : <i>Jacques Roubaud</i>	50
Entretien avec Mitsou Ronat, Pierre Lusson et J. Roubaud : <i>H. Deluy</i>	61
Quelques aspects de la situation : <i>Alain Lance</i>	76
Lâche soulagement : <i>Henri Deluy</i>	85
La psychanalyse et la question de l'auteur : <i>Elisabeth Roudi- nesco</i>	91
La poésie et l'enseignement : <i>Jean Pierre Balpe</i>	98
Que fait-on lire à nos enfants ? : <i>Pierre Lartigue</i> (note de <i>A. Lance</i>)	109
POÈMES :	
<i>Marc Petit</i>	111
<i>Eugène Nicole</i>	114
<i>Jean Luc Parant</i> (avec deux dessins et précédé d'une note de <i>P. L. Rossi</i>)	120
Entretien avec Bernard Delvaille : <i>L. Ray, H. Deluy</i>	126

POÈMES :

<i>Barbara Cassin</i>	132
<i>Eric Ardouin</i>	133
<i>François Luxereau</i>	136
<i>Jean Marc Soordillat</i>	138
<i>Antoine Boulad</i>	140
<i>Gérald Thupinier</i>	142
<i>Tahar Djaout</i>	143
<i>Alain Helissen</i>	145
<i>Eric Maclos</i>	146
Entretien avec : <i>Renée Balibar, Etienne Balibar, Dominique Laporte, Pierre Macherey, Michel Pécheux : M. Ronat, E. Roudinesco, H. Deluy, J. Roubaud</i>	148
Questions à Lionel Ray : <i>H. Deluy</i>	178
Sur « Intermonde » de Maurice Regnaut : <i>J. Roubaud</i>	182

REMARQUES

Précédant la publication, en décembre prochain, du volume qui présentera les vingt-cinq premières années d'activités d'A. P. ce numéro 62 marque cet anniversaire.

Il est d'enquête et de réflexion. Il est aussi fait de poèmes.

Afin d'ôter toute pertinence à de possibles interprétations et pour signifier le plus clairement que les poèmes retenus ne l'ont pas été à partir d'un choix pour une « anthologie », nous avons décidé ceci :

— Invitation faite à neuf poètes parmi ceux qui ont peu ou jamais publiés dans la revue et dont le travail nous importe. Tous ont favorablement répondu à notre demande. Nous les remercions vivement.

— Pas de poèmes des membres du Comité de Rédaction ou des proches collaborateurs de la revue.

— Large place faite aux jeunes poètes « d'expression française » qui nous envoient directement leurs textes. Nous avons retenu des poèmes de plus de dix d'entre eux. Nous tenons ici à saluer tous les jeunes poètes qui nous font confiance et nous font parvenir leurs manuscrits. Nous nous excusons à nouveau de ne pouvoir leur répondre toujours comme il conviendrait. Nous n'en avons pas les moyens. L'ouverture, en octobre, au 27 de la rue Saint-André-des-Arts, à Paris, d'une librairie, « La Répétition », qui sera un centre d'animation pour A. P. nous permettra de tenir des permanences et d'entretenir avec eux les contacts qu'ils souhaitent.

H. D.

Il est écrit dans les « *Remarques sur Œdipe* » de Hölderlin : « *On a, humainement parlant, à propos de n'importe quoi, à prendre avant tout en vue ceci que c'est quelque chose de connaissable par l'intermédiaire (moyen) de son apparition, que son mode de conditionnement peut être déterminé et, dès lors appris. C'est pourquoi, sans parler de ses raisons plus hautes, la poésie a particulièrement besoin de principes et de délimitations sûres et caractéristiques...* » Heureux temps où le poète du Romantisme et de la folie des mots peut encore formuler ces remarques précises sur le travail poétique, alors qu'aujourd'hui parler de la Poésie semble relever du jeu des cirques : entre le numéro de la jonglerie, du domptage ou de l'équilibrisme. En effet comment aborder LA CHOSE ? Car la production poétique actuelle a quelque chose d'extraordinaire.

Je puis en quelques mots en donner les caractères :

En premier lieu une inflation de l'écriture de la Poésie. Plus de 50.000 personnes écrivent des poèmes en France d'une manière régulière et suivie. Plusieurs milliers publient des recueils chaque année.

Des lecteurs en revanche qui se font rares. Quelques lecteurs attentifs en France : une centaine pour certains poètes, un millier peut-être pour les poètes les plus connus de ce temps.

Des maisons d'éditions qui devant ce phénomène, et son interprétation dominante, finissent par considérer le secteur de la Poésie (quand il existe) comme celui des fonds perdus et des bonnes œuvres.

Une critique enfin qui hésite entre la louange inconséquente et la dérision, et finalement demeure interdite devant une telle prolifération.

Après avoir dit cela, comment prononcer à notre tour un jugement sur le mouvement de la Poésie, en ces dernières années, qui ne corrobore pas celui des idées reçues, qui tente d'ajouter quelque chose : « *un savoir nouveau* », à ce qu'on écrit généralement à ce sujet. Je ne dirai pas que cette décision de parler de la Poésie en France, d'entrer dans l'arène critique, n'a pas suscité quelques hésitations dans la rédaction de notre revue. C'est pourquoi, afin de ne pas intervenir d'emblée d'une manière trop vive, je vais commencer par deux anecdotes.

La première se déroule à Nancy, où nous étions récemment invités par les élèves de l'École d'Architecture de la Ville pour débattre d'un certain nombre de problèmes, dans une relation interdisciplinaire (comme on dit aujourd'hui). Nous étions ce jour-là en compagnie de Henri Deluy, de Maurice Regnaut et de Bernard Vargaftig.

J'avais pour ma part tenté de présenter très brièvement les différents courants qui traversent la Poésie contemporaine. Commenant par quelques mots à propos du Surréalisme, pour dire en particulier que si le mouvement surréaliste avait occupé longtemps la scène poétique en France, et produit une vague de poésies assez brillante, il avait sans doute contribué à refouler une véritable tentative d'analyse formelle de la langue. En fait le Formalisme et le Futurisme sont refusés en France, au nom d'une idéologie de la liberté poétique sur laquelle nous devons revenir.

En second lieu j'avais parlé de la Poésie de Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Jacques Dupin, Philippe Jacottet et Pierre Oster, en précisant qu'il s'agissait à notre avis, d'une alternative poétique importante, et de la première tentative de rupture avec cette idéologie poétique issue du Sur-réalisme. Ensuite j'avancai que nous avions assisté, ces dernières années, à un début de travail de formalisation dans la langue poétique, à la suite des découvertes des Sciences humaines et du Structuralisme, de la publication des travaux du Cercle de Prague et des Formalistes russes, et du constat qu'un certain nombre de poètes de cette génération faisaient de l'impasse poétique d'alors. Essai de recherches formelles dont on pouvait voir les traces dans des revues aussi différentes que *Change*, *Manteïa*, *Poétique* ou *Tel Quel*.

Alors que parallèlement s'était développé une sorte de néo-réalisme, puis un post-expressionnisme, dans la Revue de l'*Action Poétique* d'abord, puis autour de Franck Venaille et de la Revue *Chorus*. Courant qui tentait de restituer l'immédiat de la sensation et de la vie poétique, selon les préceptes de Georges Mounin, qui disait alors, présentant quelques-uns de ces poètes : « *Ce que j'aime en eux, c'est que leur poésie soit toujours antérieure à toute écriture. Ils sont inégaux, sûrement, mais leurs bons poèmes ont la dimension, sans laquelle un poème n'est qu'un écrit de plus. La source de leur poésie est toujours dans la vraie vie d'abord, la vie énorme et multiforme...* » (*Action Poétique* n° 26 — 1965).

Enfin, j'avais donné mon avis sur la tendance dominant actuellement la Poésie en France. Tendance caractérisée par le retour de l'instinct et de la pulsion (le biologique contre l'intellect), revanche préparée par les travaux de Deleuze, Guattari et Lyotard, contre « *l'impérialisme du signifiant* » institué par le Structuralisme, et qui trouve son incidence dans la Poésie avec un peu de retard. Revanche donc de l'expression vitale contre les tentatives formalistes, dont on peut trouver les effets aussi bien dans l'*Anthologie de la Nouvelle Poésie* de Bernard Delvaille (éd. Seghers), dans le *Manifeste Froid* de S. Sautreau, A. Velter, J. Ch. Bailly et Y. Buin (éd. Bourgeois, coll. 10/18), que dans cet écrit d'une publication confidentielle où je relève cette phrase définitive : « *Très naïvement, très « mage », Rimbaud est un voyant, pas un fonctionnaire qui instruit un dossier. En outre, il ne met pas en pièce la prosodie, etc., ce n'est pas vraiment sa préoccupation essentielle, et enfin, je pensais l'avoir déjà dit, la poésie n'est pas réductible à la langue, elle n'est pas de l'ordre du « langage... ».* Retour donc, de l'idéologie du poétisme sur l'essence de la Poésie, et du rimbaldisme le plus douteux sur l'héroïsme poétique, l'aventure poétique, etc.

En conclusion, j'avais proposé, reprenant certaines idées de Jacques Roubaud, de sortir de cet historicisme et de cette idéologie, pour leur substituer d'autres formes d'analyses. Pour dire, par exemple, que l'un des phénomènes caractéristiques de la Poésie française, était, depuis son invention (Rimbaud, Laforgue), une véritable inflation du *vers libre*, au nom d'une liberté poétique qui repose sur un contre-sens (en ce qui concerne la langue). Alors qu'en ces dernières années, se produisait curieusement un retour à des *préoccupations prosodiques*, remarquables chez des poètes aussi différents que Michel Deguy, Jacques Réda, Jean Ristat, Lionel Ray, Jude Stefan... Et que donc, nous nous proposons d'examiner le travail poétique sous cet aspect formel, afin de sortir des catégories esthétiques et de l'idéologie poétique, pour voir l'importance de ce retour à des formes métriques déterminées, et son effet sur la Poésie et sur la langue.

Ces quelques paroles devaient immédiatement provoquer deux interpellations, venant de deux jeunes telquelliens attardés, et monopoliser le débat

pendant plus d'un heure. La première se présentait à peu près ainsi : « Vous avez dénigré le génial travail de *Tel Quel*. Vous n'avez aucun programme à nous proposer en échange, on ne voit pas où vous voulez en venir... »

Ce qui était simplement une dénégation de ce que nous avions avancé sur la *Revue* ici en question. J'avais en effet cité quelques-uns des poètes de *Tel Quel*, et affirmé que nous avions par exemple, et pour la plupart, la plus grande estime pour le travail de Denis Roche : pour sa position d'agressivité, par rapport à la métrique, que nous considérons comme une façon d'envisager et de tenter de résoudre le problème poétique.

Mais en fait, le sens véritable de la question concernait la Théorie. Nous ne pouvions en effet répondre à cette sommation de produire une *Théorie d'ensemble*, puisque ce qui caractérisait notre position, devions-nous rappeler, c'était la tentative, à partir de l'exercice de la Poésie, d'établir des rapports exacts avec les Sciences nouvelles : « la linguistique, la psychanalyse, la poétique... », mais aussi le refus de transférer sans élaboration spécifique les concepts de ces Sciences dans le travail poétique, comme d'élaborer une Théorie : UN CORPUS, qui rende à la fois compte de notre travail et le justifie du point de vue théorique. Nous devons à la limite dire que notre position théorique était justement de critiquer cette vision d'ensemble : celle du Surréalisme, celle de « *Tel Quel* », comme celle de certaines tendances de l'Esthétique marxiste, pour aborder et répondre différemment aux problèmes de la connaissance poétique.

Notre second interlocuteur disait à peu près ceci : « *J'ai un sexe, je me branle, je jouis, qu'est-ce que vous avez à dire de ce langage nouveau...* », et un peu plus tard : « *Qu'est-ce que vous faites vous libérer la sexualité...* » A quoi nous avons répondu que « *la sexualité ne se libérait pas...* » Ce qui veut dire en fait que la sexualité n'a pas attendu Freud et notre vingtième siècle pour s'exprimer, ni le corps Deleuze et Antonin Artaud pour parler. En clair de notre point de vue, la Poésie est un lieu singulier d'émergence du langage, un lieu où « *il y a du langage* », où « *ça parle* », comme on dit aujourd'hui. En vérité, pour qui comprend assez bien le sens de cette expression, dans la Poésie : « *ça parle beaucoup, et fort* », et point n'est besoin pour cela d'agiter le foutre et le sperme. Ce n'est pas un interdit, mais il y a quelque chose de désolant et d'infantile dans la croyance qu'il suffit d'employer des mots : *queue vulve pénis vagin*, pour faire parler le corps. Comme si le corps ne parlait pas depuis toujours, aussi bien dans le dessin de « *L'Homme en érection* » du Puits de Lascaux, que dans la peinture de Jan Provost et Jérôme Bosch, dans les vers de Tibulle, d'Arnaud Daniel, de Sainte Thérèse ou de Dante. Et puisque nos interlocuteurs s'y référaient, nous avons ajouté que l'utilisation de G. Bataille et d'A. Artaud, à ce degré de fétichisation, nous semblait proprement aberrante et ne correspondait pas à ce que nous pouvions penser (avec des nuances) de l'œuvre de deux écrivains qu'il n'était nullement question d'abandonner aux exégètes fanatiques.

La seconde anecdote se déroule lors d'un colloque de Change à Cerisy, où Mitsou Ronat avait donné, au cours d'un exposé des exemples de phrases agrammaticales :

<i>La nourriture de ce chat</i>	(possible)
<i>Le chat de cette nourriture</i>	(bizarre)
<i>La ville de la construction par l'architecte</i>	(bizarre)
<i>La construction de la ville par l'architecte</i>	(possible)

en concluant que certaines de ces phrases pouvaient difficilement être engendrées. Brusquement l'assemblée attentive jusqu'alors, protestait. Les assistants affirmaient avec véhémence : « *mais si, nous pourrions le dire, puisque c'est écrit, nous pourrions très bien énoncer ce genre de phrases...* » Je me souviens d'être intervenu alors, pour dire qu'à mon avis la dernière de ces phrases me semblait au moins *burlesque*, et d'avoir fait ainsi reculer les plus ardents protestataires. Mais on peut tirer de cette histoire quelques conclusions. Et d'abord celle que le langage et l'étude du langage sont aujourd'hui les points d'une résistance quelquefois plus forte que celle qui concerne la découverte et l'étude de l'inconscient.

En ce sens il semble que l'analyse de la psychée conforte le sujet dans une certaine idée de lui-même (peut-être fantasmatique), mais qui de toutes façons l'assure de l'existence de son moi. Alors que l'idée qu'il existe des lois du langage, que n'importe quel type de phrase ne peut pas être engendré à souhait, semble priver l'interlocuteur de ce qu'il croit être une propriété incontestée : la liberté d'énonciation de son langage et de sa parole. Que cette liberté soit d'un autre ordre que celui de la nature ou de la propriété privée, voilà une question qui mérite d'être posée.

L'étude des lois du langage vient donc heurter de front cette image entretenue d'une liberté poétique spontanée. Elle vient en particulier contredire l'idée surréaliste de l'écriture comme automatisme psychique : le fantasme d'une écriture *automatique comme dictée de l'inconscient*. Du moins l'interprétation qui en fut par la suite proposée, à la suite d'A. Breton, pour qui elle demeure une chimère jamais réalisée. En fait, et si l'on y regarde de près, la position des surréalistes est assez complexe, en ce qui concerne le langage. Nous dirons qu'il existe déjà (autour de 1920) l'intuition de ce qui se passe dans le langage du point de vue de l'automatisme, aussi bien chez Michel Leiris que chez B. Péret, chez Paul Eluard (voir le « Dictionnaire abrégé du Surréalisme ») comme chez Robert Desnos (L'Aumonyme, Langage cuit, Rose Sélavy — 1923).

Si l'on prend cet exemple de R. Desnos, je crois qu'il est possible d'affirmer qu'il montre assez bien que *l'écriture automatique*, ce n'est pas les mots en naturelle liberté (comme on le croyait alors), mais un calque à peine contourné d'une FORME linguistique préexistante, où la moindre rupture sonne comme une innovation : « *Le mystère est l'hystérie des mortes sous les orties.* »

De la même façon, la Théorie linguistique vient donner une réponse à l'impossible question de G. Bachelard sur *la conscience rêveuse*. On voit assez bien, dans la « *Poétique de l'Espace* », alors qu'il tente d'explicitier l'imaginaire, et de passer l'image poétique au crible de la psychanalyse, de la phénoménologie, d'une philosophie sienne et même de la philologie (l'importance vocale des mots), comment manque à Bachelard de saisir le lieu même où se produit l'opération poétique : LE LANGAGE, et la Théorie du langage, qu'il ne voit pas (ou ne peut pas voir).

Suite à ces deux fables, revenons à notre propos. Et d'abord un peu d'histoire. Dans le numéro 43 de la Revue j'écrivais en guise de présentation : « *J'ai trop souvent déclaré en paragrafant H. M. Enzenberger, que les rédacteurs de la Revue de l'Action Poétique formaient un groupe sans principe, qu'ils n'avaient aucune doctrine esthétique à laquelle ils pussent se conformer en écrivant qu'ils n'établissaient dans leurs séances aucune ligne à suivre pour le Beau, qu'il manquait au groupe l'esprit de régle-*

mentation, etc., pour me dédire aujourd'hui... » C'était en 1970, juste après que nous ayons publié un numéro d'étude sur *Tel Quel*, au moment du Colloque de Cluny organisé par *la Nouvelle Critique*, qui devait donner lieu à un sévère affrontement entre quelques-uns des rédacteurs de notre Revue et la plupart des membres du groupe *Tel Quel* et de leurs satellites, à propos justement des rapports de la politique, de la linguistique, et de la psychanalyse à la Théorie de la littérature. Depuis ce temps, quel chemin avons-nous parcouru ? Et d'abord, sommes-nous capable de formuler autour de la Poésie un jugement qui dépasse la formule diplomatique de 1970 par quoi j'ai ouvert ce paragraphe. Pour dire la vérité, il s'est posé entre nous quelques problèmes, qui tiennent comme je l'ai dit, non à la pluralité des goûts et des pratiques poétiques (ce qui est parfaitement admis), mais à l'absence d'un corps de doctrines qui nous serve de béquille et derrière lequel nous devrions nous ranger en ordre.

Cependant, nous avons déterminé assez facilement les points que nous pouvons aborder avec compétence. La difficulté venait du choix des poèmes qui devraient figurer dans ce numéro. Devrait-il être représentatif, ou non ? N'étant pas confié au hasard, la difficulté venait de trouver un accord. Je dois dire ici simplement en guise d'information, si l'on avait respecté le goût et les idées de chacun, que c'est à peu près tout l'éventail de la Poésie actuelle qui aurait été représenté.

Mais plus précisément ce travail de reconnaissance de l'état de la Poésie en France peut nous permettre aujourd'hui d'avancer quelques thèses :

1) **La Poésie est dans le langage : écrit ou parlé.** N'en déplaise à l'idéologie anti-langagière, l'existence et l'incidence de la Poésie, et jusqu'aux différents parti-pris idéologiques qui sont formulés à son égard, sont produits dans la langue : « Elle est l'ensemble des textes, des écrits, qui se donnent et sont lus comme poésie à une époque précise... » (Henri Deluy n° 53, *Action Poétique*).

2) **L'effet de Poésie est un effet sur la langue :** la Poésie n'enregistre donc pas seulement les effets de la langue, elle ne rend pas seulement compte des mutations profondes qui l'affectent. Elle mémorise, invente et justifie ces mutations.

3) L'existence et la stratégie des écoles poétiques se donnent pour but la conquête idéologique de la chose poétique. Leur existence est objective et la supériorité affirmée de l'une d'elle rend compte à un moment donné d'une supériorité affirmée dans la langue. Par exemple la supériorité de l'école symboliste ne semble plus guère faire de doute aujourd'hui. Le symbolisme rassemble autour de lui les meilleurs poètes du temps : Mallarmé, Corbière, Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau, Charles Cros, René Ghil... Pourtant ni Rimbaud, ni Cros, ni René Ghil ne sont exclusivement symbolistes. D'où notre thèse : **La Poésie n'est pas réductible à un effet d'école, mais cette classification éclaire les stratégies en action.** Cet exemple permet de cerner deux questions : comment l'idéologie actuelle rend-elle compte de l'existence des écoles poétiques ? et comment lutter contre ce mélange informe de doctrines qui obscurcit le débat en cours ?

4) Parmi les moyens d'investigations qui permettent de comprendre la portée et l'intérêt de l'effet poétique, en dehors de ce mélange de doctrines poétiques dont nous avons parlé, nous retiendrons *la notion de formalisme* : la tentative de formaliser et de comprendre les effets de la Poésie dans la langue peut objectivement rendre compte de leur importance et des changements qui les affectent. En ce sens la position du *Formalisme* demande d'être envisagée autrement qu'aujourd'hui, en dehors de l'idéologie

dominante anti-formaliste qui considère le terme comme péjoratif. De notre point de vue, la position formaliste doit être explicitée. (Voir à ce propos, dans ce numéro, l'entretien avec M. Ronat, P. Lusson et J. Roubaud).

5) De la même façon, il faut ajouter que la Théorie du langage doit être défendue. Car si l'existence même du langage n'est pas en cause, il y a actuellement un risque certain d'abaissement de la littérature (et particulièrement de la Poésie), au profit d'idéologies vitalistes : *la Poésie est dans la vie et partout*, donc inutile de s'en occuper ; et d'une propagation des moyens de communications audio-visuels : *la fameuse civilisation de l'image*, dont l'utilisation politique et mercantile n'est que trop visible.

6) La situation du poète (de l'auteur) doit être repensée en dehors des deux thèses dominantes : celle qui investit le poète d'une mission de démiurge et de mage : qui fait donc de l'auteur le plein créateur (le génie) de son œuvre ; comme de celle qui instrumentalise le poète dans une fonction intertextuelle comme sujet absent d'une pratique matérialiste de l'écriture. De notre point de vue, et nous référant aux travaux d'E. Roudinesco, la position du poète (ici analogue à celle de l'écrivain), doit être envisagée à la fois comme auteur d'une écriture (un effet particulier du sens) : *qui est ce désir de savoir, où le sujet s'identifie au signifiant (en le (« se ») nommant) comme objet de jouissance.* (L'inconscient et ses lettres — n° 45 *Action Poétique* — 1970) et comme sujet d'un fantasme auto-biographique : protagoniste d'un scénario imaginaire sans cesse raconté dans ses récits où il se reconnaît comme « *génie puissant ou vaincu, auteur maudit, mort ou vivant, grand géniteur du texte ou grand absent* ». (Raymond Roussel, le folklore breton et l'enfant-roi pervers — n° 50 *Action Poétique* — 1972.)

7) Cette position, qui souligne notre intérêt pour l'investigation psychanalytique, sous-entend que son rapport à la Littérature et à la Poésie soit envisagé tout à fait différemment, et qu'en particulier soit abandonnées la psycho-biographie et la psycho-esthétique.

8) L'œuvre poétique n'est plus alors exclusivement unifiée autour de son créateur : elle se donne comme un champ de lectures traversé de multiples contradictions.

Enfin pour terminer, et pour que nul ne pense que le jeu poétique se règle à coup de thèses et de concepts assénés, je voudrais dire quelque chose du *Sentiment poétique*. Il nous est arrivé si souvent de dire que le Sentiment poétique n'existait pas. Qu'il n'y avait aucune preuve qu'un couché de soleil soit plus poétique que l'entrée d'une rame de métro dans la station. Et que sauf de faire de ce *Sentiment* une catégorie psychologique à la manière de E. Kant, entre « *la faculté de connaître, le sentiment de plaisir et de peine, et la faculté de désirer* », nul ne pouvait raisonnablement en décider. Donc, nous avons tellement dénigré ce *pauvre Sentiment* qu'il me vient aujourd'hui quelques remords.

Nous dirons alors que le poète n'est pas l'interlocuteur indifférent (ou absent) qui s'imagine au bord du spectacle du Monde, comme devait s'imaginer Sébastien Stoskopff, le peintre du lisse et du transparent, devant celui des « *Choses inanimées* » :

Sur une table
de marbre
ébréchée

six verres

à pieds

séchant

dans

une corbeille d'

osier

(corbeille de verres)

Il se peut que le poète soit à son tour victime de la transparence des verres. De toutes façons, il paraît évident de dire que *les choses*, même minuscules, *lui parlent*. C'est donc au « *Sentiment des choses* » que nous devons nous référer plutôt, comme à la plus mince (la plus plate) expression de ce qui fut autrefois pour Hegel et Kant la notion du *Pathos* : « ... *par rapport aux objets, en ce qui intéresse leur forme ou même leur absence de forme [Unform] ; il en résulte que le jugement esthétique ne se rapporte pas seulement, en tant que jugement de goût, au beau, mais encore, comme issu d'un sentiment spirituel [Geistesgefühl], au sublime...* » (Emmanuel Kant — Critique de la faculté de juger). C'est pourquoi nous proposons aujourd'hui d'abandonner le sublime aux romantismes pour nous pencher vers le *Mono no Aware* : le mouvement qui pousse à dire « *Oh* », aussi bien en des moments de douleurs qu'en des moments de joie (Hisamatsu Sen'ichi). C'est un « monde » ajoute le poète « qui pourrait exister » (*arubeki sekai*) aperçu dans les objets tels qu'ils sont.

Tout est dit, ou presque. Et nous avons presque tout oublié, comme de parler de *l'image poétique* : de la métaphore (ou du refus de métaphoriser), et de la métonymie, ou bien encore de la Logopée (*logopeia*) : « *la danse de l'intellect parmi les mots* », selon la belle formule de E. Pound. Autant de choses qui concernent ce travail sur l'état de la Poésie, en 1975, que nous donnons ici comme prolégomènes à d'autres idées et d'autres hypothèses que nous ne manquerons pas d'avancer, pour continuer de danser à notre manière autour de notre objet, en somme à TOUS : LA POESIE...

Janvier 1975.

Shit fuck piss cunt cock OUI do it Le Sexe
 Le Langage la Jolie — le fric le flic — sont politiques
 baisser pisser enculer se faire mettre et foutre
 putain de bordel de bites à cons !
lo drech a la paraula — les mots y'sont pas neutres !
 TOUT est politique — et déologique cologique et conomique
 ganique sychologique math gigue et tique —
 fan de manon — et la dope ? et la job ? e il matrilmonlo ?
 e il color della pelle ?... — Damn it ! Maquereaux de hiérarchie !
 Fucking Men ! Fucking Countries ! Fucking Time !
 petan salopa estrassa d'Oc e porca miserla d'embastillés
 pauvres clitoris pauvres verges de liberté égalité fraternité
 en jouissance Ce qui est sûr :
le pouvoir le pouvoir le pouvoir nous les coupe

∴

Encore une fois je dis **Chéri**
 mais pour la première fois à un jeune homme
 combien de temps aura-t-il fallu ?
 combien de temps pour vaincre la malédiction
 ne plus haïr l'Autre et Soi en son semblable
 comme l'on se regarde dans le miroir fiévreux tremblant malade
 avec adoration avec dégoût
 — **tantouse ! vieil enulé ! sale pédalle !** —
 pour découvrir qu'à mes doigts à mes lèvres
 la verge est plus douce qu'une peau d'enfançon
 n'est pas ce dard dans la chair meurtrie des Saintes Femmes
 ô mère encelnte jusqu'aux yeux sans honte enfin
 pour aimer Moi-même l'Autre
 et à travers son corps je te connais mieux :
 sperme chaud concentré sucré lait Mont Blanc tété au tube
 même
 chose simple et honorable chose secrète et publique et
 magique
 n'est pas poison n'est pas
nella coda il veleno venin vilain
 combien de temps dans les gestes avouables les rêveries
 avouées
 pour aussi facilement enfin aussi bien comprendre enfin
 l'homme la femme et le corps vécu de l'un l'autre

pour retrouver douceur et équilibre
attouchement premier avec caresse
combien de temps pour enfin aller au terme de l'amitié
ò sweet Lord sweet chariot
perdre peur de son semblable et différent
temps long de désir et d'ignorance
Combien de temps de peur avant d'aimer mieux que moi-même
ce grand jeune homme si seul si doux si faible et si pur
que Je m'y retrouve reflet vivant
Image exacte de qui Je fus
combien de temps avant d'oser Un peu avancer
quanto tempo prima della coscienza ?

**La peur est le premier des ennemis de celui qui veut devenir
un homme de connaissance (les enseignements d'un sorcier
yaqui)**

..

Je l'avoue — non sans rancune ? — je ne suis pas l'enfant
légitime ni même naturel de Tarzan et de Lady Chatterley
mais celui du Peuple Bête Et ma liberté m'est dure à conqué-
rir Je ne suis partant — que Je le regrette ou non — d'aucun
prix littéraire Je suis un canasson bouseux mal poussé mal
éduqué et ce que j'écris JE N'EN VIVRAI JAMAIS même si
cela m'empêcha certains jours de mourir MES MOTS — les
trop nombreux les Inutiles les décoratifs comme les quel-
ques très rares Exactes — sont arrachés à la Nuit et parmi
les plus Inutiles sans doute ceux-là que j'inscrivis DANS
L'INSTANT à 7 heures ce 8 janvier 1975 à Nice assis dans
la cuvette des WC pour ne pas perdre de temps et alors
que de l'autre bout de la maison on me crie : « Daniel
grouille-toi ! il faut partir ! on est en retard ! » (cependant
Je prends mes risques) A LA SAUVETTE ! Et Vive l'Aube !

et ainsi sommes-nous éclairés par une lumière noire issue d'un astre péri : la terre il y a des siècles qui nous atteint nous reparait nous

les royautes ont donné pendant des siècles, comme la *perspective* ouverte un beau siècle matin d'Italie, qui a permis à des milliers de peintres de faire voir, et elles ne donnent plus rien mais n'ont pas disparu

tu apparais aussi en médiocre dans les lettres des autres, les cahiers et les livres des autres, jugé à leur aune meilleure et inscrit à ton tour à ton étage à la mesure mérités aux pages des mieux-voyants

nous savons que les problèmes qui pour nous n'en sont plus « théoriquement », comme la haine de l'autre race ou la superstition craintive ou la névrose du fils, nous survivront irrésolus sanglants malgré nous et ainsi faudrait-il que nous nous battions contre des mirages indissipables, et je voudrais inventer quelque chose contre la torture généralisée mais la pensée n'est pas magie mais

que signifie l'échec, fatal, de tout ; et la survie de sourire après l'échec quand la courbe décline de l'akmé à l'échec et arrive à son terme et que ça continue, qu'est-ce alors donc, comment appeler ce qui vient après l'emboutissement de l'échec à la réussite

et comme jadis les moines et les clercs passaient leurs heures à frôler des phrases, à citer répéter copier pour rien qu'un salut rêvé, vie fixe de songerie dans les langues sans progrès, qu'est-ce aujourd'hui que cette extase de l'intellectuel dévotieusement embibliothéqué

et menacé par le dégoût du livre, des choses du livre, du savoir, de l'indéfinité sans accès sans issue du savoir, par le taedium des phrases aux myriades labyrinthées, par l'hébétude des mots des textes ; par où s'orienter ? par des pseudopoèmes, des quasipoèmes ? c'est grottexte

est-ce un malheur définissant des « poètes » que d'errer maintenant de livres en livres, d'étranges en étrangers, chez les Analystes les Anthropologues les Epistémologues, comme l'autre des Lotophages à Circé, mais sans plus savoir de quelle Ithaque ils viennent pour y revenir, croisant des Femmes qui savent qui enjolent de théories, qui disposent du monde autour de leur référentiel en toute rigueur ; lui muet puis aphasique Ulysse séduit chez les Sémanticiens les

Géologues, égards épars, égaré repart ; comment changer sa faiblesse en force

ce qu'on partage c'est le tort ; le tort est le partage, comment alors, retors, le partager ?

je est l'usurpateur, se constitue de l'usurpation, ne peut pas ne pas

une espèce en voie d'apparition... du moins le croient-ils

(*lanthanesthai* « ils (meurent) sans s'en apercevoir » ; à tout moment ils tombent sous leur propre arme et leur propre ruse à leur inscient ! La ruse n'exige-t-elle pas l'attention, et la science du moyen n'interdit-elle pas que le sujet soit victime de sa ruse, non dissimulée à son inventeur ? Non)

ce « j'appelle *muse* » incipit et anaphore d'un poème de naïgère, j'aurais pu l'écrire « j'appelle monde ». Nous virons en semble. Le corps se trouble dans le corps. De plus belle il reprit de plus belle je n'en connais pas

mais aujourd'hui c'est : comme si les métaphores, réglées, n'étaient métaphores de rien, d'autre que de la loi de métaphoricité du système des langages ; de rien, que du vide central de la structure, foyer non réel de la rotation des discours, de leur intertraductibilité qui ne se dit que dans la teneur métaphorique de chaque registre relai, qui ne peut se dire neutralement

pareil aux botanistes des jardins inscrivant le nom devant la plante pour des passants ; par forceps de vent, de larmes, « sortir » quelque chose là devant les choses, sans orthodoxie, quelque épisode, qui réponde, est-ce dialogue ? rien à voir pourtant avec bavarderies entre hommes la communication s'est retirée, quoique ce langage nous fût appris et pas par les chiens ni les arbres ; et répondre à l'époque qui nous passe, martyr des crimes et des enclos, comme ils disant « témoigner pour leur dieu » ; à n'importe quel prix griffer pour la mémoire de qui, je ne sais, pareil aux botanistes inscrivant un nom devant des plantes pour un passant

les brisants de « réalité » transperçantparaissent presque le masque ductile du ressac, recouverts découverts par les houles qui s'y jouent brisent, successives et se contrariant, de phrases de strophes qui y reviennent, versus, se recourent se bousculent s'entradossent, mais sans rien de commun entre l'eau et la pierre

sur le chemin — ce n'est pas un chemin, où se poursuit inévitablement — ce n'est pas mécanique, la destruction — ce n'est pas

une dérision, de toutes croyances, habitus, formation, « je » travaille avec les vérités adverses

et que vous dirais je si j'avais à mourir
je viens d'entendre un incipit entre Orlando et Thalamus
... distrait ... il est parti se réfugier ailleurs
« encore une fois le ciel bleu-magritte, nuage
magritte, était comme le feu de cheminée du
Panthéon rue Soufflot, on repassait au crématoire
les cendres immortelles »

nous n'étions d'accord sur rien ; « liges amodiés » ; les journaux
sommambuliquement parlaient d'IBM et de SALT II et de la mon-
strueuse science-politique-fiction trainait à tout papier

ne pas croire que la vieille de village en sarreau souriante
« vaincra le cancer » dans l'Electroclinique de survie du chef-lieu,
sans que le ci-devant monde alentour ne se soit métamorphosé en
cet autre monde, la mort contre une autre mort, donnant donnant

encore une fois le ciel bleumagritte

1.

l'eau sur sécheresse, ayant
crevé la matière
des sols, spongieuse
et soufflé ou gonflé
la blanche facture
veineuse, flexible
à fine lamelle vibrante

par quoi ça crève et
défonce en rage
corde l'étale



2.

La
volve
tourne autour
s'enroulant s'ouvrant
laissant crever ce qui passe
et taraude ou défonce
entre dedans
et dehors
entre

la volve
l'eau



3.

Jusqu'au moment de la grande dune
montée là :
à quoi routes et bois conduisent
et qui là se gonfle blanche
cuisante dans la ligne
ronde sous le vide au bord
des résines des feux de trames
d'aiguilles des cuisses de térébenthine
déversées vertes de là
monte et tombe la grande dune
sous le ventre qui la monte



4.

elle qui cerne
la volve
et entre en elle
au travers
par feux de branches, blanchissant
tout l'arbre
et,



5.

Je lis à la volve,
 l'étable
 qui bat contre
 la grande dune
 lèvres
 la dépliant
 par lèvres



6.

coule
 l'eau de l'anme
 en elle par
 tous orifices par
 fendage, ou pour faire l'orne
 ou au guet pour
 anuer vols et
 parts favorables, et non
 sans féer plumes
 et poils ou ombres
 de toute sorte
 et d'odeurs trempées ou succions
 percées
 par âme de fusée



7.

voile ouverte de donner qui permette
formes neuves de l'upothèse de l'anme
telles anme morte telle
ou, multiple
ou, édifice comme un
acide et mors

∴

8.

me frappe la forsenante
si fort que défaille et tombe à
renverse par dulçur ou suffoque
et là subis la loi et
la goûte fors toute loi
elle qui monte Ici

en croupe sur ventre, et
virgule ou trait ou plume
et poils contre poils ou tige
racine dans sable et murage
dressé là contre

entre arbres mer et
eaue
grande dune

∴

9.

la volve

le mors dans

l'acide

dents

tenu entre les

muqueuses

tandis que ça

mord

par traits cuivre ou ivoire

anche et cuisse

vibrante lame

et battements d'embouchure

courbée et anchée

parée sur les hanches



10.

dans les bulles de soleil

et les dessous d'eau et de l'irisé

par les doubles bras et bouches doubles

on avance bien au-dessous du froid

même on brasque par argile et charbon

les creusets mobiles des mines

des oxydes verts et de la grande prairie d'œil

mouillée dans les jambes d'éveil

sur la braisine de crotte et de bouse ou d'ail

pallé par le fer et le vacarme

où se tranchent gorge membrane ovale

forée par avance, ou per-

forée par fers et salivaires

se glisse et se lisse par calme

laissant traîner la calère, à

l'avant de l'eau



11.

vite

le très simple s'étend

avec lenteur grandissante

comme s'agrandit le cerne dans l'autour d'œil
comme avance

ancres et boues

comme monte

l'autour, de

comme s'écartent

voile et grande



12.

massacre gagne

toi tu gagnes massacre

car ça prend par tout

la bouche par

linge et corporal et par

nage et par nerf

blesse la fesse du navire et l'envole

par le fond

ou mutilé nages brunes et clanches

fossoyant la mer

par la glace et mençonge

par fable et fureur

où à chaque pas entre le fer

le linge du nerf

où à chaque mot le fer



13.

nerf et des feuilles ou de terre
dans la mutation du
et du lingual ou
de l'ogive ou de la travée de comble
ou de l'enjambement entre
jambes jetant les
sens ou passant la langue sur l'en-
vers de là langue
de là vibre
livre cousu sur
et là livre
nerfs

∴

14.

son
de maçacre
par masse, par
macecrier
boucherie des mains sur le cri
par masses d'armes à crier
au plus gris du rouge
poings sur bouche

∴

15.

Comment racompte ici à maistre
comment se comptent à mort

Comment s'ouvrent les fosses, et
se comptent les os et les tors

Comment se donne le tors à la fibre et
le trou au corps

Comment ça s'ouvre là et
ça, se donne

Comment s'enfonce le fond ici, où ici
et le fust defonsser

en comment la défonceuse sans versoir
ouvre et lève, sans
renverser sols soulevés mottes et masses

et comment là cela lève sans
et ne prist cesse ni fin

anme sans

fin

∴

une âme guerrière est maîtresse du corps
 n'est qu'un peu de vent
 l'âme du soufflet par
 laquelle pénètre l'air
 Il dit que le soleil a une
 ouvrir son à un
 en la fixant par l'armure ou
 le coin d'une basse
 voile
 fixée du côté où vient le
 vent
 par amure de cordage
 et j'avance sous
 par souffle et par
 orifice du souffle
 par quoi entre dans
 ou fente là où s'insère l'enture
 l'ente
 par l'entr' ouverture



16'.

qui peut dénouer les liens de
la montagne froide
barrant la longue gorge
sang trempe le val central
y brûle l'herbe forte
et le sac des rocs disperse
seule la forme
le vide comprend

y brûlent les odeurs de l'herbe
le sac des massacres
qui dénoue leurs liens
et prend
casse la nasse
seule la forme prend
change le
vide

et jusqu'au fermail d'antroverture
j'avance par souffle et sans
ou par voir
sans répondre à l'avance dans
noire soufflerie de terre
essuçant la cuve du suc de grappe
en avance sans le vent
pénétrant dans le
souffle sans
fin

..

16".

la
rouge des
écrite vents
sur terre
angles remplie d'
vides
sans cesse
remplis je la

I. LIEU GEOMETRIQUE

1.

Longues marches d'absence à travers des géométries
 dures de zinc et de meulière des registres de polyéthylène
 et de thym des motels sans fenêtres des librairies obscures
 où règnent les assis
 des bords du fleuve aux roues déclassées (sur la colline on disserte
 sur Eisenstein et Murnau dans un parc très dix-huitième) des
 mousses sans navires sans lichens
 sans oiseaux la nationale un kiosque dans les fucus froids d'une
 basse-pluie de quatre heures
 du matin (c'était hier mais encore aujourd'hui)

Longues marches d'absence au domaine du mouvant qu'un purgatoire
 d'asphalte et kerosène organise fiche et
 domine !

dans l'intermittence autorisée d'une étoile soumise
 encrassée — longues marches encore — longues errances aux loteries
 du péage sous la dentelure d'un profil gris de javel et de
 soudé où la sirène hurle au pesage et passage des mâchoires

Longues distances et médisances trouant la ceinture rouge de dia-
 phragmes régulant le soleil — appels

Appels à longue distance entre ceux qui se taisent
 et ceux qui ne savent parler
 ou dire ou pleurer ou jeter
 ni le filet plombé où les mots s'accrochent aux ouïes dans la palpi-
 tation brillante d'un texte agonisant
 ni le long l'insupportable ni de la désespérance

D'une longue et totale absence au domaine du vivant

.....

Et vain serait l'oubli de marches plus précises aux pas mal assurés
 qui ne furent et ne sont que déplacements — d'un volcan à l'autre
 le chemin se jalonne les constantes s'imposent les minutes
 s'enkystent

lentement et de petite mort il n'est ici question — pas encore —
 laissez subir aux sédiments la loi de gravité

Laissez aux gouvernements la taie paranoïaque aux amants le chanvre
cisailé aux lettrés l'obscurité des puits laissez à tous l'ample
protection d'un tissu imbécile à la coupe vieillissante laissez
régner le double écho trahi des mots rebondissants

Dans l'absence bruyante au domaine du vivant

.....

4.

[Car]

Des bourgeons éclatés tombent des araignées rouges et partout elles
essaient le ciel abdomen tisse un piège des anthropodes velus
des morsures pleuvent nul n'est à l'abri

S'il n'imité les maîtres du moment

De bronze et tweed les princes du jour incitent aux remontrances
sur ce qu'il convient de taire de dire ou d'avoir souvenance
rien ne résiste à leur flux sauf les vases et sables
mais les marie-salopes n'ont plus droit de cité

Au marbre de l'arsenal s'installe un proxénète il vend à l'Assemblée
de l'air des concessions et des dettes un voyageur détourne la
foule d'embrasser des maquerelles

Dans une nappe d'acide son squelette se craquelle

Au matin blanc poisson de nuit les filles pensent aux arbres très
loin derrière à la frontière une armée pose les armes qu'une
autre récupère à tous combats silence la paix malade de sang
se désalarme ici

les gueules d'égout n'arrêtent pas de crier

Un vieux sergent aux jambes coupées ou manchots dispose les
distribue les planifie les pressure malgré son ankylose et quand
enfin tout s'endort et repose il se dresse sur ses poings
et de son front sonne le tocsin

A son appel les filles en compte aux fenêtres se dénudent de leur
ventre et desseins réveillent la multitude pour ceux qui payent
la vérité n'a pas de prix n'est jamais prude
et les coffres la nuit doucement se referment

Au vent de cuivre les feuilles rouges bleussent sous les ordres pré-
sentent au soleil gorge de velours que les oiseaux viennent
mordre plumes battantes ailes plombées entrailles à tordre
le cou fragile des buveurs d'acacia

Sur les toits d'onyx et de platine calcule l'insouciance combien de
lignes et de coupe-files rapporte la souffrance tout est marqué sur
un grand livre aux marges délirantes
mais personne n'a jamais pu l'ouvrir

Aux maisons basses aux seuils calcaires qui sentent le vinaigre et
la blanche orchidée l'usure des pas a creusé des vallées où
germent les idées mais le temps reste incertain et les semailles
sur ce terrain n'ont pas la moindre chance

A coups de dents à coups de freins les miroirs des télescopes pren-
nent leur axe et leurs distances les astronomes règnent et les
minables écotent sans espoir l'eau putride qui leur monte aux
genoux

il n'est d'étoile que la fatigue n'efface

Aux volets verts d'une maison close on recompose la fibre et
l'odeur des choses et les penseurs prennent ici des poses tran-
chant du ciel et de la terre et de leurs coïncidences
et tous les soirs les bouteilles dansent

Sous la tonnelle du jardin clos Marx et Lénine se décomposent
Einstein fait la plonge Reimann est aux fourneaux on ne sait
qui fend les bûches et Perse met la table des cris d'enfant
montent des étables

les maîtres du futur tiennent ici résidence

Et sous l'auvent du Président des diamants cloutent d'herbe bien
défendus par des officiers de réserve visant d'un poing ganté
les affamés qui sortent de leurs trous
de nos jours la vermine est partout

A ceux qui souffrent et combattent pour libérer les eaux des inspec-
teurs des missionnaires offrent de la pluie des radeaux pour
les convaincre enfin que si flotter est ici incertain
ailleurs on est sûr de son fait

.....

6.

Aux yeux troubles de qui cherche un horizon de friches
de celui-là dont les mains reposent ouvertes et vides ayant laissé sans
un geste s'enrouler codes et promesses textes et lois au futur
précontraint de statues vert-de-grises
de celui-là dont les bras n'exaltent plus les ombres dont il faisait
rideaux et dévotions
de celui au port de végétal d'étrangère essence et dont la bouche
close a la gerçure des écorces et l'amertume

de celui qui refuse et la course et l'arbitre et les perles au vinaigre
et le parfum des truies éniyant des aras à la cervelle étroite

Aux yeux du déserteur qui cherche entre les pierres gîte et pitance
un repos sans ornières sans bornes
et célèbre en l'absence une première ligne de crête d'où le regard
découvre des palier que la lumière abrase
qui cherche en l'étendue l'aire brute d'un espace comme un site
immédiat
sans prêtres ni traîtrise

Pour ce dénombreur de planètes probables et visant la transparence
de la race
pour ce rêveur désolé qui mesure d'un compas relatif les cercles de
survie

.....
A ses yeux secs
le désert est le lieu primaire de son désir d'absence

II. BORNAGE

2.

Comme un navigateur au départ néglige un guide de Kiev aux mille
églises ou la longue kyrielle d'un code rural qui lui sera
d'entretien et secours nuls entre Pernambouc et les Seychelles
et d'aussi lointaine écriture et distant message qu'un canon byzantin
et borde au bon plein
confiant qu'un grand déroulement au soleil de vagues est plus que
nomenclatures ou gloses inlassable et poignante lecture et plus
que langage humain
grande loi de vents et d'eaux

Celui qui monte au désert a clos dans les gymnases ses paravants
brodés
et sur la lèvre du plateau se tient et fait silence
Immobile

3.

Loin à présent loin dessous l'ombre humide du ravin et la toison
molle des cultures où frayent les empoisonneurs

la viscosité des fourragères dévidées jusqu'aux lèvres entre sauges
et lentisques irrite la joue d'un sillage mémoré
les traces autour du cou brûlent ecore et les épaules gardent la
gêne puisante au sang rythmée de rituels cuisants et d'efforts
très utiles à ceux qui les imposent

Déjeté le joug
et les flèches fourrées sous un kermès sonore
introuvables

Gendarmes et haubans ne peuvent plus rien tenir
de grandes marées basses ont vidé les ports et des navires sans fret
ont pris leur vol
sans équipage aussi dans la brume des lois
laissant aux quais les traces de leurs batailles loin dessous
dans l'ombre humide du ravin
Ici la lèvre du plateau
ici les pierres gélives et la sécheresse
du matin et le ciel incolore en odeur d'aiguilles

4.

Il tourne ses antennes vers le champ tactile de poussières et basalte
sa tête est dans l'absence orange et les pieds sur la lèvre encore d'un
ravin déhiscent

Il s'ouvre il se dépouille

Il s'écorche et rejette ses peaux secondes d'un geste souple d'adorant
et de ses mains
avec le jade l'aigue-marine et le rubis sertis aux convenances des
hautes-lices
ses armes tombent

Il fait silence

Dans la nudité des offrants que le matin hérissé dans l'exaltation
neuve du froid
il lave ses yeux dans la lumière dense
dans la silico et les ponces
au feu du granit à la poussière d'or du gneiss aux couteaux du
calcaire
il écorce son corps qu'il oint doucement des sèves de menthe et de
lavande

Et le voici qui regarde à travers le miroir d'un ciel sans fumées

6.

Il a parmi eux (1) rang et rôle il a voix au partage des provendes
entre le carabe doré et la mygale chasseresse
il avance parmi les clavicornes et laisse à leur prière dévorante les
mantes au fin thorax
il respecte le vol des chalcidiens et les noces des agaons comme
fragment de rite élémentaire tolérant une extérieurement présence
hors-de-tribu
il célèbre le blastophage au nid sucré il a place auprès du pompyle
aux antennes en crosse vidant la tarentule
au repaire semé de carcasses chitineuses
Il sera le sol et l'aire des géotrupes et la demeure comestible des trox
il baigne dans la lymphe rapide de sternoxes aux générations multi-
colores
et son sommeil est chrysalide

Et sous ses pas s'élève le même nuage au bourdon distant la même
vague hésitante sautillante
la même houle fragmentaire avançant un feu de graminées dont
le vent racle au noir la grande nappe sous le ciel blonde et
fumée

Et au-dessus
un palier mouvant d'oiseaux réduit en cercles prédateurs la courbure
des astres

Il n'est échange possible il n'est langage commun
le jeu n'est pas humain les termes sont tus et leurs champs incertains
Au désert il n'est que pactes et une loi planétaire

III. SURFACE DE LA PLANETE

6.

Voici la ligne d'horizon l'espace à découverte
la scène minérale où l'homme est de passage
et tient son rôle en une langue étrangère
la plage de mer absente le fragment de courbure

Voici voici le lieu géométrique le centre d'abrasion
la demeure mouvante où l'homme marque le tas
la frange tourbillonnaire entre ciel et terre

(1) Des Insectes.

le heurt élémentaire où il n'est vainqueur
ni défaite — ce n'est point guerre ni combat
c'est un pacte hors des mots
et ce heurt n'a pas de terme humain

Aux lèvres de qui chante le silence en une vibration thoracique
aux lèvres closes de celui qui admire et dénombre les lenteurs
géodésiques comme autant de preuves
de son inanité

vient un murmure qu'il ne peut réprimer
Ainsi les rituels d'oiseaux célèbrent leur présence
sur la ligne aveugle sur la même ligne et l'égal vecteur
qu'un essaim météoritique

Ou qu'un nuage de sable en errance à travers l'erg

.....

Aucun ordre n'est venu périmé ou lisse dans
 les déverses absolues de la lumière les
 branches nous sont poussées mais entre elles
 et nous il ne fait pas beau Jour I Jour II
 Jour III et jusqu'aux nombres se sont ven-
 gées méthodes imaginaires d'un ordre inventé
 d'en haut les chemins furent parcourus les
 yeux jadis visionnaires clos perturbés mar-
 ginaux sur des trous Opaque ce savoir comme
 les monstres marins fascinés par l'odeur d'un
 tablier rouge Il parle face aux autres rejetés
 de côté Blancheur immotivée repliée sur les
 prés rhétoriques sifflantes l'usure est dans
 les mots dans les bleus incendiés qui déchi-
 rent les métaux pour sûr ces haches effarées
 du soleil la main renversée sur un temps de trop

C'est alors qu'intervinrent le chalumeau le
 froid au blanc des paupières d'un jour qui
 s'esquive le mur le pacte les yeux le glas
 quand la débâcle à tête de chat dans sa morale
 d'insoumise prise à son jeu se débat
 Ensevelie usée compagne de la Licorne
 que la nuit oblique et l'instant sacré
 en la forme hiératique de ces lignes
 ordonnent transparence révolue d'une
 parole où sonne l'écart absolu d'un
 regard scellé qu'elle voulût ou songeât
 telle l'orifice d'un stratagème aux rous-
 seurs de sa peau à la fiole à l'arche
 aux ombres souveraines au trône enfin
 qui d'une chambre scella l'exercice
 étouffé du silence elle retirée dans
 ses adieux et ordres blêmes en un doute
 forma la poutre nébuleuse et son em-

blême le doigt sur la bouche suspendu
sciemment le corps émietté firmament
d'écailles aux songes abolis aux lèvres
clôturées aux neiges exactes quelle
folie amorcée quelle paisible catastrophe
de cendres et de thé pour ces poulpes
chute consumée sur algues rouges
Traversant mutilé pillant l'espace
par découpes de phrases et gestes im-
motivés au plus pur du zénith torpillage
d'été qu'en ce jour de débâcle la
parole succombe arrachant à son cours
l'inanité nue je nuit vous cendres
intempéré décentré et galop Nous
du matin le pas blessé de l'amble
des mulets la sueur de la vie les
coups d'épée dans l'eau tête qui
s'écharpe en des rêves qu'assemblent
un peu de sang sur la beauté un peu de
miel sur l'échafaud et quand mûr enfin
on s'engloutit dans l'ombre forces
clartés et qu'embaument dans le silence
toutes les roses de l'adversité le bruit
usé le bras la roue le bal ce mur
de la vie aussi blanc pur et plat c'est
d'un jour l'effort fatal mais aussi les
mots tirés à vif du repos les phrases
de ténèbres la mer à peine entrouverte
sur des banquises qui recèlent des monceaux
de miel des îlots de chaud qui ne sont
feu d'aucun partage écaille de lumière
photons à la dérive que l'homme exaspère
dans l'irrespirable incendie de ses
mondes clos

Thym sans écharde.
 Un torrent de souffles
 vit dans le bahut.
 Qui dort dans l'œil de verre
 d'un coquelicot naïf ?
 Qui fabrique un engin
 de joncs, de fils de fer ?
 Au nom des cinq familles,
 je vous parle d'encens,
 de pas perdus, de pieuvres.



Dans la maison d'épingles,
 l'ami de tous les jours
 est un garçon très pâle.
 Le saint bras m'attire
 vers les vêtements bleus.
 Le givre avale cru
 paumes et pattes.
 L'hiver étreint l'embrassée,
 la cloue au papier peint.



Maison de soie
 tissée de papier fin.
 Le frère de l'ogre
 dort dans mon œil.
 Herbes et chevilles, chevaux
 sont vivants dans mon ombre.
 Il y a le gel et la faux
 pour détruire nos semences.



La femme en haleine
aime la verveine et la pie.
Déshabille-toi, frégate !
Un peu de vin souille
le sein, la serpe d'or.
Qui touche mes mains
devient sourd, aveugle,
objet de métal bleu
sur le lit du mort.



Dans la coque ou la gousse,
je dors sans oiseaux.
Cabaret de salive,
dérive, désastre...
Et je lèche et caresse
ton corps, ta folie.
Dans l'herbier, le nain
accompagne la rivière.
Je suis seul à piller
la maison du laitier.



Dans la maison menue,
je frotte serpes et chandeliers.
Je mange la suie bénigne
et devient taupe en or.
Quel feu pétille sous l'ongle
où ma fée me caresse ?
Quelle bosse de bleu
bouleverse l'horloge ?
Langue de chat me lèche.
Un peu de sang vacille.



Etaux et cordages, osselets.
J'énumère sur les doigts
membres et falbalas.
J'occis le cœur du feu,
caressant les mâts
des lèvres et des herbages.
Respire sous l'ongle,
géant mince du sang.
N'arrache pas la peau
de celui qui délire.



Le sifflet d'ivoire
appelle Adam de laine
ou susurre l'embellie.
Evanoui, le val d'août.
La mort se meurt
dans le bleu des rivières.
A moi, cris fluides !
Sorcières d'osier ahanent
sous les coups du tambour...



Voyou bleu indicible
en chemin de fer,
les essieux qui crissent
lacèrent ta peau.
Nous arrivons à Liège
et c'est le carnaval
des marmots, des hélianthes.
Le fou rire éperdu
d'un jean-foutre en blue-jean.



Vanille oscille en vain.
Dans la souche, un poing de fille
serre les cheveux du vent.
La petite poudre blanche
me couvre tout le corps.
Visage anonyme esquive
le baiser du souffleur.



Don Juan désuet pille
verreries et châteaux d'eau.
Faut-il mettre à sac
nos gosiers, nos grossesses ?
Pourtant, le sperme est doux.
Blanchira-t-il encore
ma voix dans la tienne ?



La ponce éclate en sperme
et vacille le lapin géant.
J'aimais mon corps casqué,
mon hirondelle en deux coquilles.
Egrène la litanie :
nerfs, ombilics, branchies...
Acidité des coqs et des citrons.



L'homme court dans le blanc.
Et l'ombre, et l'ombre affame.
Les deux coureurs plats
sont des insectes noirs.
Grossit le feu sourd du poing.
Je perds mes enjambées
sous les plis du papier.



Court le sauveur sans famille...
Le carabe, à mes pieds,
dresse l'antenne, le pal.
L'autre est un marcheur sans yeux
décimant la poussière.



Un coup de hache dans un tambour
et rien ne sera plus pareil :
la langue dans l'entrejambes
devient l'onguent bleu des fêtes.
L'œil funèbre, le lasso.
Donc, les petits hommes
pissent dans l'étui des supplices.



Maison d'épingles de marins,
ou huche d'épines, ou amandier.
La coquille de verre protège
la boule noire du sommeil.
Goûts de miel, de marie-jeanne...
Eparpille donc ici
les yeux ou les jonquilles.



andré,

il n'y a plus d'esprit
qu'un signe de la main derrière
une fumée
et ce qui s'ensuit

leurre doux leurre

.....

à tout prendre prenons la logique du phantasme

jeux de mots double je
écritoir
aïe la longue immobilité
nouée au temps vide
ni entrée ni sortie
et pourtant on nous fait un
rôle dans le dos
oppression du langage
toujours la rescousse des larves

.....

torture
horde de carcasses dont
émerge la mort lente
on n'a plus assez d'oubli pour
raturer tout ça
il faut que la tête déborde à jamais
un cri
entre deux secousses

tout nous matraque de
honte dans le chantier obscur
et l'on voudrait cracher sa langue

où la morale fait toujours la belle
rien que du corps coupé coupé coupé
ironie de la mémoire
en train de s'assassiner

dire qu'on a résisté
est un truc

l'horreur nous rouille

il faut que l'histoire continue à
manger la vie
pourquoi ne pas contre-manger l'histoire
un homme déterre son
innocence il en avait assez de
son destin tout fait
s'il n'y avait pas ce manque
à quoi servirait la bouche
nous avons
ce nid pour l'imaginaire
et l'alphabet

chignons un rite-couteau
on nous a trop fait le coup du sentiment
non soit notre nom
tranchant l'
espace mental

.....

il n'y a pas de fard
rien que le désir de
rentrer
et tu vois nous redevenons des
mendiants
et déjà on nous montre
du doigt
ici
au pays du sens tout fait
bah

la réalité
est un mot étrange
l'ordre produit l'irréalité
démoralisons
et bonsoir

.....

d'une main à ras des poils
et un long morceau de sexe dépasse
ça me fait plaisir
écarte un peu plus les jambes
perds-en pas une goutte
t'arrive toujours pas
il frissonne
on dirait qu'on l'a fouetté à mort
n'a pas le temps

.....

bonne chose
la chose qu'on enchose
à bout de langue
nous aimons les
créatures sans postérité

Sous le pont en béton comme prévu je perds tout d'un coup l'équilibre, et je me ramasse parmi des lambeaux de matelas et de pneus. Vraiment cette tranchée autrefois était beaucoup plus propre. Tel Dédé l'égoutier qui m'avait comblé de radis et de cerises, des riverains ombrageux la maintenaient en bon état. Sans doute aussi les Chemins de Fer dont elle doit dépendre encore, mais qui renonçant à jamais y poser des rails pour l'Eure-et-Loir ont laissé l'épine envahir et proliférer des ordures. J'avance péniblement vers une meute de furieux bâtards qui m'ont flairé de loin, qui si par chance ils en ont un tirent maintenant sur leur chaîne à faire s'aplatir les baraques, jappant mat et couvert dans ce coupe-gorge comme en plein bois. Le bâton que j'ai taillé dans le parc pour me servir de sonde (manquant de peu d'aller au canal assez profond) ne m'assure guère contre ces chiens gardiens de l'autonomie. Je retourne donc en sabrant des ronces qui cramponnent, je retourne mais je n'aime pas cela. Depuis le pont ce que j'aperçois de bas et de complexe dans les plates-bandes ne peut être que le palais hun de Dédé tout en bouts de tôle et de sacs. Il m'avait bien crié : *Reviens* — et je ne sais trop pourquoi j'ai laissé fuir ainsi près de vingt années. Pendant ce temps l'envahissement des Résidences a produit dans sa zone une réaction de calfeutrage hostile que je sens. On n'attaque pas impunément l'indépendance d'orgueilleux maraîchers-ferrailleurs experts en forçage du bégonia, rafistolage des carrosseries, conscients du droit de l'homme à ne rien foutre sinon fumer des jours durant tandis que les femmes font hurler le poste et que les gosses imitent Dieu en bavant pour pétrir dans la poussière. J'erre longtemps à la recherche d'un autre passage un peu plus loin. Mais c'est peine perdue, partout l'accès à la tranchée barré par ces glacis de laurier-sauce et de ciment où, d'un coup d'œil, on vous abat du fond des blocs qui paraissent vides. Je reconnais un sentier qui va le long d'un vieux mur, qui ne conduit plus à rien ; au centre de Châtenay-Malabry un ou deux restaurants saturés de frite et de buée. Le 195 me dépasse, s'arrête à vingt-cinq pas, je le rate aimant mieux essayer encore un moment de me perdre. Enfin voici un chemin qui plonge dans un vallon couronné de villas et de bâtisses en hébétude. Des potagers de terre noire avec des cahutes noires franchement séniles occupent le creux. Les faces bleues de strangulation des choux observent par-dessus les clôtures. Là je me trouve plutôt bien, sans oublier ce qu'a d'anormal et presque d'improbable une présence humaine dans des lieux pourtant de l'homme, comme le parc tout à l'heure avec sa cascade monumentale, son algèbre d'eau plate et de peupliers qui persiste en

déroute sur ces lopins. Et je reste là dans la boue, dans les choux, quelques brins de soleil pâle entre les doigts.

..

La haute tension en toboggan pour les nuages, tout le plateau à betterave ondule, part comme une aile entre le Vexin et le Valois. Mais à Hérouville je me trompe et me voilà dans la descente. Arrivé je ne reconnais pas l'église fameuse par des tableaux. Au-dessus, avec des raies à la peinture blanche, une plate-forme de bitume attend les cars des visiteurs. Ils viennent s'émouvoir un instant devant les tombes : je n'entre pas, détestant ces programmes de piété culturelle localisée, moi qui pourtant crois fort à une divinité sauvage des lieux. Mais ici quel sinistre écrasement monothéiste, chaque individu le long de l'allée bien propre très bien rangé, et quand même ce chaos de garde-meuble de marbre, de béton, de chérubins de faïence et (je ne fais guère qu'entrevoir par le portail mais c'est comme partout : cimetières, hôpitaux, salles d'attente, casernes, musées), ces tonnes d'ennui d'incroyance fondamentale sur l'espoir d'une résurrection. Reste encore sous divers prétextes une sorte d'épouvante animiste, matérialisée par les murs, alors qu'un rituel d'encerclements de rameaux et de cantiques devrait suffire. Mais à part cette frousse, au fond, en tant que tels sinon pour les vivants sacrés qu'ils furent, tout le monde se fiche éperdument des morts. Ainsi pas de sensiblerie. D'ailleurs trop de plénitude abonde au ras de l'herbe avec le gros clocher, et de l'autre côté dans les blés qui déboulent en foule rousse et blonde sous les corbeaux, oui comme dans ces toiles, toutefois en moins halluciné et orangeusement bleu. Auvers en bas n'est qu'une longue rue hurlante, l'Oise presque difficile à trouver. Des gosses motorisés virevoltent sur la berge, approfondie en esplanade où sèchent les plâtres et les linges en étages de leur maison. Ils me renseignent. Mal et de façon contradictoire mais avec une ferveur. Les plus petits surtout qui n'ont droit qu'à des bicyclettes. Plus tard, au pied des remparts que les tours de Cergy ont frappé de stupéfaction, comme je me perds après le pont trop large dans la ville qui se vide, le sort me recommandera de nouveau à des gamins. Ils me prendront assez délicatement en charge, honorés dirait-on avec un soupçon de condescendance pour ma cylindrée ridicule (eux roulent en cent-vingt-cinq), car l'idée de rendre service les excite, les transfigure un peu. Tandis qu'un feu rouge nous arrête, le cadet me tend d'autorité une gauloise comme entre égaux. Mais la timidité qu'il a vaincue explique sa brusquerie, et ce don m'honore à mon tour. En effet les rues sont désertes, la nuit descend, il a redécouvert d'instinct

le geste antique et propitiatoire des solitudes, quand deux hommes se croisant conjecturaient dans l'autre l'avènement possible d'un dieu. Ils s'évanouiront laconiques devant la gare. Pour le moment il est question de tuyaux. Ils prennent dans l'imagination des gosses des proportions énormes. Cependant je m'y cognerai bientôt : aucun ne fait réellement obstacle, sinon beaucoup plus loin ces tranchées qui les attendent toujours. Elles ont un air de vieux chemins neufs dans la glaise vers une usine, et au bout de cinquante mètres c'est à crever. Je ne sais pas à quoi ressemblera dans deux ou trois ans ce pan de caillasse : peut-être des saules, peut-être des entrepôts. Plus personne en tout cas n'entrera comme subrepticement par les quais rive gauche dans Pontoise, je le tiens de mon expérience et de l'avis des pêcheurs. Avant de gagner à travers champs leur raccourci hypothétique, je veux voir la rivière et ses masses encore un coup. La couleur ne vient pas seulement des arbres équatoriaux qui la surplombent, mais du profond, comme le vert appelé vert faute de mot pour la nuance qui monte obscurcir et noyer de vie un être à la fois ange et tigre dans ses grands yeux. Je songe aux forêts, à des sources, à Rimbaud. Une péniche passe, j'entends le cœur du paysage battre avec son moteur.

TRAIN QUI DEFILE

Luxeux avant d'être flasques
les seins flattés de Jeanne sur
croisées ses cuisses à caresser
dans le train un poulain sous un
arbre dociles avant de vieillard
fini s'oiseau rare volatiliser
au siècle mouvant. Ma bague mes yeux
ma blonde me quittent avec et sans
regret mes infimes livres pilonnés
d'oubli et tous les vains mots
nacarat mélilot glissent de moi
comme sablon sans secours sans
secours

A TABLE

sous la laine tes seins au désir si
lourds à deux doigts de l'amour des yeux
tes yeux rivés à me verts grever de
trop blanche jeunesse mais l'œil à
la main s'unit dans le lac de ton lait
toute la nuit immergé quand tu ne bouges
tes bras fermés ni tes jambes seurs
absente chair sans mon désir qui rêve
(quand je marche aux herbes rouges le
matin faciès solitude mon chien)

PONTORMO EST MORT FOU

qu'est donc votre sourire qu'un engagement à
comme Sylvie fuyant le loup qu'elle a blessé
il met fin à ses jours en compagnie de sa
seconde femme ô Pologne démembrée
avec ton écharpe lilas tu es plus frêle encore
que l'espoir n'est laid
(au bénéfice du samedi de Pâques figurent
outre le soleil : wassingues et fontes)
non amoureux de toi je tombai je montai
plutôt fou entre autres de tes mains florales
mon titre de gloire dans l'indifférence générale

SUR LA GREVE

a fui l'hiver avec
ses enfants dans les jardins de neige
ici temps et marée n'attendent personne
— « en vieil anglais *steorfan* veut dire
mourir » et si j'en retranche l'or reste
ma vie terne —
or voici la sterne la visiteuse d'été
haute là-bas sur la mer
où le cerveau n'est que nuée
à ton interrogation la fleur répond :
efface-toi tout vivant du monde avant
la Mort qui glousse au loin près des épaves

DELIRE

doux yeux myosotis de Lotte
les moulins dans la plaine brassent le calme
puis passe une jaune négresse
à la calleuse caresse un
soldat qui me protège avec son bouclier du soleil
pour que je voie les pétales sur la rivière
la peur veut repousser les murs de ma naissance
les chevaux éclairent la nuit de leur chanfrein
j'entends le rire ravi de la marquise de Sévigné
dans la voiture qui traverse des vergers
les hautes roses fières oui terrassez-moi
mes ongles de cadavre et mes vers mangés des vers
d'un flot de fleurs un étouffement de couronnes

JARDIN

avec une pute dans l'ascenseur imminents
qui me met la main rentrer chez moi où
les oiseaux d'avril dans le jardin ma
petite sœur rasée pour l'école
deux vieux lilas traversant la nuit tout
bétail debout je n'aspire qu'à un lit
sans femme où au fond des choses allé
au fond du sexe le poète le temps du
sourire d'une robe se promène parmi
les pissenlits en dégorgeant ses anciens
infinifits aimer, dire, mourir ses zinnias
et soucis fait le tour de sa pelouse
en ron-ron

AUPRES DU TARTARE

passait lent le cortège des suicidées en tête
Tsvetaèva et la dernière sur les eaux apportée
Sophie Podolski
elles ont le front orné de roses
elles chantent comme nos aveugles
au champ des pleurs
ombres elles devinrent en haine de la lumière
qu'offusquaient les hommes qui rient
elles plaignent elles prédisent
il n'y a pas à médire d'avril
ses grappes farouches de genêts
tes jours d'amour dans les feuilles
tes bruits de langue dans les nuits
pour avoir tué le temps nous en sommes mortes

ETAT DU VERS

« Vous êtes un crustacé », disait le naturaliste au homard.
« Non, Monsieur, je suis moi-même et rien d'autre. »

p. 1. VI, 14.

Parler de prosodie en 1975 provoque, plus peut-être qu'à aucun autre moment dans l'histoire de la poésie française, des réactions qui vont de l'ennui poli au rejet, parfois même d'une violence excessive. On constate, en simplifiant un peu, l'existence de deux attitudes, en apparence contradictoires.

— Pour les uns, que j'appellerai **antiformalistes**, toute grille d'analyse appliquée à la poésie, ou à un poème, toute approche dite scientifique, technique (linguistique ou autre) tend à détruire l'objet même qu'elle appréhende, dans la mesure où il lui échappe; elle est atteinte à la liberté, mais échoue inmanquablement parce qu'incapable de saisir « LA SOLITUDE ESSENTIELLE DU POETE ».

— Pour d'autres, qu'on dira **formalistes**, le vieux clivage entre prose et poésie a disparu, les frontières se sont évaporées, il n'y a donc plus de poésie (partant plus de prose) sinon chez les demeurés et les débiles profonds. Il y a le plaisir, le texte, ou autres choses semblables, un « **NOUVEAU REALISME** » par exemple. Il est donc inutile de parler de prosodie. Ces deux attitudes ont, bien entendu, d'innombrables variantes et justifications idéologiques ou éthiques. Elles ne sont pas si antagonistes qu'il y paraît et ont en particulier un principe commun : la **dénégation du formel**, que je ne discuterai pas ici.

La première partie de ces notes traitera du vers (voir plus loin), la deuxième de prosodie et prose, la troisième de quelques recherches récentes dans le champ formel.

1. — DE QUOI EST-IL QUESTION ?

Je n'aborderai dans cette première partie qu'un aspect limité du problème prosodique : celui de l'organisation formelle du vers, c'est-à-dire, en première approximation, de ce qui est présenté comme vers et reçu comme tel. Je traiterai plus tard des problèmes prosodiques du non-vers dans ce qui se présente (et est reçu) comme poésie, aussi bien que de la non-poésie (et de la non-prose). D'autre part, je m'attacherai constamment à une comparaison de l'état récent des phénomènes prosodiques avec celui de périodes antérieures chronologiquement; c'est dire que ce qui est exposé ici n'a de sens que si on admet qu'il y a une histoire dans la prosodie, que la manière dont on écrit en vers aujourd'hui dépend massivement de la façon dont on écrivait hier (ce hier pouvant même être très lointain) et que l'éclaircissement des états anciens peut servir à élucider ce qui, en ce moment, se déplace.

J'ajouterai que les aspects formels étudiés sont des phénomènes généraux, valables, pour le plus grand nombre possible de textes, les comportements individuels singuliers n'intervenant que pour éclairer les changements en cours. Je me suis livré dans ce but à une enquête portant sur un certain nombre de textes poétiques parus en livre (pourquoi livres ?, voir plus loin) dans les années considérées. Bien que cette enquête soit relativement étendue, elle est nécessairement limitée (voir en annexe la liste des livres examinés), résulte d'un choix, ce qui donne un caractère éminemment relatif aux généralisations que je vais me laisser aller à faire.

Il est clair enfin (mais je crois qu'il vaut mieux le souligner) que le travail poétique formel ne se réduisant pas à celui du vers (que je ne traite d'ailleurs que partiellement), ce qui sera dit dans la suite de ou tel poète ne constitue de ma part en aucun cas un jugement d'ensemble (à partir de quelles normes ?) sur sa pratique de la poésie.

2. — QU'EST-CE QU'UN VERS ?

Bien que d'autres modalités de fonctionnement se rencontrent (orale momentanée de la lecture publique, cœl-oreille de la lecture individuelle, orale stabilisée (disque...), manuscrits, tapuscrits, traductions en d'autres langues, versions à accompagnement musical ou pictural, publication en revues, etc.), la forme dominante d'existence du vers (comme d'ailleurs de la plus grande partie de la littérature, et dominant ne veut pas dire seulement plus répandu) est celle du livre (livre d'auteur d'une part et anthologies, livre scolaire d'autre part) diffusé commercialement par un éditeur (le « compte d'auteur » pose un problème particulier que je n'essayerai pas de résoudre). Pour cette raison je proposerai (à la discussion) la définition suivante du vers (qui n'est pas d'ailleurs d'une originalité bouleversante) :

(V) unité typographique non-vide qui est (i) identifiable sans ambiguïté, (ii) marquée comme non-prose, (iii) occupant au moins une ligne.

Cette définition est générale et historiquement constituée :

Générale en ce sens qu'on se restreint aux textes où elle est vérifiée majoritairement, i-e où les exceptions sont a) très rares, b) non systématiques.

Historiquement constituée, en ce sens qu'elle vaut aussi bien pour le vers traditionnel que pour le vers libre et ce depuis le début du XVI^e siècle (autant que je puisse juger).

Une telle définition soulève plusieurs problèmes, dont j'indique quelques exemples — comment les unités sont-elles identifiées, par quelles marques (problèmes d'ambiguïté) ; comment se réalise effectivement la distinction typographique entre vers et non-vers (dite **disposition de prose**) ; — quels sont les types de cas-frontières ?... Je n'ai pas retenu comme générale la présence de majuscules au début des unités (bien qu'elle soit très dominante très avant dans le XX^e siècle) où l'alignement du début des vers avec le début des lignes (voir, par exemple, Reverdy, où la question se pose de savoir si les unités sont des vers autonomes ou des sous-unités du vers).

Si le vers ne « remplit » pas une ligne l'identification est facile (un cas d'ambiguïté Inévitable : un vers occupant exactement une ligne, se terminant avec une phrase, dans un texte dont la pratique est de mettre des majuscules comme dans la prose ordinaire. De tels cas sont rarissimes !).

Il y a difficulté si le vers dépasse la ligne typographique. La solution (désambiguïsante) adoptée consiste alors à déplacer (dans les lignes suivantes) « ce qui dépasse », par rapport au début de vers, et à le déplacer vers la droite (ce qui est obligatoire si le vers commence avec la ligne). C'est là le trait fondamental qui distingue le vers de la disposition de non-vers où les seuls décalages entre les lignes (indications de « paragraphes ») se font dans l'autre sens : Claudel (*Cinq Grandes Odes*) et Saint John Perse (*Eloges*) par exemple adoptent systématiquement la « disposition de prose » et je ne rangerai pas ces textes sous la définition (V).

3. — LE VERS LIBRE COMMUN (classique, ou standard).

Il est indispensable pour la compréhension de ce qui se passe actuellement dans le vers français de donner quelques éléments d'une théorie formelle du vers libre. Il est clair que la définition « typographique » donnée ci-dessus est beaucoup trop vaste pour rendre compte des vers libres effectivement écrits entre les *Illuminations* et *Yves Bonnefoy*, par exemple. Ce ne sont pas n'importe quelles unités de la langue qui sont isolées dans une (ou plusieurs) lignes pour composer un vers. Selon la nature de ces limitations, apparaissent des variétés de vers libre et je vais décrire rapidement la variété principale, dominante que l'on peut appeler classique. Les représentants les plus qualifiés en sont les dadaïstes et les surréalistes (il n'y a pas de différence significative entre eux de ce point de vue), après Apollinaire (un poème comme *La maison des morts*, dans *Alcools* peut servir de point de départ), Cendrars, Reverdy ou Albert-Birot. C'est à travers eux qu'elle s'est imposée massivement aux dépens d'autres possibilités de la période exploratoire (qui va en gros de Rimbaud à *Alcools*), par exemple de celle du vers à disposition de prose de Claudel et Saint John Perse, du vers libre de Valéry-Larbaud (*Barnabooth*) ou Milosz et des variantes de la prosodie traditionnelle (en particulier la prosodie classique atténuée des unanimistes).

Voici maintenant quelques caractéristiques de ce vers :

(L 1) Il est non compté : il n'y a pas de respect régulier, systématique d'un décompte de positions (« syllabes »).

(L 2) Il est non rimé : en ce sens le vers libre standard s'éloigne aussi bien de Claudel, qui reprendra la rime à partir de 1915 que de l'Apollinaire de *Zone*, par exemple.

Ces deux traits sont bien connus mais je voudrais insister sur deux faits : d'une part ce sont pratiquement les seuls qui sont considérés comme appartenant à la définition du vers libre, le reste étant affaire de choix (libre, bien entendu). On a tellement insisté sur ces caractéristiques que ce n'est pas la peine de s'étendre. Sauf, toutefois, sur cet autre fait, que (L 1) et (L 2) sont des négations de traits de la prosodie traditionnelle qu'ils constituent une définition du vers libre par opposition ce qui est une conception singulièrement limitée de sa « liberté ». Et il

est clair que cet aspect, fortement affirmé de manière polémique par les représentants de l'orthodoxie vers-libriste (voir à ce sujet les inepties de l'article Desnos dans un petit dictionnaire récent du Surréalisme) affirme au contraire la dépendance du vers libre par rapport au vers traditionnel. Sa tendance hégémonique s'est constamment exercée contre le vers compté non rimé et surtout le vers rimé non compté (si on rime, on compte ! Reverdy est le seul, à ma connaissance, sur lequel cet interdit ne pèse guère.).

Ajoutons un troisième trait négatif, qui oppose cette fois le vers libre commun à l'alexandrin, plus spécifiquement (et au décasyllabe) et le distingue de celui de Miłosz, par exemple :

(L 3) Il est non césuré : chaque vers libre est une unité métrique indivisible (de manière systématique).

A ces trois traits négatifs je vais maintenant en ajouter trois autres qui établiront plus nettement l'unité profonde sous-jacente du vers libre (classique) et du vers traditionnel (classique). Mais j'ai besoin, et je m'en excuse d'une

PARENTHÈSE SUR L'ALEXANDRIN RACINIEN.

L'alexandrin, on le sait, est un vers de douze « syllabes », coupé en deux morceaux de 6 (hémistiches). On sait aussi que les deux frontières (frontière de vers qui porte la rime et frontière entre le premier et deuxième hémistiche d'un même vers) ne tombent pas n'importe comment. Un certain accord existe entre le découpage syntaxique et le découpage du vers. Je ne donnerai ici (et sous forme simplifiée) que deux règles qui apparaîtront assez aisément sur un exemple (de Racine) (1)

**OUI, PUISQUE JE RETROUVE UN AMI SI FIDÈLE
MA FORTUNE VA PRENDRE UNE FACE NOUVELLE**

Les voyelles qui occupent les positions finales de chaque hémistiche : retrouve, fidèle, prendre, nouvelle, satisfont à la règle (locale) suivante

(Fs) la voyelle qui occupe la dernière position d'un hémistiche doit être la dernière voyelle pleine (pas un e muet) d'un mot appartenant à une catégorie syntaxique principale : verbe, nom, adjectif, adverbe.

On ne doit donc pas trouver en ces positions des « petits mots » comme pronoms, prépositions, conjonctions, articles (sauf situation syntaxique particulière : fin d'interrogations, incises...).

Si on examine maintenant la façon dont le vers découpe la phrase, si on met des parenthèses autour des groupements syntaxiques principaux, comme suit

(((OUI)(PUISQUE JE RETROUVE (UN AMI SI FIDÈLE))) ((MA FORTUNE)
(VA PRENDRE (une face NOUVELLE))))

et si on compare ce « parenthésage » à celui que fournit l'organisation du distique en vers et de chaque vers en hémistiches

[[[OUI PUISQUE JE RETROUVE][UN AMI SI FIDÈLE]][[MA FORTUNE VA
PRENDRE][UNE FACE NOUVELLE]]]

on constate deux situations distinctes (ici les frontières de vers et Inté-

(1) Voir P. LUSSON et J. ROUBAUD, *Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire*, in « Langue Française », 1974.

rieures au vers sont traitées différemment mais il n'en est pas ainsi en général).

Dans un cas (après fidèle) il y a coïncidence entre la fermeture des parenthèses et celle des crochets. Dans deux autres (après retrouve et prendre) un crochet se ferme à l'intérieur d'une parenthèse.

La règle de conformité, règle d'enjambement est alors la suivante

(E) aucune parenthèse ouverte à l'intérieur d'un hémistiche ne peut se fermer à l'intérieur d'un autre hémistiche.

Ainsi, dans l'exemple donné, le verbe retrouve est séparé (par la fin de l'hémistiche) de son complément mais il n'y a pas violation de la règle d'enjambement (E) parce que le complément « un ami si fidèle » occupe la totalité du second hémistiche, et se termine avec le vers.

Je donne un autre exemple (Nerval) avec d'autres groupes syntaxiques et une autre répartition des frontières

**MA SEULE ETOILE EST MORTE ET MON LUTH CONSTELLE
PORTE (LE SOLEIL NOIR] DE LA MELANCOLIE)**

Les vers qui ne vérifient pas (Fs) et (E) (ils sont très rares dans la poésie classique, avant le romantisme) sont déviants (déviation souvent porteuses de sens).

PARENTHÈSE FERMÉE.

Je reviens au vers libre pour en donner deux nouvelles règles.

(L 4) le vers libre vérifie (Fs).

(L 5) le vers libre vérifie (E).

(Ces règles, d'après (L 3) s'appliquent uniquement aux frontières de vers.)

Il est assez surprenant de voir à quel point, avec quelle fidélité la tradition du vers libre commun a respecté et même largement renforcé par rapport à la pratique du vers romantique (surtout du vers d'après 1850) l'observance de ces règles, compensant ainsi d'une certaine manière la perte de respectabilité que lui causait l'abandon du compte et de la rime. Qui plus est, les violations (remarquablement peu nombreuses, de l'ordre de un pour mille dans les textes que j'ai examinés) ont un rôle fonctionnel qui est soit parodique (la « seconde prosodie » de « Persécuté persécuteur » d'Aragon) soit critique, par marquage (isolement ou brisure) de vers traditionnels (alexandrins et octosyllabes essentiellement).

Deux exemples :

- **DANS L'OMBRE ON NE SAURAIT VOIR L'OBJET DE MES
PLAINTES**

(ARAGON, Feu de joie : brisure d'Alexandrin.)

- **JE VOUDRAIS ALLONGER MES BRAS POUR
SECOUER LA TOUR EIFFEL ET LE SACRÉ CŒUR DE MONTMARTRE**

(SOUPAULT, La rose des vents, 1920.)

Un mot enfin sur une dernière règle (qui renforce (L 3)).

(L 6) un vers libre est un segment rythmique continu.

Cette règle est également empruntée à la métrique traditionnelle où elle vaut pour chaque hémistiche des vers césurés. Comme la règle E c'est une règle « rythmique » l-e les violations (rares) ont une fonction de syncope. Pour ne pas entrer dans trop de détails (2) je ferai seulement appel à l'intuition du lecteur en l'invitant à contraster le vers d'Eluard, par exemple à celui de Tristan Corbière (qui est on ne peut plus à l'opposé, de ce point de vue).

Voilà, dans ses grandes lignes, ce qu'on peut dégager d'une analyse formelle du vers libre commun. J'ajouterai seulement que, pour le vers libre comme pour le vers traditionnel, l'ensemble des règles métriques et rythmiques qui gouvernent l'emploi de la langue dans la poésie est si contraignant qu'il favorise évidemment grandement la simplicité, pour ne pas dire la pauvreté syntaxique, ce dont tout lecteur de poésie se convaincra sans peine.

4. — SITUATION VERS 1960.

Si on prend comme point de référence global de la période 1940-60 (le « dix-huitième siècle » du vers libre), le « LIVRE D'OR DE LA POÉSIE FRANÇAISE » (où sont représentés deux cent soixante-dix poètes), complété de sondages plus étendus portant sur une cinquantaine des auteurs qui y figurent, on aperçoit (en mettant à part, conformément au plan suivi, les « poèmes en prose ») quatre grands groupes inégalement présents (un poète pouvant évidemment, selon les années et les textes, appartenir à plusieurs) :

a) La prosodie traditionnelle : elle est attestée beaucoup plus sous sa variante de « l'alexandrin arrêté » (celui d'Apollinaire, chez Aragon par exemple) que dans sa version « alexandrin (ou décasyllabe) fossile » (Valéry).

b) La prosodie traditionnelle « mineure » : elle utilise les vers courts de la tradition, emploie les « licences » codées comme « populaires » (elle touche à la chanson), redécouvre certains des aspects de la « seconde prosodie » (comme le décasyllabe tarantara) cachée sous la prosodie majeure de l'alexandrin ; ses intentions sont principalement « fantaisistes », « brulesques », « populistes ».

c) Le vers libre commun orthodoxe : il reste résolument non compté et non rimé. On citera Breton, Péret ou Prévert.

d) Le vers libre « contaminé » ou « quasi-compté » : c'est un vers libre envahi (comme l'a été très vite le vers libre d'Eluard et toujours celui de Jouve) par la métrique ancienne en ce sens que des vers comptés (ou des hémistiches) en assez grand nombre y flottent comme en suspension. Bonnefoy en est le représentant le plus caractéristique.

(2) Cf. Le roman d'Alexandre, M. RONAT, P. LUSSON et J. ROUBAUD.

A la fin des années cinquante, il est clair que la tradition a) est en perte de vitesse, b) et c) sont stables mais minoritaires et d) occupe le devant de la scène.

Il n'est pas moins clair (en suivant notre analyse précédente) qu'il ne s'agit là que de variations d'influences respectives à l'intérieur d'une tradition qui est toujours massivement la même, les points d'accord (dont nous avons montré quelques exemples par les règles (L 4) à (L 6) étant beaucoup plus fondamentaux que les divergences qui n'ont déjà plus qu'un intérêt historique et une fonction de dissimulation, même si elles restent violentes dans l'expression. De plus en plus de poètes sont sensibles à ce fait et quelques critiques universitaires (généralement défenseurs de l'esthétique ancienne, et pour s'en réjouir).

5. — L'OFFENSIVE CONTRE LE VERS LIBRE.

Préparée presque souterrainement pendant les années 1950, une grande offensive contre le vers libre se développe à partir de 1960 (date relativement arbitraire). Les modes d'attaque sont variés et apparaissent presque indépendamment. Sans essayer de désembrouiller la totalité du phénomène, je voudrais en indiquer quelques-uns. Je distinguerai, pour la commodité de l'exposé et bien que ce soit une schématisation excessive, entre les atteintes au mode de découpage de l'énoncé dans le vers et celles qui affectent plutôt son identité typographique (curieusement d'ailleurs, il y a moins de mélange, initialement, qu'on ne pourrait croire). Je citerai dans chaque cas un ou deux exemples en me bornant aux années 60-68 puisque c'est environ à la fin de cette période que l'inter-réaction devient massive et que d'autre part une convergence s'établit avec un autre mode de changement prosodique (qui sera abordé dans la deuxième partie). On a alors affaire à une version moderne de la mise en cause de la notion du vers elle-même (ces mises en cause sont récurrentes).

Variété A : mise en cause des rapports entre mètre et syntaxe.

Mode a) la phrase enjambe la frontière d'un vers long, généralement composé de deux ou plus de deux segments syntaxiques (vers déjà employé par Valéry-Larbaud et Oscar Wenceslas (où toutefois il est fortement mêlé de métrique ordinaire, les segments partiels du vers étant presque toujours alexandrins, octosyllabes...). On le retrouve aussi dans les années 40 chez Voronca, par exemple). Il ne s'agit donc pas à vrai dire d'un phénomène tout à fait neuf mais d'une réutilisation contre la forme usuelle et dominante du vers de quelque chose de déjà essayé et pratiqué. Mais la règle (Fs) n'est pratiquement pas atteinte. Le représentant le plus net est peut-être Réda (Amen, 1968) (mais voir aussi et déjà Dadelsen).

Mode b) le découpage est largement arbitraire (à marque « prosaïque ») le premier cas frappant (il me semble) est le poème *Oncle Jean* de Dadelsen dans *Jonas* (daté 1954-5 mais paru en livre seulement en 1962). On retrouve la même chose dans *Trajectoire* de Jouffroy (1968) où une hésitation est visible (dans le sous-titre : récit-récitatif) à appeler cela « vers ».

Mode c) enjambement rythmique avec violation simultanée des règles F et E (L 4, L 5) : en ébauche dans *Fleuve renversé* (Faye, 1960), apparaît nettement dans *Couleurs pliées* (Faye, 1965).

Mode d) l'attaque est portée essentiellement sur la frontière du vers considérée du point de vue local (règle F), avec les conséquences (dérivées) qu'en résultent pour la règle E (qui n'est visée qu'indirectement). Le représentant le plus spectaculaire de ce mode qui a eu une grande faveur est Denis Roche, dès *Forêt amazonide* (1962) et surtout *Récits complets* (1964). Les fins de vers présentent toutes les possibilités axiomaticques de ce qu'interdisait la règle de frontière F. Il en est, dans une moindre mesure, des débuts de vers qui peu à peu, sont eux-mêmes « mangés », indépendamment des vers précédents. J'ai étudié ce mode plus en détail ailleurs et je n'y reviens pas plus longuement (3).

Variété B : atteintes à l'identité typographique.

Trois modes dans ce cas :

a) (Ce mode est, en fait, intermédiaire entre les deux variétés.) Un exemple très significatif apparaît dans la comparaison entre les dispositions typographiques choisies par Michel Deguy pour ses « Poèmes de la presqu'île » (1961) et celle qui existe dans « Fragments du cadastre » (1960). Le livre de 1961 adopte de manière permanente la disposition de « non-vers » et, en l'utilisant dans toutes les longueurs possibles (y compris celles qui correspondent à un vers libre ordinaire) rend manifeste une dissolution de l'unité vers dans l'unité paragraphe, ou d'ailleurs le contraire, selon la manière dont on le regarde (anticipant ainsi très clairement sur certains développements ultérieurs).

b) Ce mode est, en fait, intermédiaire entre les variétés A et B. Il s'agit de la disposition choisie par A. Dubouchet dans son livre « Dans la chaleur vacante » (1961). Deux types d'unités fonctionnent simultanément : — des vers libres standard, à disposition typographique ordinaire, vérifiant les règles usuelles — des unités « longues », commençant par des majuscules quelque part dans la ligne (à droite du début) et se prolongeant au début d'autres lignes. Elles se distinguent en outre des premières en cela que la règle E y est souvent enfreinte. Ces infractions étant réservées à ce type d'unité, qui fonctionne donc comme un « autre vers ». Dubouchet a utilisé la même disposition dans son deuxième livre (« Ou le soleil » 1968) et son troisième (« Qui n'est pas tourné vers nous », 1971), mais dans le dernier livre les « vers libres » ordinaires ont totalement disparu.

c) Le dernier mode de cette variété est celui où un blanc (pause entre deux unités) marque seul l'identité du vers qui ne se préoccupe plus de la ligne. Tel est, par exemple, le choix de M. Pleyret dans un texte de 1962 au titre significatif (« Les lignes de la prose »). Grosso modo, les règles de fonctionnement (fin de segments, enjambements) y sont encore respectées (avec quelques flottements au début, Pleyret s'est rallié dans « Stanze » (1973) au respect de la pureté traditionnelle).

La deuxième caractéristique de cette période (60-68) et qui fait qu'on peut, à mon sens, parler d'un processus de destruction du vers libre, c'est que les modes d'attaque que j'ai recensés même s'ils sont apparus indépendamment, comme il le semble, à partir de recherches de poètes

(3) Cf. *Change* n° 18, 1974.

ne s'influençant qu'assez peu les uns les autres et ayant chacun leurs intentions particulières, ont eu un effet de contagion très net (en dehors du mimétisme pas toujours heureux suscité par Denis Roche). On regardera par exemple, comment Michel Deguy dans ses livres ultérieurs utilise simultanément ces différents « effets » pour le développement de sa propre prosodie. Un autre exemple, limité, mais suggestif, ressort d'une analyse attentive comparée de deux livres de J. Dupin « Gravier » qui est de 1963 et « L'embrasure » (1969). On y constate un affaiblissement très net de la règle E dans un vers libre qui reste, par ailleurs, quasi-compté. Je citerai enfin la mutation formelle qui a fait de Robert Lorho Lionel Ray.

6. — L'ANTHOLOGIE DELVILLE.

Je dirai, pour conclure, quelques mots de l'anthologie « La nouvelle poésie française » de Bernard Delville, où se trouvent représentés une centaine de poètes de moins de quarante ans en 1974. De ce point de vue, global et limité, qui est le mien dans cette partie, je dirai que cette anthologie marque un retour massif au vers libre standard. Les vers traditionnels, sans leurs différentes variantes, ne sont là que pour mémoire ; très rares aussi les vers libres quasi-comptés. Ce qu'il y a essentiellement c'est le vers libre strict, conforme au modèle surréaliste avec les violations marquées, codées de sa métrique (à l'intention burlesque et isolement ou cassure d'alexandrins par exemple). Le trait est extrêmement frappant. Il ne m'appartient pas de décider si cette situation est vraiment celle de la poésie française actuelle ou si elle provient surtout des préférences de l'anthologie. On distingue çà et là une influence de la « prosodie critique » de Roche, soit chez ceux qui le miment soit chez ceux qui y sont sensibles un peu parce que c'est « dans l'air ». Mais c'est à peu près tout (en dehors des textes de Messagier, Oster, Sacré, Vachey, Ray, Stefan et Vargaftig).

(A suivre.)

Annexe

LISTE DE LIVRES ANALYSES

(Je donne cette liste dans l'espoir que peut-être des lecteurs d'Action Poétique voudront bien me faire part de remarques tendant à préciser (ou infirmer) l'analyse très générale que j'ai esquissée ici. Je n'ai pas donné d'indications particulières sur les aspects du travail prosodique de chacun des poètes que je mentionne, mais cela ne veut pas dire que je les ignore.) (J'ai inclus aussi des textes qui ne seront analysés que dans les autres parties de l'étude.)

- Anne-Marie ALBIACH : *Etat, Mercure de France.*
- Daniel BIGA : *Oiseaux Mohicans, Ed. Saint-Germain-des-Prés.*
- Yves BONNEFOY : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Mercure ; Hier régnant désert, Mercure ; Pierre écrite, Mercure.*
- Michel BUTOR : *Illustrations III, Gallimard.*
- Gérard de CORTANZE : *Altérations, Ed. de l'Atelier.*
- Jean DAIVE, *Décimale blanche, Mercure.*
- Michel DEGUY : *Les meurtrières, Oswald ; Fragments du cadastre, Gallimard ; Poème de la presqu'île, Gallimard ; Biefs, Gallimard ; Ouïdire, Gallimard ; Figurations, Gallimard ; Tombeau de du Bellay, Gallimard.*
- Alain DELAHAYE : *L'éveil des traversées, Mercure.*
- Henri DELUY : *L'infraction, Seghers.*
- Pierre DHAINAUT : *Le poème commencé, Mercure.*
- Charles DOBZYNSKI : *L'opéra de l'espace, Gallimard.*
- André DUBOUCHET : *Dans la chaleur vacante, Mercure ; Où le soleil, Mercure ; Qui n'est pas tourné vers nous, Mercure.*
- Jacques DUPIN : *Gravir, Gallimard ; L'embrasure, Gallimard.*
- Jean Pierre FAYE : *Fleuve renversé, G.L.M. ; Couleurs pliées, Gallimard.*
- Jacques GARELLI : *Brèche, Mercure ; Les dépossessions, Mercure ; Lieux précaires, Mercure.*
- Pierre GARNIER : *Perpétuum mobile, Gallimard.*
- Lorand GASPAR : *Glissements, Flammarion ; Sol absolu, Gallimard.*
- Roger GIROUX : *L'arbre le temps, Mercure ; Voici, Collier de Buffle.*
- Georges L. GODEAU : *Les mots difficiles, Gallimard.*
- Joseph GUGLIEMI : *Aube, Coll. Ecrire (Seuil).*
- Jean Paul GUIBBERT : *Alyscamps, Mercure.*
- Jacques IZOARD : *Voix vêtements saccages, Grasset.*
- Philippe JACOTTET : *Airs, Gallimard.*
- Jean JOUBERT : *Saison d'appel, Grasset.*
- Alain JOUFFROY : *Trajectoire, Gallimard.*
- Roger KOWALSKI : *Sommells, Grasset.*
- Alain LANCE : *L'écran bombardé, Action Poétique.*

Robert MARTEAU : *Royaumes, Seuil* ; *Travaux sur la terre, Seuil*.
Yves MARTIN : *Poèmes courts suivis d'un long, Chambelland*.
Claude MINIERE : *L'application des lectrices aux champs, Seuil*.
Bernard NOEL : *La face de silence, Flammarion* ; *A vif enfin la nuit, Fata Morgana* ; *La peau et les mots, Flammarion*.
Pierre OSTER : *La grande année, Gallimard* ; *Les dieux, Gallimard*.
Jean PEROL : *Le cœur véhément, Gallimard*.
George PERROS : *Papiers collés, Gallimard* ; *Poèmes bleus, Gallimard* ; *Une vie ordinaire, Gallimard*.
Marc PIETRI : *Histoires du relief, Grasset*.
Marcelin PLEYNET : *Provisoires amants des nègres, Seuil* ; *Paysages en deux, Seuil* ; *Comme, Seuil* ; *Stanze, Seuil*.
Lionel RAY : *Les métamorphoses du biographe, Gallimard* ; *L'Interdit est mon opéra, Gallimard* ; *Lettre ouverte à Aragon... EFR*.
Jacques REDA : *Amen, Gallimard* ; *Récitatif, Gallimard*.
J. Cl. RENARD : *La terre du sacré, Seuil*.
Maurice REGNAUT : *66-67, Oswald* ; *Autojournal, Oswald* ; *Ternalres, Oswald* ; *Intermonde, Oswald*.
Jean RISTAT : *Le fil(s) perdu, Gallimard*.
Denis ROCHE : *Forestière amazonide, Coll. Ecrire (Seuil)* ; *Récits complets, Col.. Ecrire (Seuil)* ; *Les idées centésimales de miss Elanize, Coll. Ecrire (Seuil)* ; *Eros énergumène, Coll. Ecrire (Seuil)* ; *Le mécrit, Coll. Ecrire (Seuil)*.
Paul Louis ROSSI : *Le voyage de sainte Ursule, Gallimard*.
Dominique ROUCHE : *Hiulques copules, Gallimard*.
Claude ROYET-JOURNOUD : *Le renversement, Gallimard*.
James SACRE : *Cœur élégie rouge, Seuil*.
Jean Philippe SALABREUIL : *La liberté des feuilles, Gallimard* ; *Juste retour d'abîme, Gallimard* ; *L'Inespéré, Gallimard*.
Serge SAUTREAU (et A. VELTER) : *Aïsha, Gallimard*.
Jude STEFAN : *Cyprès, Gallimard* ; *Libères, Gallimard* ; *Idylles, Gallimard*.
Alain SUIED : *C'est la langue, Mercure*.
Pierre TORREILLES : *Voir, Seuil* ; *Denudare, Gallimard*.
Micher VACHEY : *Coulure/Igne, Mercure*.
Bernard VARGAFTIG : *La véraison, Gallimard*.
Alain VEINSTEIN : *Répétition sur les amas, Mercure*.
André VELTER : *Irrémédiable L', Change (Laffont)*.
Franck VENAILLE : *Papiers d'identité, Oswald* ; *L'apprenti foudroyé, Oswald*.

Le rythme, le formel, le formalisme

Entretien avec M. Ronat, P. Lusson, J. Roubaud

HENRI DELUY. — Il s'agit d'aborder quelques questions, de donner des informations sur un travail qui s'effectue dans le cadre du « Cercle Polivanov » : travail de Mitsou Ronat et de Jacques Roubaud sur le vers français, travail de Pierre Lusson sur le rythme et le formel. Il s'agit aussi de voir ce qu'il en est, de l'accusation de « formalisme »...

JACQUES ROUBAUD. — Le travail que nous avons entrepris sur le vers français est un point d'application d'un travail général sur la métrique. Nous partons d'un certain nombre de positions théoriques générales sur la métrique et sur la théorie du rythme qui ont été élaborées par Pierre Lusson dans le premier numéro des « Cahiers de Poétique comparée » (publications du Cercle Polivanov). Nous nous appuyons également sur le travail de Jean Claude Milner concernant le décompte des voyelles dans l'alexandrin français. Les études de Halle-Keiser sur la métrique du vers anglais sont notre troisième élément théorique de base...

PIERRE LUSSON. — Nous sommes partis d'un ensemble théorique général pour définir et délimiter un champ spécifique d'application à la poésie...

JACQUES ROUBAUD. — Nous essayons de trouver des points théoriques communs à cet ensemble de travaux et, en même temps, de le rendre le plus concret possible en s'attaquant aux problèmes du vers traditionnel. Pierre devrait maintenant présenter son travail sur le rythme...

PIERRE LUSSON. — La théorie générale du rythme est une théorie très ambitieuse. On a déjà donné des dizaines de définitions différentes du rythme et le plus souvent très confuses même si elles ont une certaine convergence. On s'est donc efforcé de donner un appareil conceptuel pertinent avec comme horizon lointain une formalisation poussée permettant des vérifications...

JACQUES ROUBAUD. — Il est très difficile de faire le départ entre certains concepts philosophiques que l'on met sous le mot rythme et le sentiment du rythme...

PIERRE LUSSON. — Oui, un sentiment du rythme qui recouvre des choses fort variées qu'on peut facilement éliminer d'emblée. Nous n'avons retenu que les éléments communs à toutes les recher-

ches, et aux nôtres, et qui consistent en ceci : on peut parler de rythme chaque fois qu'on peut distinguer deux sortes d'éléments, qu'on appellera « marqué » et « non marqué » tout simplement, et qu'on les énonce d'une manière séquentielle. C'est dire que le champ d'application d'une théorie du rythme est vaste. Pour nous, le rythme est « dialectique séquentielle du même et du différent » ou encore « combinatoire séquentielle du même et du différent » mais dans « combinatoire » il n'y a pas l'élément essentiel qui est le caractère contradictoire de tout donné rythmique.

JACQUES ROUBAUD. — Ça limite déjà considérablement par rapport à tout ce qui a été dit. On a des événements qui se suivent et on les considère sous deux aspects : une identité et une différence. Il faut pouvoir marquer ce qui reste constant et marquer ce qui varie.

PIERRE LUSSON. — Les procédés de marquage vont consister à établir des classes d'équivalence de même et de différent. Chaque fois qu'on se donne un tel type d'équivalence on a un procédé de marquage.

JACQUES ROUBAUD. — Prenons un exemple dans le domaine poétique. Ce sera la quantité des voyelles, voyelles longues opposées à voyelles brèves ou consonnes opposées à voyelles ou voyelles accentuées opposées à voyelles non accentuées. Ce sont ces types d'opposition qui servent de matériel.

PIERRE LUSSON. — Cette notion de procédé de marquage est essentielle dans la théorie du rythme. Il faut en faire un recensement dans les différents domaines et voir comment les marquages s'articulent les uns avec les autres. Il s'agira aussi de savoir dans quels cas les marquages sont séparés, c'est-à-dire qu'un élément peut être marqué de différentes manières et les éléments qui constituent le marquage peuvent varier d'un élément marqué à un autre.

Ça peut varier de différentes manières. Ça peut être toujours la même série de marquages qui s'applique à tous les éléments, ça peut aussi changer d'un élément à un autre.

Le deuxième aspect est l'aspect séquentiel mais avant d'y venir, il faut préciser que lorsque nous disons une suite d'éléments, il s'agit d'éléments *discrets*, ceci est une prise de position par rapport à toutes les analyses qui font intervenir le « continu » d'une manière vague. Un élément *discret*, je préviens ta question, Henri, est un élément qu'on peut distinguer, un à un, comme des objets les uns à côté des autres. Ce qui pose, bien entendu, le problème de parvenir à une « discrétisation » dans un donné qui est nécessairement continu.

JACQUES ROUBAUD. — La discrétisation, c'est la possibilité d'identifier les éléments dont les uns vont être marqués, les autres non-marqués et de les séparer comme janvier de février, etc. La discrétisation se fait d'ailleurs dans un continu. Le travail de Milner est un bon exemple de discrétisation.

HENRI DELUY. — Prenons un exemple vulgaire. Le jour et la nuit sont des éléments discrets dans un continu, la table et le fauteuil sont des éléments discrets mais dans un ensemble qui n'est pas un continu.

JACQUES ROUBAUD. — Pour l'instant, nous ne nous occupons pas du continu, ce qui ne veut pas dire qu'il n'entre pas dans la théorie. Les éléments essentiels sont donc : le marquage, la discrétisation, le caractère séquentiel, et enfin ce que Pierre appelle non pas seulement une combinatoire mais une dialectique et c'est sur ce point que la théorie du rythme de Pierre est différente de tout ce qui s'est fait jusqu'à présent car il y a des « morceaux » de théorie du rythme dans ce qui s'écrit depuis des siècles qui abordent et même explicitement chacun des termes dont nous venons de parler ; mais ce qui est nouveau dans le travail de Pierre c'est que pour qu'il y ait phénomène rythmique il faut qu'il y ait contradiction, qu'il y ait à la fois le même et le différent. Il faut également préciser ceci, prenons le même exemple : nous avons le jour et la nuit, la nuit suit le jour, le jour suit la nuit, la nuit suit le jour, etc., il y a donc deux événements qu'on peut identifier, discrétiser, l'un marqué, l'autre non marqué, ce qui montre bien que le marquage est une notion relative car est-ce que la nuit est marquée par rapport au jour, ou le contraire... Ce phénomène, cette succession est un phénomène pré-rythmique..., pas encore rythmique. C'est insuffisant pour qu'il y ait rythme. En ce sens qu'il y a une alternance régulière, préparatoire au rythme. Mais la répétition indéfinie des mêmes séquences ne crée pas le rythme.

PIERRE LUSSON. — De la même façon une répétition séquentielle désordonnée, sauf heureux hasard, ne crée pas le rythme.

HENRI DELUY. — Un exemple dans le domaine poétique...

JACQUES ROUBAUD. — Prenons la « Légende des siècles ». Et prenons comme « événements » les vers, les alexandrins et les couples d'alexandrins qui riment entre eux. On a ainsi la répétition, sur toute la « Légende des siècles », de couple d'alexandrins rimés qui vont les uns après les autres. C'est un phénomène totalement non-rythmique. Ce ne sont que des alexandrins ; c'est la répétition indéfinie de la même chose et si on regarde les changements de rimes, c'est la répétition de couples d'alexandrins avec

rimes différentes donc ce n'est pas rythmique parce que c'est un changement continu.

PIERRE LUSSON. — On indique simplement le marquage.

JACQUES ROUBAUD. — La répétition de la même chose n'est pas rythmique, ou est pré-rythmique, et le changement perpétuel n'est pas rythmique.

PIERRE LUSSON. — Dans la métrique, la situation du mètre par rapport au rythme est une situation intermédiaire...

JACQUES ROUBAUD. — Dans ce sens, la théorie de Pierre est différente de toutes les autres. Ce qu'on retient en général comme rythme c'est la répétition constante d'éléments où il y a des différences de groupements rythmiques, on dit par exemple le rythme de la valse. Dans le rythme de la valse, il y a un groupement rythmique qui est la cellule rythmique élémentaire répété identiquement à lui-même. Quand il y a répétition identique, le rythme est perdu.

HENRI DELUY. — On confond rythme et marquage ?

JACQUES ROUBAUD. — On confond rythme et mètre..

PIERRE LUSSON. — Le mètre a un rapport avec le rythme. Il faut sans doute ici noter la situation différente de la musique et de la poésie...

JACQUES ROUBAUD. — En poésie, il y a une différence entre métrique et non-métrique, dans le fonctionnement de la poésie, à tous moments, il y a les deux... Jusqu'à présent, en poésie, on ne s'est pas beaucoup intéressé au rythme, mais presque exclusivement au mètre.

PIERRE LUSSON. — Précisons aussi que la suite des séquences n'est pas le hasard et qu'on repère des regroupements avec jeu combinatoire et intrications.

JACQUES ROUBAUD. — C'est très utilisé en musique mais ça existe aussi en poésie. Le meilleur exemple est celui qui a tant excité Dante quand il s'en est aperçu... C'est « La Divine Comédie ». Dans « La Divine Comédie », les vers sont groupés trois par trois, une organisation des événements qui sont groupés trois par trois, c'est un premier regroupement, qui est métrique, puis, en regardant la disposition des rimes, on trouve un premier groupement avec une rime *a* puis une rime *b* puis une rime *a* et ensuite il y a, à nouveau, une rime *b* et puis on change, autrement dit il y a un autre regroupement qui intervient simultanément sur les mêmes éléments

et le « sentiment rythmique » fondamental vient de cette contradiction là...

HENRI DELUY. — Pourquoi « contradiction » ?

JACQUES ROUBAUD. — Parce qu'il ne s'agit pas des mêmes regroupements...

MITSOU RONAT. — Il y a deux types d'analyses différentes...

JACQUES ROUBAUD. — Si on ne considère que le découpage trois par trois, dans « La Divine Comédie », tu as affaire à un mètre et ça n'est pas rythmique c'est la répétition identique d'un même phénomène.

PIERRE LUSSON. — Et pour un autre système de marquage soit il coïncidera avec le marquage métrique, soit il sera en contradiction, c'est un phénomène général.

JACQUES ROUBAUD. — Nous appliquons à nouveau la définition générale, dialectique séquentielle du même et du différent, et pour distinguer ce que nous venons de dire d'une autre définition générale, il y a rythme quand il y a des choses contradictoires, il y a rythme quand il y a deux choses indépendantes qui fonctionnent simultanément, pour nous ce n'est pas non plus rythmique. Autrement dit, dans le cas de la « Divine », pourquoi il y a rythme ? parce qu'il y a deux découpages qui sont contradictoires mais qui ont certains points d'identification. Qui fonctionnent par leurs rapports. Il ne s'agit donc pas de deux découpages hétérogènes mais de deux découpages liés contenant à la fois du même et du différent.

MITSOU RONAT. — L'emploi de la distinction générale marqué/non marqué, et non d'une distinction particulière comme fort/faible, ou long/bref, est tout à fait fondamental. C'est ce qui permet de comprendre la cohérence des formes poétiques et de saisir les homomorphismes, par exemple. Lussion pense que le rythme est présent à tous les niveaux de l'analyse, et non seulement dans la structure superficielle. Jacques et lui ont déterminé qu'au niveau de l'hémistiche, les entités de langue ne pouvaient présenter que des séquences de type iambique *ab ab ab* ou anapestique *aabaab*, ce qui exclue beaucoup d'autres possibilités rythmiques. Eh bien, l'on retrouve l'iambe et l'anapèste à d'autres niveaux d'analyse. Le vers alexandrin est composé de deux hémistiches (*a*)(*b*), le deuxième étant marqué par la rime, ou se divise en trois séquences égales (*a*)(*a*)(*b*), et c'est le trimètre. A un autre niveau encore, le sonnet est aussi iambique-anapestique par la structure de ses strophes 4/4/3/3. C'est ce qui explique la stabilité et le succès de cette forme poétique dans la tradition française.

JACQUES ROUBAUD. — Ce sentiment rythmique s'impose...

MITSOU RONAT. — Le sentiment d'unité et de cohésion qui est lié au sonnet peut s'expliquer en partie par ces correspondances rythmiques à tous les niveaux.

PIERRE LUSSON. — Tous les exemples que vous avez donnés jusqu'à présent sont des regroupements par concaténation...

JACQUES ROUBAUD. — Non...

PIERRE LUSSON. — ... Alors donne un exemple clair d'imbrication rythmique...

JACQUES ROUBAUD. — Le grand exemple c'est le travail formel fait par les trouvères et les troubadours sur les formules de rimes. Si on considère comme un événement élémentaire rythmique une rime terminant la fin d'un vers, il est clair que la nature même de la rime est de recevoir sa réponse mais en dehors de ce qui fonctionne par couple de vers rimant ensemble, cette réponse va se trouver décalée, il y a donc obligatoirement une imbrication. Le phénomène rythmique par imbrication dans le vers rimé intervient. Les dispositions de rimes du sonnet, a b b a, a b b a, représentent de façon assez complexe un événement rythmique imbriqué puisqu'il faut le considérer à la fois comme le groupement a b puis son retournement le groupement b a, et aussi l'imbrication des deux b à l'intérieur des a, c'est un phénomène rythmique qui nous intéresse parce que simultanément interviennent, pour des raisons différentes, plusieurs marquages, plusieurs regroupements, à la fois l'imbrication et la mise bout à bout. Nous travaillons sur des suites d'événements les uns marqués les autres non, donc du point de vue de la description abstraite des choses on a des suites dont on peut analyser les regroupements sans hypothèses concrètes sur la nature des événements. On peut se livrer à des analyses en prenant seulement la combinatoire des événements séparée de leur support concret en faisant simplement des hypothèses abstraites sur le rapport entre le même et le différent...

Tout le problème d'une théorie rythmique particulière soit la musique mesurée du xvii^e soit la poésie métrique française du xix^e consiste à, une fois qu'on a identifié des événements élémentaires, essayer de trouver les rapports de la réalisation, comment ça s'incarne, et les liens avec les rythmes abstraits.

PIERRE LUSSON. — Il faudrait ici reprendre en détail le rapport que j'ai esquissé à Polivanov, il se place dans un cadre, disons « génératif », ce qu'on ne sait pas c'est quelles hypothèses on fait en donnant un tel type de description...

JACQUES ROUBAUD. — J'y ai pensé à un niveau relativement concret. Si je regarde par exemple ce que font Halle et Kaiser dans leur analyse du vers iambique anglais, ils ont une présentation qui est une petite grammaire générative transformationnelle pour construire leurs analyses du vers, leur schéma de mètre, ils ont une sorte de principe de base qui n'est pas de nature linguistique, qui est de nature combinatoire, un principe de comparaison, un principe de maxima dont il faudrait analyser le statut et comment il fonctionne. Quand on examine ce fonctionnement, on s'aperçoit que d'autres principes de maxima pourraient fonctionner, par exemple le vers iambique russe ne marche pas selon le principe de Halle et Keyser.

PIERRE LUSSON. — Par contre en musique, il y a des travaux très intéressants. Ceux notamment de Komar, c'est la théorie de la suspension, on dirait plutôt le retard en français, avec cette théorie on peut illustrer ce schéma général parce qu'on voit assez bien comment on peut donner en termes génératifs une petite grammaire munie de règles de réécriture qui permet de montrer comment le rythme abstrait s'incarne dans le flot temporel et musical. Il faut également cerner la situation de l'analyse rythmique par rapport aux autres types d'analyse. En musique la situation est fort claire. Jusqu'ici la plupart des analyses faites étaient surtout de type harmonique, parce que c'était systématisé depuis longtemps. Cette analyse est très insuffisante même en musique tonale, il faut introduire une analyse séparée, qui a des rapports avec elle, et qui est une analyse suivant des systèmes de hauteur. L'analyse rythmique en est une troisième. Parmi ces trois systèmes d'analyse, l'analyse rythmique n'est pas en situation privilégiée, c'est seulement, parce que la plus difficile, celle qui a le plus été laissée dans l'ombre. Comment situerais-tu, Jacques, la situation de l'analyse rythmique, en poésie, par rapport aux autres types d'analyses formelles ?

JACQUES ROUBAUD. — Il va falloir en venir au travail de Mitsou mais disons rapidement que la situation en poésie est exactement la même, c'est-à-dire que les éléments rythmiques qui ont été décelés sont très généralement des éléments métriques grossiers donc il n'y a pas eu d'analyses rythmiques réelles à l'autre bout il y a des gens qui ont essayé de faire des analyses rythmiques qui sont ultra-fines et qui posent un autre type de problème c'est-à-dire que si on multiplie les distinctions et les marquages on va voir apparaître une quantité considérable de variations à l'intérieur d'un sonnet de Baudelaire ou de Nerval, si on multiplie les phénomènes sonores ou syntaxiques ou autres que l'on a marqué on va en voir apparaître énormément, la question alors posée est de savoir en quoi ce qui a ainsi été découvert se sépare du chaos.

JACQUES ROUBAUD. — Problème d'analyse quantitative en particulier, nous avons en cours un certain nombre de types d'analyses quantitatives du genre suivant : on prend Phèdre et puisqu'on a dit que du point de vue des groupements rythmiques fondamentaux dans les hémistiches il y avait le groupement iambique et le groupement anapestique, si on écrit tous les événements qui se passent dans Phèdre de ce point de vue on peut se poser la question évidente : est-ce que, quand il y a un événement iambique, il y a une préférence après pour un événement iambique ou un événement anapestique, y a-t-il une corrélation, des régularités qui apparaissent entre les événements ? Il semble qu'à ce niveau là il y ait une indépendance puisque la répartition qu'on obtient est de hasard. Pour arriver à cette conclusion il faut d'ailleurs faire appel à tout l'appareil de la statistique la plus récente.

Nous allons maintenant enchaîner sur le travail de Mitsou. Nous nous sommes posés l'exemple concret de l'analyse du vers alexandrin classique et quand on a identifié les événements élémentaires, vu comment ils se combinaient, on donne donc une théorie combinatoire rythmique de l'alexandrin mais immédiatement dès que les problèmes rythmiques sont posés (en particulier comment identifier les groupements rythmiques élémentaires ?) on voit qu'interviennent les hypothèses que l'on doit faire sur ce qu'on peut appeler la phonosyntaxe du français c'est-à-dire qu'il y a des phénomènes de rimes ou des phénomènes de marquages de fin de segments syntaxiques, l'organisation syntaxique du vers, tout cet ensemble est important même pour l'identification des événements.

Autrement dit, il s'agit de bien débrouiller comment le français, la syntaxe et la phonologie interviennent dans la théorie de l'alexandrin. En particulier dans la théorie de Milner du décompte des voyelles, interviennent les hypothèses que nous avons sur la phonologie du français. Les questions de marquage ne peuvent pas être traitées de façon valable si on ne les rapporte pas à l'analyse phonosyntaxique du français. C'est dans cette voie que Mitsou a commencé à travailler, elle est partie d'un problème extrêmement concret qui saute aux yeux dans la poésie du théâtre classique ; si on prend le vers très connu « Pour réparer des ans l'irréparable outrage » il y a un phénomène de détachement du complément, de « des ans » par rapport à « outrage » qui a été déplacé par rapport à la manière dont on le dirait dans la langue usuelle, Mitsou s'est demandé quelle était l'étendue de ce phénomène, comment il se plaçait dans la métrique et comment la façon de composer les vers, la théorie de l'alexandrin pouvait traiter ce phénomène.

PIERRE LUSSON. — Il me semble que ces marquages illustrent assez bien le marquage par coïncidence.

MITSOU RONAT. — C'est ce que j'appelle le renforcement.

PIERRE LUSSON. — C'est un cas où les marquages sont séparés et où il y a un type de renforcement dû à la coïncidence de tous les marquages, c'est un bel exemple de la théorie générale.

MITSOU RONAT. — Je suis donc partie également de la théorie de Halle et Keyser, et du travail de Milner, et surtout de l'exposé théorique qui accompagnait sa règle du décompte des voyelles dans l'alexandrin. Il a montré que la règle de correspondance entre la position métrique et la voyelle de la langue n'était pas arbitraire, mais qu'elle existait déjà comme règle phonologique de la langue, la seule différence était son domaine d'application : il faut considérer le vers comme un « mot phonétique unique », un syntagme majeur, même s'il contient trois phrases indépendantes. Il propose une théorie des relations de la poétique et de la linguistique, dans laquelle les règles de la poétique sont définies comme spécifiques, mais non autonomes vis-à-vis des règles de la langue.

JACQUES ROUBAUD. — C'est parce que les règles ne sont pas indépendantes qu'elles vont pouvoir intervenir pour le rythme.

MITSOU RONAT. — Milner s'oppose à l'idée d'une poétique entièrement indépendante de la langue, ainsi qu'aux théories qui confondent linguistique et poétique, en faisant de la linguistique appliquée. Et à mon avis sa position reflète les thèses de Jacques sur la poésie comme mémoire et code de la langue. Le rapport entre les deux théories, poétique et linguistique, se reflète dans le rapport entre les deux objets, langue et langage d'une part et poésie d'autre part. Il faut lire à ce sujet le n° 6 de *Change, la Poétique/la Mémoire*. C'est à partir de telles positions théoriques que j'ai pu trouver et formaliser les contraintes imposées à cette règle de « méta-position » dans le vers classique. L'inversion des compléments prépositionnels est connue depuis toujours, mais elle semblait si naturelle que personne ne s'en était occupé vraiment. Aucun art poétique, à ma connaissance, ne donne de règles explicites sur les méta-positions permises et des méta-positions interdites. Les rhétoriciens essaient de leur trouver des raisons « esthétiques », mais leurs arguments sont peu convaincants.

Seul, un professeur aux U. S. A., Ratermanis, a suggéré que ce que j'appelle méta-position a une fonction rythmique...

JACQUES ROUBAUD. — C'est quelqu'un d'extrêmement fin, un Lithuanien élève du Cercle de Prague, que j'ai rencontré à Iowa.

MITSOU RONAT. — C'était une intuition intéressante, mais il fallait démontrer comment une chose pareille était possible, car les autres inversions de la langue, par exemple l'inversion du sujet, n'ont pas cette fonction. J'ai dépouillé un assez grand nombre de textes, et fait des sondages, allant du xvi^e au xix^e siècle. En relevant toutes les possibilités syntaxiques, je me suis aperçue que beaucoup de choses étaient interdites. Jacques m'a fait remarquer que l'un des éléments impliqué dans la métaposition devait se situer obligatoirement à la fin de l'hémistiche...

JACQUES ROUBAUD. — Ou les deux : « Pour réparer des ans/ l'irréparable outrage ». C'est une remarque purement empirique que je ne pouvais expliquer dans la mesure où pour comprendre ce qui se passe, il faut situer cette opération linguistique dans la syntaxe...

MITSOU RONAT. — Pour expliquer cela, j'ai fait intervenir la théorie des frontières phonologiques de Chomsky et Halle, et la théorie des traces de Lisa Selkirk. Je ne peux entrer ici dans des détails trop techniques (je renvoie au numéro 7 des *Cahiers de Poétique Comparée*) ; en résumé, j'ai montré que l'intonation de la langue normale dépendait pour une part des frontières abstraites que l'on supposait à la structure phonosyntaxique d'une phrase, et que cette règle opérait également au niveau de l'hémistiche. La métaposition met en coïncidence des éléments de la langue et du mètre, et l'effet consiste en un renforcement de la structure du mètre, de sa cohésion en tant qu'unité. Mais pour arriver à ce résultat, il fallait passer par un certain degré d'abstraction et de « sophistication » comme on dit, car il faut savoir ce qu'est la structure du mètre, et ce qu'est la structure syntaxique, pour pouvoir les comparer. Il est donc normal que personne ne se soit préoccupé des métapositions auparavant. Le « point de vue » manquait pour regarder ces faits qui n'avaient rien de caché. Des découvertes de ce genre sont très jouissives pour les chomskiens : elles constituent une preuve supplémentaire de la force de la théorie, qui a suggéré de nouvelles questions, et apporté des réponses « inouïes ».

JACQUES ROUBAUD. — Il s'agit du vers français d'une époque donnée...

MITSOU RONAT. — Oui, l'étude est limitée au vers classique ; j'ai trouvé des contre-exemples à mes contraintes à partir de 1850 (très peu) et surtout au xx^e siècle, par exemple chez Valéry. Mais ceci est lié à la destruction de l'alexandrin, que Jacques étudie en ce moment.

Il y a un autre aspect de la métaposition qui intéresse la poétique et la linguistique, c'est, en dehors des contraintes métriques, ce qu'elle peut faire dans la phrase. Là on remarque que si l'on change complètement la longueur des mots (sans toucher à la structure syntaxique) on parvient à des phrases ininterprétables. Essayez avec ces vers de Molière : « Et comme on ne voit pas qu'où l'honneur les conduit/Les vrais braves soient ceux qui font beaucoup de bruit... » La métaposition se permet des extractions impossibles en prose, et n'est possible que parce que le vers permet la « remise en ordre » de la phrase. Je montre comment dans les *Cahiers de Poétique Comparée*. Je montre aussi pourquoi c'est cette opération poétique-là qui a été retenue par l'histoire poétique : parce que la structure même de la langue française la « soutenait », tandis que d'autres tentatives ont littéralement échoué, comme celle de Philibert Bugnyon, qui a tenté d'appliquer au français des règles de la syntaxe latine.

JACQUES ROUBAUD. — Je voudrais ajouter une précision. Cela n'était pas possible à l'époque. Il n'est pas impossible que ça le devienne après les périodes exploratoires. Dans ces périodes, les gens font un tas de choses, certaines marchent, d'autres pas, mais ça ne veut pas dire qu'elles ne sont pas en réserve...

MITSOU RONAT. — Je vois ce que tu veux dire, tu penses par exemple au sort qui a été fait à Jodelle par Ronsard. Je pense aussi à l'une de tes thèses, selon laquelle à toute définition de la poésie, on pourra opposer un contre-exemple, c'est-à-dire écrire un poème qui la niera. Mais personnellement j'apporterai une distinction entre les principes ou préceptes poétiques qui sont « soutenus » par la langue, et ceux qui ne le sont pas. Dans le premier cas, il est exact que des raisons diverses peuvent amener l'hégémonie d'une forme sur une autre, bien qu'elles soient toutes deux compatibles avec la langue. C'est par exemple le « choix » d'une césure médiane forte au xvi^e siècle, contre le trimètre, etc., etc. Le cas est un peu différent lorsqu'on oppose Philibert à Pierre de Ronsard. Indépendamment des considérations esthétiques, on peut prévoir qu'une contrainte poétique tout à fait incompatible avec les lois de la langue ne fera pas long feu, si j'ose dire. Surtout s'il faut mémoriser les poèmes. C'est ce qui est arrivé à la métrique quantitative de Baïf.

HENRI DELUY. — Nous pouvons peut-être maintenant en venir à notre dernière question L' « accusation » de formalisme.

JACQUES ROUBAUD. — Je pense qu'il faut poser trois problèmes puisque nous parlons de notre travail en poétique. Il y a trois chapitres d'accusation. Le premier c'est : vous êtes un poète formaliste, le deuxième ; vous faites de l'analyse de la poésie, de la

poétique, formaliste, le troisième, la forme la plus élaborée ; votre analyse de la poétique est formaliste parce que vous êtes un poète formaliste ou le contraire, c'est-à-dire qu'il y a un lieu. Les trois choses sont assez liées, je vais les aborder ensemble. Ce qui rend le débat difficile, c'est : qu'est-ce que ça veut dire au juste que d'être accusé d'être formaliste ? C'est une accusation qui a une histoire, c'est donc un débat en grand partie historique. La qualification de formaliste, il faudrait peut-être voir à quand elle remonte, mais en tout cas pour ce qui nous concerne elle remonte à l'étiquette qui a été mise sur les formalistes russes.

PIERRE LUSSON. — C'est un vieux débat. On retrouve le même type d'accusation, avec les mêmes arguments à propos de J.-S. Bach, à l'époque...

JACQUES ROUBAUD. — C'est un tronc commun qui est peut-être un peu trop général parce que le débat dans les termes où il est posé aujourd'hui remonte bien aux formalistes russes et donc finalement, comme le dit Henri, au couple antithétique « formalistes/engagés ».

HENRI DELUY. — L'élément politique, idéologique donne un trait particulier au débat à partir des années dix-vingt... Il n'est sans doute pas indispensable d'insister ici : on peut supposer que les lecteurs de notre revue ont suivi notre travail de ces dernières années. Si on veut sortir du tronc commun et préciser, dans le domaine de la littérature et plus particulièrement de la poésie, le débat ne peut être valablement approché s'il n'est pas mis en situation. Il remonte aux formalistes russes (et non pas au Cercle de Prague qui est tout de même nettement postérieur). C'est, si on prend un raccourci, la victoire de la Révolution d'Octobre qui donne un tour nouveau et autre au débat, avec les questions posées sur la place et le rôle de la poésie dans la nouvelle société. Il faut dire que c'est encore en ces termes, sur un plan général, que fonctionne l'accusation et la reprise en compte.

MITSOU RONAT. — Il y a aussi les partisans de la « tripe » qui oppose le « vécu », la poésie du quotidien, du ressenti, au formalisme...

JACQUES ROUBAUD. — Dans l'état actuel des choses, cette manière de poser le problème, d'opposer le « vécu » au formalisme n'est qu'un masque du même débat.

PIERRE LUSSON. — C'est une résurgence de l'irrationalisme...

HENRI DELUY. — C'est le même problème et pas tellement la question de l'irrationalisme. Il ne faut pas tout mélanger car,

comme par hasard, nous trouverons de nombreux rationalistes militants partisans de la poésie de la « tripe », du jet direct du sentiment dans le poème. C'est la conception du langage qui est en cause. Leur idéologie spontanée du langage et leur idéologie spontanée du politique qui interviennent.

JACQUES ROUBAUD. — Je vais non pas donner réellement une réponse mais des éléments de ma position. Je pense qu'il y a un déplacement à opérer, un déplacement dans la définition en distinguant des formalistes et des non formalistes, c'est-à-dire des gens qui travaillent fondamentalement dans un couple antagoniste fond/forme et qui disent que ça c'est une contradiction de base, qui privilégient soit un terme soit l'autre de cette contradiction posée comme fondamentale et par conséquent pouvant se renvoyer de l'un à l'autre l'accusation de formalisme ou de négliger la forme. Je fais là bien entendu référence à Brecht.

Ma position actuelle serait de leur retourner l'accusation ; ce sont eux les formalistes.

HENRI DELUY. — C'est la position de Brecht au cours du débat avec Lukacs...

JACQUES ROUBAUD. — Ils font une dénégation du formel ; ils sont formalistes parce qu'ils ont la dénégation du formel. Nier le formel ou ne voir que lui, c'est une façon similaire de voir les choses. Ma position quand j'écris et quand j'examine la théorie poétique, c'est de reconnaître l'existence du formel et de déterminer comment il fonctionne et quels sont ses rapports avec le reste...

HENRI DELUY. — Il faut bien voir qu'il y a eu une position, disons extrémiste, de certains formalistes, une sorte de provocation qui consistait à rabattre la littérature, et plus encore la poésie, au fonctionnement d'un ensemble de procédés. C'était une réponse, une réponse à tous ceux qui disaient « vos trucs, là, ça agace des mots, ça manipule mais on ne sait pas *de quoi il est question* ». Ce qui est toujours gommé, c'est le lien entre la poésie et la langue au nom d'un instrumentalisme qui, même nié, fait retour à tous coups.

JACQUES ROUBAUD. — Le problème se pose de la même manière à propos de l'étude des phénomènes linguistiques. Il y a là aussi une dénégation du formel qui est la même chez les pragmatismes-behaviouristes et chez les sémanticiens. Pourquoi cette attitude là est-elle celle qui est véritablement formaliste ? : imaginer que les éléments de la poésie c'est uniquement les éléments formels décelables que l'on peut combiner et travailler sur ces combinaisons c'est une attitude formaliste ; ou bien imaginer qu'il y aurait, au

contraire, une utilisation naturelle du langage dans laquelle ce que l'on va dire pourrait s'exprimer d'une façon non brimée, en voilà une autre. Dans les deux cas, il s'agit d'une attitude formaliste car il y a une idée sous-jacente simpliste de la façon dont les éléments s'agencent et cette idée est la même, et chez les gens qui ne s'intéressent qu'aux aspects rhétoriques de la littérature, aux aspects mécaniques du fonctionnement de l'appareil poétique et chez les gens qui ne s'intéressent qu'au fond, à ce qui est dit... Un point de vue non formaliste, à la fois sur le plan de l'écriture et sur celui de l'analyse consiste à refuser cette dichotomie, à essayer de trouver les caractéristiques du fonctionnement formel qui sont significatives à un certain moment de la théorie et de l'état de la langue. Il y a un point de vue en théorie linguistique qui consiste à dire qu'un des éléments fondamentaux de l'organisation linguistique c'est la syntaxe et que la syntaxe a des règles de fonctionnement, d'organisation décelables et que l'on peut donc faire une théorie de la syntaxe et que l'on ne peut réellement aborder les problèmes de la signification qu'à travers cet appareil, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de sens dans la syntaxe. Faire une sémantique qui ne s'intéresse pas à la syntaxe, qui ne s'intéresse qu'aux sons, au discours, au sens, et encore faudrait-il savoir comment on le définit, ça implique de toutes façons une théorie de l'organisation formelle de la langue qui est d'une pauvreté et d'une inefficacité terrifiantes. Pour la poésie j'ai la même position. Il y a un phénomène formel en poésie et travailler formellement c'est donc nier la position formaliste naïve. Ceci dit la différence entre le travail poétique et le travail linguistique c'est que, à mon avis, il y a actuellement des éléments sérieux d'une théorie de la syntaxe, il n'y a pas d'éléments sérieux d'une étude du formel en poésie. Il ne peut pas y avoir d'élément sérieux d'une étude du formel en poésie parce que ça n'est pas un phénomène universel, il n'y a pas une organisation formelle universelle indépendante de la poésie... C'est pourquoi je ne prends pas en compte le terme de formaliste. Je déplace la question et la renvoie à ses auteurs.

J'insiste à nouveau sur la distinction entre le travail formel en poésie et le travail formel dans la poétique.

PIERRE LUSSON. — Ne serait-ce que parce que la poétique a une perspective scientifique...

JACQUES ROUBAUD. — Si tu analyses en poétique l'organisation de textes poétiques préexistants et l'organisation de la langue ce n'est pas du tout la même chose que de te placer quand tu composes des textes poétiques dans la position d'effectuer un travail formel. Un travail formel en poésie tient compte des textes écrits, se situe donc dans une tradition, travaille sur cette tradition, sur

des hypothèses sur le rapport entre la poésie et le langage, utilise aussi bien la théorie, les intentions, ce que l'on veut mettre, simplement en n'ayant pas derrière, en ne se paralysant pas par une position formaliste qui consiste à avoir une idée simplificatrice du formel. Il me semble que lorsqu'on a compris ces choses très simples on ne peut plus poser l'accusation de formalisme dans les mêmes termes.

Je ne veux d'ailleurs pas nier que dans le travail d'un certain nombre de gens qui travaillent le formel, moi y compris, il n'y ait des entraves qui viennent du fait que la position spontanée qu'on peut avoir vis-à-vis de la poésie est une position qui provient de ce vieux fond, du couple forme/fond. Il y a une deuxième manière d'être formaliste dans le travail formel...

HENRI DELUY. — Est-ce qu'on ne peut pas dire que toute affirmation, dans ce domaine, a malgré tout, malgré le travail réel, un aspect de dénégation ?

JACQUES ROUBAUD. — C'est évident. Il vaut mieux le savoir.

HENRI DELUY. — On pourrait dire, pour essayer d'affiner un peu, que l'accusation de formalisme a toujours quelque part quelque chose de fondé, de la même façon que l'accusation d'être un poète « engagé » a quelque part quelque chose de fondé. Ça nous renvoie d'une certaine manière au travail d'Elisabeth Roudinesco qui pose toute tentative de théorisation de son travail par un poète comme « fantasme d'auteur » (voir son livre à paraître).

JACQUES ROUBAUD. — C'est pourquoi il est important de distinguer le travail formel en poétique du travail formel dans l'écriture d'un poète. En poétique le travail formel, même si chez celui qui le fait il y a du fantasme d'auteur, cet aspect est débordé par le fait qu'il s'agit d'un travail collectif.

HENRI DELUY. — C'est un des titres qui fondent l'importance du travail de groupe...

Cet article se propose d'examiner quelques aspects de la situation concrète de la poésie dans la France d'aujourd'hui. Il ne s'agit ni d'une étude sociologique ni d'une analyse économique : nous n'en avons ni les moyens, ni le temps, ni le désir. Tout au plus avons-nous estimé utile de donner des contours moins flous à l'habituel constat morose sur le mauvais état de la poésie dans nos contrées.

Et d'abord, combien sont-ils ceux que l'on considère comme poètes, ou qui se considèrent comme tels ? Nous manquons ici de données statistiques précises et le recensement qui vient d'avoir lieu ne devrait guère nous renseigner mais certains recoupements permettent de penser que l'évaluation faite par René Lacôte il y a une dizaine d'années reste proche de la réalité : il y aurait entre 20.000 et 50.000 personnes qui se considéreraient (toutes dénégations prises en compte) comme poètes(ses). Ce chiffre englobe aussi bien les quelques noms reconnus que la cohorte des poètes du dimanche. Entre les deux existe une frange assez importante (plusieurs centaines peut-être) et diversifiée.

De quoi vivent-ils ? Même si l'on s'en tient aux quelques auteurs reconnus, une chose est sûre : on arriverait à compter sur les doigts d'une main amputée ceux qui vivent de leur travail poétique. « Aragon, après avoir vu ses poèmes mis en musique, a perçu pour la première fois, à cinquante-cinq ans seulement, des droits d'auteur confortables pour sa création poétique. » (Rapport du groupe « Création-poésie », Conseil du développement culturel, juin 1973.) Les poètes exercent donc un métier alimentaire, paralittéraire (rédacteur, correcteur, traducteur, journaliste, etc.) ou sans rapport apparent avec la littérature (ingénieur, employé, fonctionnaire...). Beaucoup sont dans l'enseignement (c'est le cas de plus de la moitié des membres du comité de rédaction d'*action poétique*). Au poète, l'enseignement permet en effet — pas toujours autant qu'on l'imagine d'ailleurs — de disposer du minimum de temps libre sans lequel tout travail poétique est impensable, illusoire. Or une image conventionnelle présente l'activité poétique comme relevant avant tout de l'inspiration du moment. Si cette image a évolué, si le poète n'est plus obligatoirement le reclus, le maudit, l'errant des parcs solitaires et glacés, la notion de travail dans la création poétique n'en est pas moins le plus souvent évacuée ou refoulée.

Il existe certes des raisons objectives à cette image mystifiante : pour écrire un poème, il suffit d'avoir un crayon et une feuille. Matériellement, c'est tout. Entre le désir de « créer » et l'aboutissement de ce désir interviennent moins de médiations que dans d'autres activités esthétiques. En outre, le poème n'apparaît ni lié à un travail de longue haleine, comme le roman, ni débouchant sur une machinerie, comme la pièce de théâtre. C'est un fait : il y a plus de « poètes du dimanches » que de romanciers ou de dramaturges du septième jour. La masse des recueils paraissant chaque année en est la preuve. Enfin, l'idéologie la plus répandue, concernant la poésie, est celle de la spontanéité. En sont victimes les dizaines de personnes qui, chaque mois, envoient aux revues des poèmes qui trahissent une absence effarante de culture poétique. « On trouve plus facilement 5.500 auteurs que 500 lecteurs de poésie », dit fort justement J. P. Gourevitch dans son étude sur la poésie en France (Editions ouvrières, 1966). C'est pourquoi les inégalités sociales et culturelles qui caractérisent notre société de classe rendent bien hypothétique l'éclosion d'une « poésie ouvrière ». Depuis un

siècle, la situation sociale des poètes ne semble pas avoir fondamentalement changé, même si l'origine sociale, elle, a connu une certaine évolution, ce qui a sans doute quelque influence sur la poésie qui se fait actuellement.

Où donc ces petits papiers vont-ils être publiés ?

UN FOISONNEMENT TROMPEUR : LES REVUES

Dans le bulletin de février 1974 du *Centre d'Information et de Coordination des Revues de Poésie* (1), j'ai recensé une centaine de revues de poésie ou qui accordent une certaine place à la poésie. En examinant de plus près la liste, on s'aperçoit qu'une bonne vingtaine de ces périodiques est éditée à l'étranger, notamment dans les pays où vit une forte minorité francophone (Belgique, Canada, Suisse). Sur le reste, j'en ai dénombré une trentaine, rien que pour Paris et la région parisienne. Cela semble considérable. Et pourtant...

Dans un premier groupe, on pourrait ranger les revues qui se contentent souvent d'être au mieux le banc d'essai, au pire le catalogue-annonce d'une importante maison d'édition : *Cahiers du Chemin* pour Gallimard, *Les Lettres Nouvelles* pour Denoël. *Le Mercure*, *Les Cahiers des Saisons* ont disparu. *Change* (Seghers-Laffont) et *Europe* (Editeurs français réunis) font preuve d'une activité moins nécessairement liée au programme de l'éditeur et accordent une part assez importante à la poésie française et étrangère (2).

D'autres revues accordent moins de place à la poésie, soit en raison d'un choix éditorial (*Minuit*), soit à la suite d'une modification de leur caractère (*Tel Quel*, *Les Temps Modernes*), soit enfin parce que leurs préoccupations dépassant le champ littéraire (*Esprit*). Notons que dans ce premier groupe aucune revue ne se consacre exclusivement à la poésie.

Viennent ensuite les revues publiées par de petites maisons d'édition. Une mention particulière à Guy Chambelland, dont *Le Pont de l'Épée* a donné, depuis 1957, plus de cinquante livraisons copieuses et souvent de qualité. Citons-en quelques autres : *La Tour de feu* (Pierre Boujut), *Poésie présente* (Rougerie) ou *Caractères* (3).

Un troisième groupe rassemble les revues soutenues par un organisme (*Argile*, édité par Maeght), paraissant en liaison avec un groupe théâtral (comme *Obliques*, excellente revue, mais qui ne s'intéresse guère à la poésie) ou enfin pratiquant le mélange poésie-peinture, cette dernière constituant l'apport financier décisif (tirages à part sur papier de luxe avec sérigraphie ou gravure signée d'un artiste en vogue, publicités des galeries) : c'était le cas de *Chorus*, la revue de Franck Venaille avant qu'elle ne soit éditée par Galilée.

Il y a enfin celles qui naissent et vivent du désir commun d'un groupe de personnes. C'est le cas le plus fréquent. Dans ce quatrième groupe, des titres disposant d'une certaine audience (*Sud*, par exemple) côtoient des

(1) Edité par Jacques Lepage, Chemin du Bois-de-Boulogne, 06200 Nice.

(2) *Europe* a publié en neuf ans 17 cahiers de poésie, soit une centaine d'auteurs.

(3) Cette dernière revue est installée dans une petite boutique où il faut, semble-t-il, montrer *patte blanche* : lorsque j'ai demandé à son directeur, Bruno Durocher, des renseignements sur ses parutions, il m'a poliment éconduit sous prétexte que la couleur politique de notre revue lui déplait !

publications à la diffusion extrêmement restreinte, à l'existence souvent éphémère. L'ensemble de ces entreprises disparates, dispersées, constitue néanmoins un lieu indispensable à l'expression des jeunes poètes.

En dépit des chiffres assez impressionnants cités plus haut, il suffit de se promener dans les librairies pour voir que la situation n'est guère brillante : la plupart de ces revues, dont le tirage est confidentiel, y sont introuvables. Elles sont imprimées ou ronéotées aux frais des animateurs, aucune d'elles n'est, bien sûr, en mesure de payer les contributions. Enfin, elles ont un impact très faible sur le public. Les relations de ces revues sont caractérisées la plupart du temps par les conflits, l'ignorance réciproque ou le copinage. Amusant d'ailleurs : le discours éditorial dominant oscille sans arrêt entre la déclaration de guerre et le prêche œcuménique. Parfois s'opèrent des convergences de caractère idéologique. Ce fut le cas par exemple lorsque telle mode parisienne vint subjuguier les pédagogues de province.

Dans la presse littéraire, surtout depuis la disparition des *Lettres Françaises*, la poésie se voit attribuer la portion congrue. Si quelques chroniques, notamment dans le *Magazine Littéraire*, essaient de rendre compte de ce qui paraît, il n'y a jamais de publication de poèmes inédits. Dans ce désert, *Le Monde des Livres* prend des allures d'oasis en donnant, par-ci par-là, une page consacrée à des poètes contemporains. Rappelons enfin que la presse quotidienne ne publie jamais de poèmes, contrairement à ce qui se passe dans d'autres pays, comme la Grande-Bretagne ou les deux Allemagnes. Le rôle des critiques est abordé dans un autre article, mais jetons à présent un coup d'œil sur le secteur qui justifie leur existence : celui de l'édition.

LES MAISONS D'EDITION

1.000 à 1.200 recueils de poèmes paraissent chaque année. Là-dessus, un nombre fort restreint provient des grandes maisons d'édition. La crise a ici des effets particulièrement sensibles, elle s'est aggravée depuis deux ans (augmentation des charges, limitation du crédit, doublement du prix du papier, etc.). Trois constatations s'imposent : le nombre des titres parus a diminué, le tirage de chaque titre n'a pas augmenté (4) et la diffusion est quasi inexistante. Quant aux honoraires des poètes, ils sont dérisoires. Seules, les collections de poche, qui reprennent des poètes consacrés, connaissent un certain succès, jouissent d'un tirage honorable et d'une réelle diffusion. C'est le cas de *Poésie-Gallimard*. Par contre, le même éditeur a abandonné la collection *jeune-poésie-nrf*, qui était consacrée à des nouveaux noms. Et la prestigieuse collection blanche, qui a beaucoup servi la poésie, ressemble à une peau de chagrin.

Seghers-Laffont présente d'utiles rééditions ainsi que des anthologies mais la collection *Pierre Seghers 75*, ouverte aux nouveaux poètes, ne propose qu'un titre par trimestre. Quand on songe à ce que furent les éditions Seghers dans les années quarante-cinquante, on mesure la régression.

Dans ce tableau bien sombre, il convient de saluer l'effort entrepris par une maison aux capacités financières pourtant limitées, je veux parler

(4) Le dernier livre de Jacques Reda, *La tourne* (Gallimard) est tiré à 1.100 exemplaires !

des Efr, avec leur collection *Petite Sirène*, où plus de trente livres ont paru en six ans. Une jolie présentation, le panachage de noms connus et d'autres qui le sont moins (mais il est vrai que les premiers dominant et de loin) ainsi qu'une vente relativement bonne lors d'importantes manifestations populaires comme la fête de l'Humanité expliquent sans doute le succès relatif de cette collection. Enfin, le fait est assez rare pour qu'il soit mentionné : les droits — quoique modestes — sont effectivement versés à l'auteur.

Les petits éditeurs n'arrivent à maintenir un équilibre instable qu'en ne dépassant pas une certaine dimension et en pratiquant toutes les formules allant du compte d'éditeur (merveille : le poète, heureux de n'avoir rien à payer, ne se formalisera pas de ne toucher aucun centime) au compte d'auteur intégral, en passant par toutes les nuances imaginables. La diffusion est réduite et dépend surtout des initiatives des poètes eux-mêmes.

Dans ce groupe, les éditions Saint-Germain-des-Prés occupent une place à part, jouant tout à la fois sur le risque du compte d'éditeur (de plus en plus « équilibré » par une masse de plaquettes à compte d'auteur) et lançant d'autre part une revue, *Poésie 1*, vendue très bon marché (grâce à l'entrelardement publicitaire) et qui connaît un grand tirage et une réelle diffusion : une quarantaine de numéros, plus d'un million d'exemplaires vendus en moins de six ans ! L'expérience mérite donc d'être prise en considération, même si l'on ne va pas jusqu'à partager l'enthousiasme d'un François Bott qui, dans *Poésie 1*, saluait « peut-être le début de la poésie par tous et pour tous ».

CEUX QUI EN CROQUENT

Ou les marchands d'illusion. Ici on exploite sans vergogne le désir de publier. Vous pouvez leur envoyer les poèmes d'amour de votre grande-tante ou les vers commis par votre grand-père qui était dans la coloniale. On vous répondra avec diligence : « Votre recueil de poèmes intitulé « Epines de la rose » (ou Harmonies vespérales ou l'Âme du clairon...) a été examiné avec attention et intérêt par notre comité de lecture qui nous en a chaleureusement recommandé la publication dans notre collection... » Suivent une description très précise du futur ouvrage, son tirage, son prix de vente, les campagnes publicitaires que l'éditeur orchestrera dans les journaux, à la radio et à la télévision pour vous faire connaître... Puis on vous annonce la somme qu'il vous faudra déboursier (c'est de l'ordre de 7 000 F ou plus pour une plaquette d'une soixantaine de pages tirée à 1.000 exemplaires mais attendez-vous à des « frais supplémentaires » !). Pour vous faire accepter ce rançonnement, on vous fait miroiter de royales ristournes : 60 % ! On connaît l'épilogue : la plaquette ne sera pas diffusée, l'auteur l'offrira à ses connaissances pour se débarrasser de ce gros paquet qui encombre son petit appartement.

Et puis il y a les aigrefins qui semblent combiner délire et escroquerie, les illuminés du marketing. Ils n'y vont pas par quatre chemins : « au lieu de PRODUIRE puis d'ATTENDRE, l'écrivain peut désormais, appuyé par des spécialistes, partir à la chasse au client, exactement comme le constructeur d'une machine, d'un appartement, ou celui qui veut vite réussir dans la vie politique... » « Pour réussir, il est VITAL que soit constituée de vous, à titre personnel, et de votre œuvre, une IMAGE DE MARQUE qui s'impose IRRESISTIBLEMENT aux acheteurs... »

Il serait facile et lugubre de multiplier les exemples. Et pourtant, aussi désolant que soit ce dossier des mécomptes d'auteur et s'il importe de renouveler les mises en garde contre cette exploitation du désir de publier, notre position ici est nette : la possibilité d'éditer à compte d'auteur doit être maintenue, y compris dans la société démocratique ou même socialiste. Cette société devrait permettre un épanouissement sans précédent de la vie culturelle et la poésie y aura sans doute plus de place qu'elle n'en a maintenant. Mais le système du « compte d'auteur » (débarrassé, bien entendu, des aspects scandaleux qu'il présente aujourd'hui) doit demeurer une des possibilités pour l'écrivain.

UNE PRODUCTION NON DIFFUSEE

Le canal de vente habituel des livres de poésie est celui des librairies. En fait, il s'agit d'un ruisseau de plus en plus maigre : sur 20.000 points de vente en France, 1.000 vrais libraires d'assortiment général peuvent être retenus. Mais plus de la moitié d'entre eux ne sont pas en mesure de s'intéresser aux recueils et plaquettes des nouveaux poètes, faute de place, faute de temps, faute de clientèle. Nous signalions plus haut la diminution des ouvrages de poésie dans les programmes des éditeurs. Et pourtant, Le Mercure ou Grasset publient encore quelques titres, Flammarion fait de louables efforts. Il arrive même qu'une nouvelle maison d'édition se crée (comme les Editions étrangères). Le problème, c'est que la diffusion demeure quasiment inexistante ! En fait, les libraires qui font un effort particulier pour la poésie accomplissent une sorte d'apostolat de plus en plus menacé par les impératifs de rentabilité maximum et la concentration capitaliste. Dans ces conditions, les poètes sont obligés d'organiser eux-même la diffusion de leurs livres quand ils participent à des lectures ou à des débats.

A ce propos, une soirée de l'automne dernier me revient en mémoire. C'était il y a quelques mois, dans une maison de jeunes de la banlieue parisienne où Claude Adelen et moi-même représentions *action poétique*. Le poète qui avait été à l'initiative de cette soirée nous avait fort bien traités en vins, viandes et fromages, ce qui nous avait permis ensuite de résister vaillamment, en dépit de la froideur des lieux, à l'évocation des misères de la poésie. Une bonne vingtaine de personnes avaient bravé brumaire pour nous demander : ce que vous fabriquez, vous et vos collègues, ça ne se lit guère, ça se vend moins encore : AKOZDEKOI ? LAFOTAKI ? Une heure durant, les coupables présumés défilèrent dans le box des accusés. Les critiques, avec leur surdité et leurs copinages ; l'école, où la poésie sert de prétexte à autre chose ; la radio, où les poèmes sont administrés comme des somnifères ; la télévision, qui nous gratifia jadis des émissions d'un Jean-Pierre Rosnay (le brouet était insipide : la solution fut la suppression de toute pitance)... Par délicatesse, on avait omis ce soir-là de mettre en cause les auteurs. Il est vrai qu'ils s'en chargent souvent eux-mêmes :

« Poètes il y a parmi vous tellement de cons
que j'ai envie de casser la plume de mon stylo
que j'ai envie de gagner des ronds gros
comme le roi de ces lutteurs japonais qui ont nom osoumo »

(Jean Pérol.)

Pour sortir de ces propos désabusés, nous en vîmes tout de même à des questions plus vastes : celle de la lecture dans notre pays, celle de la crise du livre. C'est ici que la délectation morose fait place à un constat accablant.

LA PENURIE CULTURELLE

Alignons quelques chiffres. Ils sont tristement célèbres : un Français sur deux ne lit jamais un livre (trois ouvriers sur quatre, quatre paysans sur cinq). 80 % des livres sont lus par 17 % de la population. A Paris, les beaux quartiers comptent quatre à cinq fois plus de librairies que les quartiers populaires. L'Etat consacre 2 F par habitant à la lecture publique (contre 12 en Grande-Bretagne). Les bibliothèques municipales reçoivent sept fois moins de crédits qu'au Danemark. 31 départements n'ont pas de bibliothèque centrale de prêt. On dénombre 800 bibliothèques municipales alors qu'il en faudrait plusieurs milliers. A l'Ecole Nationale Supérieure des Bibliothécaires, 86 postes ont été créés en 1969 et 50 seulement en 1974.

Dans l'édition, cinq grands groupes contrôlent 80 % de la production. La bonne volonté des éditeurs n'est pas en cause ici, mais la plupart sont contrôlés par les grandes banques. Cette pénétration du capital financier impose de plus en plus la loi du profit maximum comme élément décisif de la politique éditoriale. On assiste au développement du livre-marchandise, élaboré selon les recettes du marketing. Et la télévision encourage cette tendance en consacrant une émission aux best-sellers (5).

Aucune solution n'est donc envisageable sans une politique d'ensemble qui, d'une part, libère l'édition des impératifs absolus du profit capitaliste et, d'autre part, élargisse considérablement le nombre des lecteurs en donnant aux travailleurs le temps de lire (diminution des heures de travail, amélioration des conditions de travail, de transport, de logement), les moyens de lire (élévation du pouvoir d'achat, réforme démocratique de l'enseignement, développement de la lecture publique) et les raisons de lire (développement de la démocratie à tous les niveaux de la société). Politique préconisée par le programme commun de gouvernement des partis de gauche.

DES MESURES URGENTES

Mais sans attendre l'arrivée au pouvoir d'une autre majorité, tous ceux que préoccupent la crise du livre dans notre pays pourraient se fixer un certain nombre d'objectifs, revendications à imposer aux pouvoirs publics. Nous renvoyons ici aux diverses propositions des organisations de gauche (voir, par exemple, le Manifeste pour le livre, du parti communiste).

Si rien ne peut être valablement amélioré sans une politique d'ensemble pour aider la lecture et l'édition, des mesures spécifiques sont indispensables dans le domaine de la poésie. On peut reprendre ici les intéressantes suggestions faites par le groupe « création-poésie » de Pierre Seghers auprès du Conseil du Développement Culturel (juin 1973) :

(5) Et rien n'a été prévu, dans les cahiers de charges des nouvelles sociétés de radio et de télévision, pour une véritable promotion du livre.

- La sensibilisation de l'enfant, dès l'école, à la poésie implique qu'une formation et une information suffisantes soient dispensées aux maîtres, que des poètes participent aux séminaires, aux recyclages des enseignants et rencontrent également les élèves dans les classes.
- La place de la poésie dans la lecture publique doit être augmentée. Des stages de formation doivent être accordés aux animateurs, les bibliothécaires doivent pouvoir disposer de crédits suffisants pour constituer un fonds poétique et organiser des rencontres en invitant les poètes (ce qui est courant dans d'autres pays).
- On pourrait créer une collection poétique destinée aux jeunes auteurs : une commission formée de quelques membres (poètes et critiques reconnus) proposerait aux éditeurs dix inédits par an. Leur publication serait prise en charge par des éditeurs. Les tirages pourraient dépasser largement le chiffre actuel, nettement insuffisant, sans présenter de risque financier pour l'éditeur car les pouvoirs publics s'engageraient à l'achat de 1.000 exemplaires de chaque titre (pour les principales bibliothèques municipales, d'université, de grands lycées, les postes français à l'étranger). La diffusion se ferait par l'intermédiaire de 500 librairies compétentes sélectionnées sur l'ensemble du territoire. A condition qu'il reste encore suffisamment de libraires ! Car actuellement, ce secteur, pourtant indispensable à la diffusion du livre, est de plus en plus menacé.
- Les fonds publics financeraient la fondation d'une Maison de la Poésie qui aurait pour tâche
 - d'établir des liaisons avec tous les intéressés (écrivains, éditeurs, libraires, universités, bibliothèques, centres culturels, maisons des jeunes et de la culture, directeurs de revue, critiques, radio, télévision, etc.),
 - de publier une revue mensuelle, un *Journal des poètes* qui centraliserait toute l'information relative à la poésie. Ce journal serait substantiel et bénéficierait d'un tirage important,
 - de constituer un fonds sérieux de livres, revues, manuscrits, photos, disques, films, etc.,
 - d'organiser des expositions, des rencontres, des lectures,
 - de stimuler les initiatives régionales.

On nous promet un centre de la poésie à Beaubourg. Disposera-t-il de moyens suffisants ?

- Il faut assurer aux poètes des moyens d'existence. Par-delà les réformes réclamées depuis longtemps (suppression de la CAVMU, unicité) (6), relevons quelques propositions :
 - participation (convenablement rétribuée) des poètes à des conférences dans les universités, centres culturels,
 - attribution de bourses nombreuses et substantielles. (Les aides du Centre National des Lettres, bien que récemment accrues, sont encore insuffisantes. Et encore l'Etat fait-il payer les éditeurs.)
 - création d'un 1 % pour la poésie comme il en existe un pour les arts plastiques,
 - intégration du travail de poètes à des troupes théâtrales.

(6) Rappelons ici le rôle essentiel joué, depuis 1968, par l'Union des écrivains, dans la formulation des revendications professionnelles des écrivains, puis dans l'action et le rassemblement pour les faire aboutir.

Je n'ai cité ici que quelques-unes des suggestions faites par le groupe de travail de Pierre Seghers. Il conviendrait encore d'insister sur l'aide à l'édition de poésies étrangères en confiant aux poètes des traductions payées à des tarifs décents.

EN GUISE DE CONCLUSION

Une évidence d'abord : ces améliorations ne viendront pas toutes seules. Une mise en garde ensuite : l'isolement et de dénuement relèvent, dans l'esprit de trop nombreux poètes, d'un statut inévitable, voire nécessaire. En réalisant ce numéro, nous avons aussi voulu réagir contre cette résignation.

Le point de vue d'un libraire

Il n'est pas rare d'entendre des écrivains, des poètes exprimer leurs récriminations à l'encontre des libraires. Ces derniers sont accusés de ne pas assumer leur rôle de « diffuseur de la culture ». De tels griefs témoignent souvent d'une méconnaissance des difficultés de la profession. C'est pourquoi nous donnons ici la parole à un libraire du quartier latin.

Déjà assaillis par les difficultés croissantes que connaissent les autres commerçants, les libraires sont, pour des raisons économiques spécifiques, de moins en moins à même de tenir ce rôle de « diffuseur de la culture ». Prenons l'exemple de l'office : ce service des nouveautés ne peut être fait que par les grandes maisons d'édition. Le libraire peut difficilement s'en passer. Cela lui permet certes d'avoir un compte à la maison d'édition et d'y obtenir un meilleur pourcentage mais il ne dispose plus ni du temps ni de la place pour effectuer un choix. Ainsi les ouvrages de petites maisons d'édition n'ayant pas d'office ou non rattachées à l'office d'un diffuseur (c'est le cas, pour la poésie, d'Oswald ou de Fata Morgana) ont peu de chances d'être diffusés.

Un handicap économique très important est que les gros achats échappent totalement aux librairies. Depuis l'an dernier, la Cour des Comptes oblige les lycées à acheter avec un taux de remise (25 %) qu'aucun libraire ne peut accorder. Par ailleurs, la vente directe aux collectivités locales (effectuée par les commissionnaires d'Hachette, des Presses de la Cité et d'autres) prive le libraire d'un marché important.

D'autre part, on n'insistera jamais assez sur l'emprise des banques (Paribas, Suez, Schlumberger) qui s'exerce de deux façons : elles contrôlent d'abord de plus en plus étroitement l'édition, elles implantent également les fameuses librairies-grandes surfaces. Il est faux de prétendre que la création de tels magasins contribue à démocratiser la culture : la vente soldée à 20 % entraîne en effet, pour les éditeurs, la nécessité d'un prix plus élevé pour garantir leur bénéfice !

Et puis, il y a la pieuvre Hachette, qui contrôle un nombre grandissant de points de vente, directement (NMPP et librairies de gares) ou indirectement (par les « contrats d'exclusivité » passés avec d'autres librairies).

Dans cette situation, les meilleures volontés sont de peu de poids : tel libraire parisien, réputé pour le caractère de « salon littéraire » qu'il avait donné à sa maison, est amené à cesser son activité car il ne peut résister à la concurrence d'une grande surface à « prix cassés » venant s'installer près de sa librairie.

Par ailleurs, la disparition du petit libraire est une menace sérieuse pour la liberté d'expression : il ne faut pas compter sur les grandes surfaces pour vendre les livres interdits !

Le Manifeste pour le livre du PCF contient des points intéressants pour notre profession : suppression des 7 % de TVA sur les livres ; mesures contre la spéculation sur le prix du papier ; alignement des tarifs de transport sur ceux actuellement consentis à la presse. Par contre, le problème n'est pas tant, à mon avis, d'octroyer des crédits aux petites et moyennes entreprises de l'édition et de la librairie que de fixer des limites à la concentration en ce domaine ! Enfin, un point me semble avoir été négligé dans ce document : les bibliothèques enfantines. C'est en effet dès le plus jeune âge qu'il faut encourager l'enfant à la lecture. Encore faut-il que cela soit un plaisir et pas une activité trop étroitement dirigée !

« Rien de plus littéraire que " la tripe " . »
TYMIANOV.

Le plus allant serait, peut-être, l'autocritique.

Sur le mode du juste retour des choses et du paiement de tout « pêché » : c'est le retour en force, mais au petit pas, de ma propre histoire qui bouclerait ce cercle engagé sans fin autour de ses limites.

Mais, outre qu'elle forcerait en miroir d'autres que moi et identifierait mes pas à l'empreinte d'un travail collectif, je n'ai aucun goût pour l'autocritique. Et même je la trouve puante lorsqu'elle s'exerce en dehors des domaines où l'activité scientifique peut lui donner sa raison d'être. Et même je la trouve, pour ce qui concerne les domaines qui nous occupent, aussi impossible que l'autoanalyse.

Mais de quelle autocritique aurait-il pu être question ? De quoi est-il question ? De l'activité idéologique dans le « monde poétique ». Des idées, des représentations que se font, des images que se donnent et des comportements qu'ont les poètes de ce jour, en France. Des réflexions dont ils nous font part. Des justifications qu'ils avancent. Des raisons qu'ils se donnent. Des articles qu'ils écrivent, des remarques qu'ils échangent, et des propos qu'ils tiennent. De l'idéologie qui domine le monde des poètes. De l'offensive des manipules de la « tripe » et du sentiment, la ribambelle des porteurs de trousse de premiers secours, non point tant, d'ailleurs, les poètes eux-mêmes que les idéologues embusqués depuis quelques années : ceux qui ont laissé passer la vague terroriste du théoricisme telquellien et qui repartent à l'assaut, aujourd'hui triomphants, de plus belle exultants, le banc des agressifs, les violents et les furtifs, les Dominique Noguez et les André Laude, les grands et les petits, enfin, quoi, tout ce qui vient de se rafraîchir la mémoire à la plus vieille des idéologies poétiques.

Que nous avons été quelques-uns à partager, à notre façon, dans cette revue. Et que nous ne partageons plus.

Voilà pour l'autocritique.

MAIS ENCORE ?

Un peu de colère et de laisser-aller dans les lignes qui viennent de s'écrire : j'en conviens mais je compte trop d'amis parmi ceux qui partagent cette idéologie, j'apprécie trop les textes de quelques-uns d'entre eux pour qu'on y voit plus qu'un débordement, au passage. Car, tout le monde le sait, on ne dit même que cela et le plus souvent sans aller plus loin, avec la poésie, et la littérature, les choses, pour ce qui est de l'idéologie, sont complexes. Le rapport d'idéologies de secteur, comme les idéologies poétiques, aux idéologies qui s'affrontent sur le terrain économique, politique et social n'est pas une relation de terme à terme. Un poète d'idéologie fasciste comme Ezra Pound manifeste une idéologie poétique très mêlée où cohabitent des éléments de l'idéologie dominante et des éléments de l'idéologie avant-gardiste pré-scientifique à caractère progressiste ; tel poète et tel critique, politiquement d'extrême gauche, se réclament du marxisme et exposent une idéologie poétique qui pourrait être qualifiée, brutalement, de réactionnaire. Les idéologies poétiques ne reproduisent pratiquement jamais en

transparence les idéologies générales, les rapports de classe. Elles inscrivent à la fois la vision qu'ont les poètes de leur propre situation dans le monde, le « système des représentations », les aspirations, le « reflet des méconnaissances », leurs réponses détournées aux problèmes posés par leur vie dans le langage, la déviation des crises sur le terrain de la sublimation. Elles s'organisent en systèmes avec leurs règles de fonctionnement et leurs détours, l'imbrication de rapports qui peuvent être contradictoires. Il est cependant nécessaire de faire référence à la situation économique, politique, idéologique, qui accusent les lignes entre lesquelles se situent ces idéologies. Qui sont les poètes, que sont-ils, que font-ils, d'où viennent-ils ? A ne pas se poser ces questions parce qu'elles ont pu l'être en termes de réductions sociologiques, de report psycho-socio-biographique à l'œuvre, parce qu'elles ont pu obscurcir l'approche des phénomènes de l'écriture, établir des relations de causes à effets entre la situation sociale d'un poète et l'exercice qu'il pratique de la poésie, on risque de tomber dans l'impuissance à analyser l'approche idéologique, à ne pas comprendre grand chose aux positions qu'ils prennent, aux options qu'ils défendent et même à leur rapport à la langue et à l'écriture dans la mesure où ces idées qu'ils ont en tête ne sont pas sans influencer sur leur travail poétique. Il convient seulement, mais le « seulement » est d'importance, de ne pas instaurer de mécanismes qui transforment les rapports et les déterminations en rouages d'une logique réductrice. Poètes et spécialistes ne forment ni une classe sociale, ni un groupe, ni une couche. Ils s'ont d'origine et de situation diverses. Ce n'est pourtant pas de hasard s'ils appartiennent, pour le plus grand nombre, à la petite et moyenne bourgeoisie. Il y a parmi eux beaucoup d'enseignants, en particulier des instituteurs. Les courants idéologiques qui les traversent sont différents mais tous sont marqués par la précarité d'une situation difficile, redoublée par l'inscription particulière de la poésie dans le champ économique. Les productions poétiques sont en ce lieu où le livre est une marchandise et où le livre de poèmes est une marchandise qui ne se vend pas, pas suffisamment, en tout cas, pour être une source de profits. Il est une marchandise économiquement marginale (il est encore marginalisé par ceux qui subissent, sans doute inconsciemment, les effets de l'idéologie courante et l'on verra tel organe de presse ne consacrer à la poésie qu'une place minuscule et longuement s'étendre sur la peinture). La société bourgeoise française des dernières décennies offre de moins en moins aux poètes cette place réservée aux intellectuels : « assez d'avenir et d'espace, des fonctions assez honorables, des marges de liberté et d'illusions suffisantes... » (Louis Althusser). Les meilleurs d'entre eux ne s'en sont jamais contentés, un grand nombre, aujourd'hui, ne peuvent plus l'accepter. D'autant qu'elle se détériore d'année en année. L'attitude de respect apparent, les flatteries éventuelles, les homélies sur le « supplément d'âme » que la bourgeoisie dispense pour continuer à tirer au moins un profit idéologique des exercices de la poésie, ou même pour neutraliser ce petit ensemble de femmes et d'hommes qui ne sont pas sans influence du tout, ne peuvent suffire à bloquer la recherche d'autre chose et ce n'est pas de hasard non plus si la formule de Rimbaud « changer la vie » est devenue un mot d'ordre politique (ce n'est pas de hasard, une fois de plus, si une formule de ce type, frappée de toutes les ambiguïtés de l'humanisme avant-gardiste recouvre l'utopie majeure d'une idéologie de la poésie, ce n'est pas de hasard, enfin, si une telle formule est née d'un poète et d'un poète qui joue un tel rôle dans notre poésie...).

Une chose est, bien entendu, la critique d'une telle formule, autre chose la reprise, par des forces politiques, d'un mot d'ordre dont la frappe mobilisatrice est évidente. Mais il n'est pas sans intérêt de connaître son histoire.

L'affolement qui touche une partie non négligeable des poètes d'aujourd'hui s'adapte assez bien à la situation de crise de notre société par l'exacerbation et la violence mais il n'est pas seulement, je vais y revenir, un reflet de cette crise. Il est un reflet à la fois de la façon dont certains poètes vivent aujourd'hui la situation dans laquelle la bourgeoisie les a mis, et depuis longtemps, de la situation propre aux exercices de la poésie, ici et maintenant, de l'échec relatif des forces révolutionnaires et des avant-gardes à analyser sérieusement cette situation, à permettre des perspectives, à ne construire autre chose que des machines d'ensemble impuissantes à fonctionner hors du bref circuit de quelques universités et de quelques rédactions.

Le doctrinarisme anachiste-petit-bourgeois est toujours prêt à prendre la relève du doctrinarisme théoriciste de gauche.

LE NATUREL AU GALOP

Plusieurs constatations sous forme d'hypothèses de travail :

- 1 : Il y a des idéologies poétiques : les poètes, les spécialistes de la poésie, les lecteurs de poésie, tout le monde, y compris ces 56 % de Français qui ne lisent jamais, y compris les 80 % de Français qui ne lisent jamais de poésie, tout le monde a une idéologie implicite ou explicite de la poésie, une certaine conception de ce qu'est ou doit être la poésie, le poète, une « vision du monde » de la poésie. Corollaire et nuance : aucune idéologie poétique n'est monolithique, pure de toute influence, de toute contamination par une autre idéologie.
- 2 : Ceux qui dénie toute idéologie poétique, comme toute théorie, ont une idéologie poétique, et une théorie : c'est même l'idéologie dominante sur ce terrain.
- 3 : L'idéologie poétique dominante a quelques caractéristiques générales :
 - Le poète n'est pas tout à fait un homme comme les autres.
 - La poésie n'est pas le langage, ni même la langue, de tout le monde.
 - Le poète est, quelque part, un visionnaire, un supra-sensible.
 - La poésie, c'est en quelque sorte l'ineffable, on ne peut pas l'analyser.
 - La poésie, c'est le contraire de la science ou, du moins, la science ne peut rien ni sur ni pour elle.
 - La poésie est un outil, elle sert à exprimer des sentiments, des sensations, des pincements, des fleurs de peau.
 - Variante « de gauche » : la poésie est une arme (elle est une arme parce qu'elle est un outil), elle sert ou peut servir à participer directement, par l'exhortation et le commentaire lyrique, à la lutte des masses populaires pour leur libération. Elle peut être un instrument de la lutte des classes.
 - La poésie se sert du langage. Le langage est un instrument de communication.
 - Etc.

- 4 : Il existe une autre idéologie possible de la poésie, une façon de concevoir la réflexion sur la poésie et la pratique des exercices de la poésie en liaison avec tout ce qui, des connaissances contemporaines, peut aider à *comprendre* et à mieux travailler. Elle a quelques caractéristiques :
- Elle ne fait pas de dénégation sur la science.
 - Elle ne fait pas de dénégation du formel.
 - Elle ne fait pas de dénégation de l'histoire ni de son histoire.
 - Elle ne fait pas de dénégation de la lutte des classes.
 - La poésie n'est ni un outil ni une arme, ce qui ne signifie pas qu'elle ne sert à rien et qu'elle ne peut pas intervenir dans le combat social.
 - Le langage n'est un instrument de communication, ce qui ne signifie pas qu'il n'y a pas de la communication, que la poésie ne dit pas quelque chose.
 - Le langage n'est pas transparent, la poésie non plus.
 - Etc.
- 5 : L'idéologie poétique dominante, celle de « tout le monde » des lecteurs et, très largement majoritaire, des non-lecteurs, puise ses arguments dans l'idéologie bourgeoise inculquée à l'école. Formes les plus populaires :
- le poète est un doux-rêveur, à part, inspiré, maudit, la poésie, c'est le langage du cœur et la versification.
- 6 : La lutte économique et sociale, idéologique, des forces révolutionnaires, les contradictions intérieures de l'idéologie dominante, les réalités de l'histoire et de l'histoire de la poésie ont dégagé une tendance, une idéologie poétique plus ambiguë où le poète un peu dingue est aussi un combattant, un porte-parole. Il a la tête dans les nuages et les pieds sur la terre. On en perçoit les traces dans l'enseignement scolaire : Rimbaud, à la fois halluciné et communard.
- 7 : L'idéologie poétique dominante dans le milieu poétique (le milieu poétique, plusieurs milliers de personnes, pas seulement les salons parisiens ou les académies de province) comporte des nuances par rapport à (5) et (6) et, dans chacun des cas, avec des intrusions.
- 8 : L'idéologie poétique dominante parmi les poètes et les spécialistes demeure marquée par leur pratique. Elle est, en partie, légitimation de leur pratique.
- 8 : Bien que chaque idéologie forme un tout qui légifère et distingue le bon du mauvais à l'aide de critères qui ne se discutent pas, la situation de tel ou tel poète, son idéologie poétique ne rend pas compte de l'importance ou non de son travail poétique. Exemple : Pierre Morhange qui a écrit « La poésie est un moyen », dont la conception de la poésie forme un ensemble proche du « réalisme » qui recoupe assez bien l'idéologie dominante est un poète unique par l'efficacité de l'écriture — sans parler d'un traitement du vers libre et surtout du rythme tout à fait étonnant.
- Situation apparemment paradoxale où la cohérence d'une idéologie et d'une écriture peut donner des résultats considérables même si l'idéologie dominante en est le moteur. (Voir l'article d'E. Roudinesco).

La situation idéologique d'un poète ne dit rien du bon ou du mauvais. La situation idéologique dit quelque chose du fonctionnement du poème.

- 9 : On peut distinguer plusieurs fortes tendances de l'idéologie poétique dominante aujourd'hui (je laisse de côté le contingent, massif mais isolé et sans écho, des poètes qui continuent, dans une forme traditionnelle exsangue, arrêtée, de murmurer derrière leurs volets clos) :
- Le cri ou mieux encore la fêlure du cri, le râle, le plus individualisé possible, le plus près de la peau, le plus épidermique possible. Il s'agit de cerner l'« authentique », l'expérience directe et de passer derrière le miroir. C'est la poésie à l'estomac. La « modernité » passe par l'évocation du néon, de l'alcool, éventuellement de la drogue. Il y avait les pisse-froid du théoricisme, voici les rangs agités, et divisés, des béats de la chaude-pisse où se contemple « la jouissance de vivre la vérité de sa vie ».
 - Le sentiment, le contact « vrai » avec les choses, la nature, la campagne, les hommes véritables, la lutte contre la réification, le corps à corps avec l'aliénation.
 - L'avant-garde anti-théoricienne où « les poètes travaillent aujourd'hui à réduire cet incurable retard des mots », « l'œuvre d'un poète a sa nécessité intérieure, sa vérité qui l'emportent sur toutes les autres ». Les poètes sont les seuls à avoir un inconscient : il s'agit que les autres en bénéficient...
 - Etc. (Le « vécu », par exemple...)
- 10 : Il y a glissements et souvent chez le même poète. Caractéristique assez générale : le « dégoût » de la théorie va jusqu'au refus de la toute simple réflexion et curieusement (en apparence) rejoint le « bon sens » le plus petit-bourgeois qui soit... Enfin, le spontanéisme : il fournit les moyens d'une écriture et s'accompagne d'une poétique.
- *Répétition* : la situation idéologique d'un poète ne dit rien du bon ou du mauvais. Le bon ou le mauvais ne relèvent pas d'une analyse idéologique mais ils peuvent y renvoyer.
- 11 : Après l'effondrement du terrorisme théoriciste telquellien qui, un temps, a tenu le haut du pavé, c'est le spontanéisme, sous ses diverses formes, avec ses différentes composantes qui crient le plus fort. Le piquet des recalés du théorique a rejoint pour le bon combat le gros des forces qui n'avait pas cessé d'occuper le terrain, un peu en arrière, un peu éberlué par les accents victorieux du « paragrammatisme » mais toujours déjà là, comme on disait alors. Lâche soulagement.
- 12 : Le théoricisme a fait des ravages du côté des poètes politisés. Ça mérite qu'on y revienne. J'y reviendrai.
- 13 : Le terrorisme théoriciste telquellien n'était qu'un oripeau de l'idéologie des avant-gardes. Ce qui ne signifie pas qu'« ils » n'ont rien fait d'important et qu'il n'y a pas eu, qu'il n'y a pas des poètes intéressants à « Tel Quel » et aux alentours.
- 14 : Les succès renouvelés du spontanéisme, parmi les poètes français, ne manquent pas d'être inquiétant. Aller y voir. Il s'est enrichi de notions nouvelles : subversion du langage, transgression des codes, etc.

— 15 : Je n'ai pas dit un mot des idéologies qui se manifestent *dans la poésie*. Ça n'a pas d'intérêt pour mon propos : ce sont, grosso modo, les mêmes.

Le surréalisme, événement majeur de la poésie française contemporaine, fournit sa paille à tout le monde : c'est qu'il y a un peu de tout ça, aussi, dans le surréalisme, mais aussi autre chose. Et autre chose ailleurs.

On parlera un peu, aussi, des avant-gardes. Et de cette autre idéologie poétique du néo-positivisme qui court porter l'eau à la fontaine.

(A suivre.)

La psychanalyse et la question de l'auteur

Elisabeth Roudinesco

(Note pour une introduction)

Le texte présenté ici peut servir d'introduction à un livre à paraître prochainement sous le titre *l'Inconscient et ses lettres*. La question de « l'auteur » trouve son sens à être cernée dans la dimension spécifique du fantasme, dont la logique donne aux termes illusion, reflet, fantaisie, double, etc., leur statut propre. Aux traits de l'imaginaire, considérés par la critique traditionnelle et moderniste comme le « monde des esprits, des ombres et des reflets » vient s'opposer un statut freudien de l'imaginaire où la problématique de la « création » fonctionne à la contrainte (idéologique, langagière) entre rêve et fantasme.

L'intervention psychanalytique dans le domaine de la critique littéraire ou de la dramaturgie est conçue depuis Freud et Marie Bonaparte en terme *d'application*. Le « et » de coordination venant sceller l'impossible d'une rencontre, on voit fleurir sous la plume d'éminents universitaires de multiples ouvrages prenant pour thèmes : la psychanalyse *et* quelque chose... (littérature, théâtre, cinématographe, peinture, etc.). Le *et* comme *l'application* maintiennent l'intervention analytique dans le champ du savoir psychologique par où se réalise sans cesse l'unité imaginaire d'un auteur pris pour lieu et origine d'une œuvre. Le démiurge est entouré de ses objets et de ses créatures : tantôt lieu d'une présence, marqué de la belle âme de l'intention, tantôt trace d'une absence, scripteur, pôle inversé d'une marque sémiologique, qui dans le modernisme littéraire est la variante masquée du génie inspiré.

Sans doute faut-il, pour sortir du dilemme de l'application et de la coordination, prendre acte de la matière littéraire et rendre à la psychanalyse ce que Lacan, en un précepte, rendit à Freud, prenant celle-ci comme méthode de déchiffrement des signifiants ? Sans doute faut-il poser à la psychobiographie, à la psychocritique et à la moderne analyse sémiologique la question de leur commune dénégation : quant aux effets de la découverte freudienne dans le champ des sciences dites humaines ? Rompre avec l'alternative de la présence et de l'absence, reviendrait à situer la question du sujet dans sa structure de manque. L'unité reconnue d'un auteur, d'un sujet, d'un créateur repose sur l'impératif d'une histoire naturelle des esprits, où l'origine — même raturée — donne la clé de la création ; le poète et son œuvre se perdent dans les limbes d'une mythologie où le conte est cerné comme tenant lieu d'histoire. Or cette unité ou cette origine s'attrapent au vol sans se prendre à la lettre ; la « disparition tracée » (la « différence ») écrase la dimension imaginaire dans la relation spéculaire. Le secret de la lettre n'est autre que l'inverse du naturel aisé, le signe maintenu d'une psychologie d'auteur, fût-il barré par son « produit ». Le manque n'est point l'absence : le *fantasme d'auteur* fait corps avec le texte littéraire, il vient à la place du sujet pour en combler le manque, et du même coup il le situe comme tel. Ce manque « vient à manquer » à ceux qui tiennent le créateur pour origine comme à ceux qui le tiennent pour produit : « L'œuvre de Proust, souligne Lacan, ne laisse pas à contester que le poète trouve en sa vie le matériel de son message, mais justement l'opération que ce message constitue réduit ses données à leur emploi de matériel » (1).

(1) J. LACAN, *Écrits* (Seuil).

L'intervention analytique dans le domaine des expériences poétiques diffère de la critique psychologique ou de l'analyse sémiotique ; à titre d'hypothèse soulignons ceci : elles perpétuent le lieu plein d'un sujet dans l'alternance de son absence et de sa présence en négligeant la dimension propre du fantasme. Freud ne prit pas dans ce domaine la juste mesure de sa propre découverte ; il s'engagea d'emblée sur le terrain de la psychologie des œuvres et des auteurs ; mais une contradiction traverse le propos sur *la Gradiva* et *le Dichter* : l'émergence du signifiant reste déterminante, où le langage de la psychologie de l'art en néglige les effets. Le poète parle l'inconscient, et « ça procède en un lieu pour un sujet » tandis que la matière littéraire en sa spécificité, oscille entre rêve et fantasme.

La lettre volée d'Edgar Poe est pour Lacan parabole théorique et fiction. La psychanalyse pose l'énigme du fait signifiant ; l'inconscient est son lieu et répond du symptôme ; le sujet est dès lors *divisé*. Dans la mesure où il est effet du signifiant, il n'est ni une présence ni une absence ; il est *représenté* ; il occupe la place d'un manque et « manque » aux lois psychologiques de la subjectivité. Le moi (imaginaire) répond dans le fantasme à cette place manquante. La psychocritique, la psychobiographie et l'analyse sémiologique cernent le moi, croyant interroger le sujet. Sa division renvoie à la dialectique du désir : « Le désir d'écrire, souligne O. Mannoni, est toujours désir d'écrire sur le désir inconscient » (2). Le désir s'inscrit et cette inscription est comme l'écho de la formule mal comprise de Freud : « l'hystérie est une œuvre d'art déformée ».

Un *réel* de l'écriture s'apparente à la catégorie marxiste de reflet opaque et non spéculaire ; le symptôme y manifeste ses effets de sens. Celle-ci n'est point reflet d'une réalité mais lieu d'un sens où parle le symptôme comme *ars poetica*. En témoigne *le rêve de la belle bouchère* : « Vous aimez le ragoût de mouton, dit Lacan, vous n'êtes pas sûrs de le désirer. Prenez l'expérience de la belle bouchère ; elle aime le caviar, elle n'en veut pas, c'est pour ça qu'elle le désire » (3).

La fiction du roman familial est au principe de la fiction elle-même. *Le fantasme d'auteur* se fabrique dans la trame d'une biographie imaginaire. Raymond Roussel est « l'auteur » du *Comment j'ai écrit...* (4) ; porteur d'une « œuvre », maître des mots et du monde, il est marqué de l'étoile du destin qui le fait tantôt bâtard et tantôt roi ; sa parole est « enceinte » d'un procédé-machine recelant le secret de son art. Mais la recette donnée dans le *Comment...* est décevante comme cette clé des songes n'ouvrant aucun portail ; la trouvaille est caduque car le langage du procédé est lui-même un langage.

Les surréalistes comprirent à leur manière la découverte freudienne. La revendication d'une écriture automatique met l'accent sur l'importance du signifiant dans l'inconscient et sur la loi de la répétition inconsciente. L'automate figure l'enjeu de l'écriture et marque le rôle de l'imaginaire dans le procès de la « création ». Répétition et métaphore sont au principe de la poétique surréaliste. Jacques Lacan, en retrouvant dans la *Verdichtung* de Freud (la condensation) le principe de la métaphore, souligne qu'elle englobe la *Dichtung* (la poésie). Le travail poétique de Benjamin Péret est travail de la métaphore et sur la métaphore : « Jusqu'à lui, souligne Breton, les poètes les plus grands s'étaient comme excusés d'avoir vu une mosquée à la place d'une église ou avaient dû prendre une attitude de défi pour

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

(3) J. LACAN, *Le Séminaire : les quatre concepts de la psychanalyse* (Seuil).

(4) R. ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Pauvert).

affirmer qu'ils avaient vu une figue manger un âne » (5). Pour les surréalistes, le fait poétique se confond avec le processus inconscient ; le jeu de métaphore est premier, le poète est le jouet du lapsus et du calembour.

L'opposition illusoire faite par la critique traditionnelle entre la volonté d'auteur et l'inspiration, l'utilisation « consciente » d'un procédé et le « fait subliminal » (cher à Jakobson), perpétue une inadéquation : l'involontaire ni le maîtrisé ne sont l'explication d'une « subjectivité créatrice », car la recherche de cette subjectivité n'a pas de sens. Le programme de l'écriture automatique, par-delà son appartenance aux idéaux du délire inspiré, renvoie au double principe de la répétition inconsciente, qui donne sens au « destin », et du procès du signifiant qui détermine le procédé. L'expérience surréaliste est alors le symptôme (en ses œuvres et en sa « théorie ») de cette contradiction où s'origine une des conditions mythologiques de la littérature elle-même : l'auteur est le « père » de ses œuvres ; il en accouche par l'anus, comme Roussel, instituant un système de parenté imaginaire où la copulation des mots indique la négation d'une différence des sexes dans le procès répété d'une fantasmatique maîtrise de l'objet a (le vers — l'intestion — la rime — le trône, etc.). Il naît lui-même du procédé (Péret) ; tissé d'un signifiant étrange, il est la dent d'une sorte de fruit glouton mangeant un général ; tantôt maître des mots et de la rime, tantôt esclave d'une instance machinique d'écriture, il se déplace dans une topographie où l'envers et l'endroit se confondent en une trame infinie. Origine de la créativité, l'auteur ne l'est point dans le procès de la production littéraire ou artistique ; il est cette origine, ce centre et ce sujet dans le fantasme. L'auteur est lieu imaginaire où se produit l'illusion d'une maîtrise. Il trouve toujours dans l'histoire de la critique littéraire son biographe de rêve, ce même auteur imaginaire qui le prendra au mot de ses intentions. Mais la recherche de l'apologue, du thème ou du symbole a pour effet de barrer l'accès au signifiant : prendre « l'auteur » au mot n'est point prendre le texte à la lettre. Gide trouva Jean Delay et Proust, Painter, qui écrivit un double de la recherche en en perdant la trace (6). Roussel, le malheureux, l'oublié du Châtelet, ne rencontra qu'un piètre portraitiste ; le rapport policier se substitua à l'apologue, l'art banal du diagnostic médical remplaça l'énoncé amoureux des anecdotes fameuses : Janet fut le Sainte-Beuve de Roussel. Théoriquement le résultat reste le même ; la psychobiographie ou la technique des « vies et œuvres », comme la psychocritique, sont l'envers délicieux des rapports de juristes et de psychiatres.

Dans la nouvelle de Poe, *La lettre volée*, Dupin échappe à la problématique psychologique du sens caché en désignant le signifiant, là où personne, ni policier, ni critique littéraire, armés du fantasme d'une vérité naturelle, ne pouvait le trouver. Car la fiction procède ainsi, d'être vérité à la lettre. L'œuvre est à prendre au mot et « l'auteur » obéit à la seule légitimité, dont Lacan prend acte, en la désignant vingt ans après le Séminaire qui ouvre *Les Ecrits*, d'une nomination imaginaire (7). *La pratique du décentre-*

(5) A. BRETON, *Entretiens* (Gallimard).

(6) PAINTER, *Vie et œuvre de M. Proust* (Mercure de France).

(7) La mise en cause récente par Jacques Derrida du *Séminaire sur la lettre volée* de Lacan, ne fait que reproduire avec tout le brio d'une divagation herméneutique, le grand tracé d'une démarche métaphysique, où la lettre non saisie comme support du signifiant mais comme validité archaïque du secret de l'œuvre, rétablit, par la loi même d'un retournement qui désigne le centre au lieu-dit de l'origine (et nommément se « mord la queue »), la problématique d'un « auteur » âme de la créativité et origine de la connaissance. Ce détournement a pour effet de négliger la vérité comme cause et de placer la fiction sous les auspices d'un dieu-symbole, oubliant par là même les ruses de la croyance. Cf. Jacques DERRIDA, *Le facteur de vérité*, in *Poétique* 17 (Seuil). Pour *La nomination imaginaire*, J. LACAN, *RSI* (Séminaire inédit, 74-75).

ment, dont Dupin nous donne un aperçu, n'a point pour objectif de rétablir un centre, fût-il *excentration* (c'est-à-dire « mesure ») ; la recherche du centre est toujours recherche du secret et du sens ; elle se prend au leurre d'un fantasme d'auteur, d'un calcul imaginaire, qui nomme, sous forme de recette, la loi du procédé. Le fantasme de l'auteur, maître des mots et de la rime renvoie à cette illusion par quoi le moi imaginaire répond en ses oscillations répétées à la place du sujet. L'interprétation « à la lettre » de la *contrainte formelle* (prosodique, langagière) se passe de l'intention d'auteur ; littéralement, elle est une interprétation signifiante et non un commentaire de texte (8). Mais à situer le fantasme d'auteur dans le dehors de ses critères, l'interprétation formelle prend le risque de servir les impératifs d'une complémentarité clôturante, où l'œuvre, découpée dans les fils d'un savoir, devient l'indice, comme en miroir, d'un état du discours universitaire.

Comme le fait poétique, la fiction est à saisir du côté d'une instance de la répétition. La validité d'une combinatoire par où l'auteur s'offre comme origine de l'œuvre dans le fantasme de la toute puissance des mots, se perd dans sa limite imaginaire : sa vérité réside dans cette interaction d'une illusoire stratégie et d'une production d'effets signifiants. Au calcul possible des coups, à cette sorte de maîtrise absolue du texte par le procédé, bref à la destinée du sens dont se repait la sémiotique, vient s'opposer, comme autant de « ratages », la loi de la répétition. Le texte échappe à la probabilité, résiste à la stratégie des jeux, dans la mesure où s'y relate à la place d'un destin et d'un sens, la trame oscillante de la répétition inconsciente.

Rien ne va plus dans le procès d'une dualité psychologique de l'auteur et du lecteur, de l'acteur et du spectateur, rien ne va plus car le langage n'est point une stratégie obéissant à la logique d'un métalangage. La vérité est « midire », comme le montre Dupin, en se faisant le clown du procédé psychologique, « ratant » où les policiers « réussissent » (le calcul des intentions), réussissant où ils échouent (la découverte de la vérité). La « liberté d'auteur » n'est autre qu'une contrainte (contrainte du signifiant et des « formes poétiques ») venant défaire les rets de l'intention dans le discours fantasmatique de la maîtrise du mot.

Par le biais du *concept d'identification*, l'art de la mise en scène est à interroger comme la fiction ou le poème. Les effets de la découverte freudienne concernant la division du sujet touche l'espace de la représentation. Dominée par le fantasme, elle se comprend dans le cadre d'une théorie où l'Imaginaire échappe aux dimensions de la psychologie, en se distinguant à la fois du Spéculaire et du Symbolique. Le propre de la psychologie est en effet d'écraser l'Imaginaire dans le spéculaire (le reflet) en identifiant le premier au Symbolique.

Entendons-nous bien ; les travaux des psychocriticiens ou des sémiologues, ceux de Bachelard, de Barthes, de Derrida, renvoient à une théorie non freudienne de l'imaginaire. La symbolique bachelardienne de l'imaginaire est une variante de l'ontologie, la thèse barthésienne de l'écriture-zéro et de l'au-

(8) Je distingue rapidement la découverte des contraintes formelles du « commentaire formaliste » qui la plupart du temps fonctionne à l'évidence, c'est-à-dire au sens. Le modèle en est peut-être l'analyse faite par Lévi-Strauss et Jakobson du poème de Baudelaire : *Les chats*. Mais une telle démarche se retrouve dès que le « sème » et la « phoné » se prennent la queue en une série de reflets qui débouchent, sans conteste, sur ce qu'avec beaucoup d'humour M. Pécheux nomme « l'effet Munchhausen » (In *Les vérités de la Pallice*, coll. Théorie, Maspéro). La recherche du sens ressemble toujours à ce baron qui s'élevait dans les airs en se tirant soi-même par les cheveux. La tendance à l'évidence est le contraire de la découverte des contraintes, et repose toujours, de Barthes à Kristeva en passant par Derrida sur la double alternative du fond et de la forme, de la présence et de l'absence.

teur-mort est une théorisation du moi imaginaire (ou « social ») de l'écrivain, enfin l'hypothèse derridienne de la trace archaïque est le retournement idéologique de la métaphysique dans la sémiologie.

La découverte freudienne permettrait de repérer une scission non faite par la psychologie entre le Symbolique (lieu du Signifiant, de l'Autre) et l'Imaginaire (où prend corps l'objet a, l'objet du désir), par où le spéculaire reste distinct de l'Imaginaire. Ce dernier est induit par le Symbolique, le Réel émerge en tant que le symptôme y fait sens et comme le souligne O. Mannoni « le théâtre est toujours, à la différence de la névrose hystérique, prise en compte par le symbolique des jeux de l'imaginaire » (9).

En ce sens la réflexion de Brecht sur le théâtre interroge la psychanalyse comme la théorie freudienne interroge le dramaturge. En historicisant la scène du théâtre, il décentre le sujet de sa position de maîtrise : il n'y a plus de héros, de spectateurs ou de « consciences », mais des comédiens, le jeu et la scène, l'histoire et une conscience culturelle ou idéologique. Il montre, dans le sens de l'expérience freudienne que le centre est illusion de la conscience, production du moi imaginaire. Mais pour penser l'historicisation de la scène théâtrale, Brecht recourt à un concept, *la distanciation*, qui appartient à un espace pré-freudien de la psychologie. La notion d'étrangeté relative la problématique de la perception et maintient dans un procès contradictoire le principe même d'une relation spéculaire (acteur/spectateur/acteur) là où l'historicisation la décentre. La distanciation reste tributaire d'une conception psychologique de l'identification, où le centre n'est point disparu, mais « suspendu » à l'exercice d'une transformation des consciences par les consciences. Brecht pointe l'endroit d'une contradiction du matérialisme dialectique qui parcourt l'histoire du mouvement ouvrier, depuis les thèses de Bogdanov et des théoriciens soviétiques de l'art jusqu'aux propositions de Mao Tsé-Toung, et qui produit l'argument d'un *sujet de l'histoire* dont l'émergence s'opère de son adéquation avec les masses dans le processus de la lutte des classes. *Les causeries de Yenan* sur la littérature (10) renvoient à la question de la Révolution Culturelle comme *théâtralisation des luttes de classes* où le sujet, auteur, acteur et décripteur d'un processus historique semble être impliqué, par le mouvement accéléré d'une prise de conscience, dans une précipitation des phénomènes de la superstructure sur ceux de l'infrastructure destinés à produire des effets en retour de réciprocité. L'idée d'une théorie matérialiste du sujet, *impossible au demeurant sans le maintien d'un centre*, et non conforme à la dimension du fantasme, s'appuie sur le principe d'une *psychologie prolétarienne de la perception* dont le Ciné-Ceil (Kino-Glaz) de Dziga Vertov fut la réalisation éclatante, mais dont l'utopie reste conforme aux idéaux du bonheur, où se forgea dans les années vingt le matériau idéologique qui devait dominer la période du Culte.

Dans cette perspective, des rapports 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. Ils ne sont guère faciles à éluder.

Le propos d'Alfred Hitchcock sur le cinématographe et celui de Dziga Vertov sur le Ciné-Ceil viennent « encadrer » la réflexion brechtienne. Au novateur de la distanciation, on pourrait opposer le continuateur d'une catharsis aristotélicienne, à ceci près que l'objectivation de la fonction du regard (comme objet a), chez l'un comme chez l'autre, autorise *l'émergence de l'Imaginaire par-delà un espace simplement spéculaire de la représentation*.

(9) O. MANNONI, *op. cité*.

(10) MAO TSÉ-TOUNG, *Interventions aux Causeries de Yenan*, 1949 (Ed. de Pékin).

Hitchcock serait à la catharsis ce que Freud est à l'hypnose, le frère ennemi du dramaturge de la distanciation.

La tentative de Dziga Vertov de créer un « œil nouveau » de l'homme socialiste dans la Russie révolutionnaire ouvrait la voie à l'idée d'une théorie matérialiste de la perception : la limite de cette expérience, comme celle brechtienne de la distanciation, reste à interroger car elle se heurte à la question de la psychologie (pré ou non-freudienne) qui pose toujours un sujet (un moi imaginaire) comme lieu et origine de la connaissance.

Alfred Hitchcock, cinéaste anglais et gourmand vint à Hollywood en 1940 comme Hollywood vint à lui. Armé d'une nouvelle poétique aristotélicienne, il voulait donner au public le goût perdu de la violence et de la passion, le purger de l'apathie où le plongeait la société de consommation. L'anecdote du fermier boer dont s'inspira le cinéaste dans une scène des *Trente-neuf marches* illustre cette nouvelle catharsis nommée *suspense*, et que je désignerai comme la *psychanalyse selon A. Hitchcock*.

Un soir d'orage, un étranger demande refuge à un couple de fermiers. La femme, lasse de son vieux mari, jaloux et avare, ne cache pas sa joie. Elle prépare pour son hôte une succulente tarte au poulet. Celui-ci est ensuite accueilli dans le lit conjugal. Au milieu de la nuit la jeune femme, sous prétexte de bruits et de courants d'air envoie son mari fermer la porte du poulailler, puis, profitant de son absence, interpelle l'étranger : « vite c'est le moment ! » Celui-ci se lève et... termine la tarte au poulet.

Dans le film *Les trente-neuf marches*, l'action se déroule en Ecosse. Le fermier, laissant l'étranger bavarder avec sa femme, cherche à surprendre, du dehors, caché derrière la fenêtre, un échange amoureux qui, à défaut de paroles, se lirait sur leurs regards. Rien ne se passe qui puisse satisfaire le fermier, en cette scène muette surprise à la dérobée. Le regard est déçu et l'attitude gormande du fermier vient témoigner, en une sorte de parabole que le sexe est l'enjeu du regard : « Ce que je veux voir n'est jamais ce que je regarde » (11).

La cinéma hitchcockien opère une perversion de la règle cathartique en objectivant la fonction du regard et en montrant que celui-ci est objet de désir ; objet imaginaire par excellence, il se dérobe, dans la mesure où l'objet même du suspense a pour enjeu une trompeuse découverte du sexe. Comme le texte roussellien, le film hitchcockien est interrogation sur l'origine et la différence des sexes, sur la naissance et la copulation. « Je ne suis pas curieux », énonce le puritain mais « je voudrais connaître » la couleur du sexe des stars. Le « maître » du suspense domine le film comme il détourne la catharsis dans le rituel d'un jeu de regards. Dès lors, le mode de production hollywoodien avec ses codes et sa censure, ses happy-end, son star-system, devient l'instrument par excellence d'un style : Hitchcock sert les impératifs du cinéma hollywoodien dans la mesure où ceux-ci servent les siens. Il déjoue la censure dans la forme même d'une censure, montrant que l'art de la mise en scène fonctionne à l'idéologie dans les contraintes que lui impose l'idéologie dominante.

De Brecht à Hitchcock en passant par Vertov, la psychanalyse se trouve interrogée. Leurs réflexions sur la dramaturgie, souvent contradictoires, historiquement datées, posent une différenciation non reconnue par la psychologie entre l'identification imaginaire et l'identification symbolique. Différenciation

(11) J. LACAN, *Le séminaire sur les quatre concepts* (déjà cité).

dont J. Lacan annonce l'importance capitale dans son texte célèbre : *Le stade du miroir* (12).

L'art hitchcockien reste cathartique : il se déplace dans la problématique des identifications imaginaires. Brecht anticipe, dans un langage qui demeure teinté de psychologisme sur la question de l'induction de l'imaginaire par le symbolique. D. Vertov désigne le lieu d'une « perception de classe » : dans ses effets subversifs, elle rencontre la perspective brechtienne de l'historicisation, mais a pour corollaire de maintenir en place du politique la notion psychologique de perception.

De la « subjectivité créatrice » à « l'objectivation de la fonction du regard » se profile un *fantasme d'auteur* où se déroule, histoire de dominer les mots, un roman familial. Le procédé n'est affaire ni de volonté ni d'inconscience ; il est contraint et non outil : il est langage. Suivant l'adage, il vient servir de justification aux « affaires » d'écritures : le style c'est l'homme pour le poète mangé des vers...

(12) Texte de 1936, repris dans *Les Ecrits*.

Depuis quelques années — on pourrait dire, presque ironiquement, depuis 1968, puisqu'un des premiers ouvrages (1) s'interrogeant sur cette question : *Les enfants et la poésie* de J.-P. Gourévitch (Ed. de l'Ecole) a paru en 1969 — se multiplient les ouvrages s'intéressant aux rapports entre la poésie et l'enfance, non plus seulement comme cela traîne toujours quelque peu dans des études d'apparence philosophique, en essayant d'appréhender la genèse du poème (ou du poète) au travers des relations avec une enfance ou ce que serait l'enfance, mais des ouvrages essayant de poser le problème de façon autre, c'est-à-dire, essentiellement, pédagogique — ce terme devant être entendu dans un sens large de démarche contribuant à la formation de tous. Un courant se dessine ainsi réagissant plus ou moins violemment contre l'image qui est présentée aux enfants de l'ensemble poésie et, par suite, de la façon dont, dans divers cadres — le cadre scolaire étant ici le plus important —, l'enfant est mis en contact avec, et appelé à considérer la poésie.

Un des premiers apports de ces ouvrages est d'essayer d'analyser la situation des rapports entre l'enfant et la poésie, c'est-à-dire déblayant pour cela toute une mythologie qui empêche d'aller de l'avant et cependant bien commode parce qu'évitant de s'interroger, donc de remettre en question un certain nombre de concepts renforçant notamment la philosophie des dons : « on naît ou on ne naît pas poète », conduisant presque à un « on aime ou on n'aime pas la poésie » sans appel puisque la poésie serait cette chose mystérieuse, tendant ainsi à masquer toute la vie d'interrogations que pose la poésie, notamment aux rapports qu'un individu donné peut entretenir avec sa langue, donc aux problèmes d'un travail poétique et, au-delà, aux rapports d'un individu au monde dans lequel il vit. De cet ordre sont des affirmations comme celle de Louis Guillaume (*Le Puits de l'Ermite* n° 13, p. 15) : « L'enfant est un poète-né que l'éducation se charge de neutraliser », enfermant la poésie dans une sphère totalement intuitive et spontanéiste : puisque la poésie est donnée avec l'enfance, il n'y a rien à faire (sinon retrouver l'enfance pour redevenir poètes, diront certains, tout en se gardant bien de se demander ce qu'est cette enfance qu'il s'agit de retrouver) ou plutôt même, il faut surtout ne rien faire car dès qu'il y aura intervention de l'adulte, il y aura risque de destruction de cette part délicate et fragile de l'enfance, de cette

(1) Cf. bibliographie en fin d'article.

espèce de miraculeuse innocence qui permettrait seule la poésie, renvoyant ainsi à la définition de la poésie comme innocence maintenue, miracle de préservation de l'enfance au travers des vicissitudes flétrissantes d'une existence. Si en effet on acceptait cela, il n'y avait plus rien à faire puisqu'il ne pouvait être question que de « laisser faire » ; la seule attitude désormais possible serait une confiance aveugle en cette spontanéité enfantine (voilà encore une notion qui mériterait d'être creusée et notamment dans les usages réactionnaires qui en sont faits puisqu'elle permet entre autres d'occulter les rapports avec l'appartenance à tel ou tel milieu socio-culturel), ce que l'enfant produit étant spontanément réussi, puisqu'expression non-corrompue de cette innocence qu'est la poésie ; c'est là une attitude que l'on ne peut concevoir comme néfaste que si justement l'on se rend compte qu'elle renvoie à deux conceptions également fausses — et même dangereuses puisque masquant d'autres questions qui, elles, sont vraies — : celle d'une poésie comme enfance conservée, don, et par suite langue incontrôlable, réussite mystérieuse, inspiration, et celle d'une enfance comme étape de la vie non marquée dès l'origine par les lieux où elle se situe, espèce de monde isolé et non atteint par les flots de la vie socio-économique, l'enfance miraculeusement épargnée par la lutte des classes, ce à quoi Jean-Paul Gourévitch répondait en notant simplement :

« Patrick, sept ans, bloc B, H. L. M. 15, appartement 41, père décédé, mère sans profession ; trois frères, trois sœurs ; pas de poèmes » (*op. cit.*, p. 7).

Il s'agissait alors, à partir de ce refus, d'essayer d'analyser d'une part les vrais rapports que l'enfant peut entretenir avec la poésie et, d'autre part, par une analyse non-idéaliste du fonctionnement de la poésie, de tenter de proposer une pédagogie du poème autre que celles déjà existantes et qui se caractérisent essentiellement par deux attitudes apparemment très dissemblables : — l'abandon à la spontanéité, l'attente du miracle (« On nous explique qu'il faut laisser la liberté aux enfants. En réalité on leur impose de faire des dessins d'enfants... Sous prétexte de leur laisser la liberté, de ne surtout pas les entraver, on les enferme dans leurs chaînes » entretien de Picasso avec Hélène Parmelin) ; — l'attente de l'éveil de l'enfant à la poésie par la seule vertu des grands exemples, la récitation classique de nos écoles (où l'on retrouve l'idée que l'envie naîtra miraculeusement de l'exemple seul) (2). Attitudes qui se rejoignent effectivement dans un même abandon : ne faisons rien

(2) Cependant, dans un autre contexte, la récitation peut et doit retrouver valeur pédagogique comme prolongement, dans l'échange, du plaisir de la lecture. La condamnation de la récitation n'est donc que condamnation d'une pratique étroite enfermant l'enfant dans la reproduction obligatoire et sans plaisir de textes.

pour ne pas détruire l'enfance, ne faisons rien parce que la poésie, étrange et inanalysable, ne peut pas rationnellement être abordée comme une autre matière d'éducation.

C'est à partir de cette nouvelle façon d'interroger les relations entre la poésie et la pédagogie, à partir d'une nouvelle manière, débarassée des mythes dont l'on vient de parler, de considérer les rapports possibles entre l'enfant et le poème, mise notamment en œuvre dans des travaux comme ceux depuis longtemps menés par Georges Jean analysant, entre autres, minutieusement, le fonctionnement de la métaphore (ou de ce que l'on considère comme tel) dans le langage des enfants : « La petite fille s'écriant « il tombe des gouttes de soleil » pour décrire une pluie d'orage dans la lumière ne savait pas encore dire « il pleut ». Ou, si elle connaît le mot, celui-ci ne surgit pas. Elle préfère ne pas faire l'effort d'aller le chercher et traduire ce qu'elle voit comme elle le voit avec les mots dont elle dispose immédiatement. Il y a donc production d'images par impuissance à verbaliser et non par maîtrise de la langue » (Georges JEAN, *L'enfant et les images*. Verticales 12, n° 17-18, p. 41) qui s'oppose ainsi vigoureusement à ce que nous avons précédemment dénoncé et que l'on retrouve toujours resurgissant ici ou là (« Il y a un don poétique naturel chez les enfants, un don artistique de naïveté de l'œil et de l'âme », P. Boujut) que vont pouvoir désormais être proposées diverses voies d'approche : si, en effet, la poésie n'est pas innocence naïve, spontanéité, intuition du don mais consiste notamment en une façon particulière de considérer la langue dans son fonctionnement, en des rapports entre un individu donné et un travail qu'il mène sur cette langue qui, étant celle de tous, est aussi, primordialement, la sienne, alors des tentatives d'une pédagogie de la poésie deviennent possibles, tentatives évidemment différentes selon que l'on s'adresse à des enfants de cinq ans ou à des adolescents de seize ans (avec lesquels, au-delà des sclérosantes paraphrases pompeusement baptisées « explications de textes », pourra être entamé un travail cohérent d'analyse et d'approche des textes poétiques) mais participant fondamentalement à une même démarche, le désir de faire en sorte que l'enfant aborde le poème, non plus comme ces textes géniaux et intouchables, que l'on doit se contenter d'apprendre par cœur et de vénérer et que l'on peut parfois imiter lorsque le hasard fait bien les choses ; mais comme des exemples de productions de textes mettant exemplairement en jeu toutes les possibilités internes au langage, possibilités qui, dans la langue de la communication ordinaire, sont, pour des raisons diverses (dont le fait que l'on n'a pas à juger sa langue, à essayer de la faire fonctionner autrement que selon les règles édictées par les grammairiens, n'est pas le plus négligeable), sous-utilisées (quand elles ne sont pas totalement inuti-

lisées) et même presque considérées comme scandaleuses — il y a évidemment là tout un aspect profondément critique et démystificateur apporté par la langue poétique qui n'est certainement pas étranger à la suspicion manifestée à l'égard de la poésie et se révélant notamment dans le mythe du poète maudit, névrosé, drogué, etc., être génial et par ce génie même en marge, condamné à porter toute sa vie, comme un fardeau, le poids de son génie.

De cette évolution des conceptions, les instructions officielles de l'éducation nationale (du moins celles destinées à l'école primaire) portent la marque : de celles de 1923 où la poésie est définie comme la récitation pour laquelle « il est recommandé de ne choisir, pour les confier à la mémoire des enfants (3), que des morceaux d'une incontestable valeur », en passant par celles de 1938 qui, reprenant celles de 1923, précisent : « Par les sonorités et par les mots essentiels, ils auront l'intuition des pensées et des sentiments poétiques (3) », jusqu'aux plus récentes, celles de 1972 s'élevant contre la pratique unique de la récitation et qui, bien que manifestant encore certaines ambiguïtés et hésitations — en accordant notamment une place primordiale à la diction et en maintenant la conception de la poésie comme pureté et spontanéité —, admettent que le poème peut et doit être autre chose qu'une marginale acquisition culturelle meublant l'esprit en vue d'éventuelles connaissances esthétiques, que la poésie doit pouvoir, en classe, être abordée par le biais d'un certain travail sur la langue, d'une certaine pratique active de la langue, un grand pas a été franchi au niveau des textes administratifs, au point même que l'on voit apparaître des sujets de C. A. P. (examen de titularisation des enseignants du primaire) demandant à s'interroger sur la poésie. Il semble donc désormais possible de mener une pédagogie de la poésie. Certaines expériences comme celles de Christian da Silva, Jean-Hugues Malineau, les ateliers de la quinzaine poésie de Lyon (janvier 1975), etc., le prouvent même si les résistances sont, en certains lieux scolaires, encore vives au point de pousser un enseignant comme J.-H. Malineau à changer de profession.

Le caractère essentiel commun à ces diverses tentatives qui ont vu le jour ici et là va donc être de renverser radicalement les perspectives : de la poésie conçue comme un bien culturel consommable — et s'il ne l'est pas toujours immédiatement (cf. les instructions de 1938 : « On peut sans dommage les (les textes) choisir au-dessus de l'âge intellectuel des enfants... », on fait le pari qu'il le sera un jour, restant en quelque sorte thésaurisé dans l'esprit de l'élève et n'y portant intérêt que plus tard — on passe à la poésie

(3) Soulligné par nous.

définie comme une pratique. Il ne s'agit cependant plus ici d'une pratique de type spontanéiste livrant totalement à l'illusion d'une enfance naturellement « poétique » et artiste, mais bien au contraire d'une démarche profondément réflexive et consciente essayant de faire parcourir à l'enfant, par des moyens divers, plusieurs des cheminements que peut vivre l'écrivain auteur de poèmes : il s'agit ici de mettre l'enfant en « situation de poète » et de lui faire prendre conscience par une démarche progressivement pédagogique — évitant donc le découragement que pourrait faire naître la présentation immédiate de toutes les difficultés accumulées — de toutes les techniques mises en œuvre dans le poème, de toutes les possibilités utilisées dans tel ou tel texte, en un mot — et c'est finalement le but essentiel, parce que profondément libérateur, de cette pédagogie du poème —, de mettre l'enfant face aux fonctionnements, même les plus occultés, de sa langue. On comprend la gêne et, ici ou là quelques réactions de gens bien pensants.

Bien entendu, certaines précautions sont à prendre et sont généralement prises : il ne s'agit ni de faire croire aux enfants qu'ils sont — parce qu'ils manipuleront quelques techniques — devenus poètes et que les textes qu'ils auront ainsi pu produire sont des poèmes égaux à ceux des auteurs les moins contestés (et là peut-être réside le danger de certaines publications montant en épingle les textes d'enfants, renvoyant une fois encore, même inconsciemment, au mythe de l'enfance/poésie...) ; ni d'imiter des textes-modèles généralement pris comme points de départ ; ni, évidemment, de reprendre, sous des formes nouvelles, l'explication traditionnelle des textes poétiques remplaçant la paraphrase par le pastiche et n'apportant donc rien de neuf à l'enfant, celui-ci étant invité à s'effacer complètement devant la personnalité du poète considéré ainsi comme un individu hors du commun. Ce qui importe, c'est le travail lui-même, la mise en jeu (on pourrait parfois dire, la mise en cause) d'une pratique de la langue dont l'on espère un peu qu'elle agira aussi au-delà du travail sur la création poétique et contaminera bénéfiquement toutes les manipulations langagières de l'enfant, rejoignant par là même une pédagogie globale du français.

C'est en fonction de ces principes que sont faites plusieurs suggestions, étapes nécessaires dans une stratégie d'ensemble que l'on peut résumer ainsi :

— Mettre l'élève en contact fréquent avec la poésie (ce qui impose évidemment toute une façon autre pour les enseignants de voir le poème, de l'introduire dans leurs classes et pose, par voie de conséquence, le problème de la formation des enseignants et de leurs propres rapports à la poésie), non pas uniquement celle du passé,

consacrée mais souvent vieillie, difficilement abordable sans une certaine culture, mais plutôt celle qui aujourd'hui se cherche, se fait ici et là, se vit : leur dire des textes, leur en lire, leur fournir les moyens d'en découvrir, d'en dire et d'en lire, et les laisser choisir.

— Permettre à l'élève de transmettre — et là encore cette notion de « transmission » doit être une notion ouverte évitant de fixer des schémas autoritaires tels que lecture publique, récitation, etc., puisque quantités de techniques peuvent, même au niveau élémentaire, être mises en jeu : montages, enregistrements, affiches, etc. — aux autres les textes qu'il peut avoir envie de dire, sans pour autant perdre de vue que cette envie ne lui viendra que rarement de façon spontanée, mais aura dû être suscitée par l'environnement scolaire.

— Insérer le poème dans un ensemble d'éducation esthétique évitant d'en faire une technique quelque peu marginale, fantaisie que l'on se permet un temps pour retomber au plus tôt dans les ornières habituelles, désamorçant ainsi une part essentielle de cette pratique d'éveil que peut être la poésie.

— Montrer par des activités simples comment, partiellement, fonctionnent ces poèmes qu'ils aiment. Sous le texte choisi ou aimé ; montrer ainsi le travail et la mise en action de procédures linguistiques.

— Créer des textes, collectifs ou individuels, tout en sachant bien qu'il ne s'agit là que de tâtonnements, de prémisses dont on peut tirer satisfaction mais qui, dans la plupart des cas ne sont qu'une approche vers une maîtrise à acquérir, et qu'il n'est nullement question de vouloir faire de tous les enfants des poètes mais, plus modestement — et avec plus de chances de réussite — de donner à chacun la possibilité d'apprécier la poésie, de retirer de sa fréquentation la joie et l'enrichissement qu'elle peut donner sans cependant s'interdire de préparer la voie à des découvertes futures, à des créations authentiques.

De là, toute une série d'activités proposées aux élèves en fonction de leurs âges. Dans un premier temps, l'activité sera essentiellement une mise en correspondance avec le poème que ce soit au travers de la danse, de la musique, du dessin, de l'improvisation verbale, etc., puis l'accent sera progressivement mis sur des activités de type plus linguistique insistant successivement (mais sans qu'il y ait là une progression pré-établie) sur certains des aspects particuliers à l'expression poétique : graphismes, sonorités, rythmes, créations de mots, destruction de phrases, en se référant généralement soit à des procédés de type surréaliste, soit à des textes d'auteurs contemporains chez lesquels tel ou tel aspect sera particulièrement évident.

Enfin, on passera à des activités de type critique donnant aux élèves, au travers de techniques relativement simples (comparaisons de divers cheminements de lecture d'un recueil, étude des isotopies sémémiques d'un texte, etc.) un certain recul non seulement par rapport à leurs propres productions, les amenant notamment à remettre en cause des automatismes qui dans une étape antérieure auraient pu paraître trop séduisants. Il s'agit là de faire en sorte que, au bout de cette découverte, les élèves aient non seulement plaisir à lire de la poésie mais également qu'ils soient capables de la lire et se rendent de plus en plus consciemment compte de ce que, dans sa pratique, elle met en jeu.

Si l'on compare deux textes d'élèves publiés l'un dans un journal scolaire (*La Source* n° 19, Ecole mixte de Poigny) par un enfant de dix ans :

Le cheval de mes rêves

Un beau cheval blanc galope
la crinière au vent.
il voit le petit écolier
qui lui tend
entre les barbelés
une touffe d'herbe
imprégnée de rosée.
Les yeux émerveillés,
le petit garçon blond
ne songe plus à l'école,
il ne voit plus qu'un beau cheval blanc
qui galope,
galope,
dans le vent.

Au loin, la cloche retentit,
il regarde une dernière fois
le cheval de son rêve,
puis il reprend
la route de l'école.

et l'autre par J.-H. Malineau dans *L'enfant, la poésie*, p. 137 :

La fille morfeuse

Elle s'enifra dans son kinife morfrard qui mifardait lempatement. Le toufard était momeule. La fille y pris a un frilof et elle se doulma avec ensolve. Que c'était mulmeux ce frilof ! Elle y restitua moliment quand tout un mif sa momal anifa !

C'était la cataracte !

On a là deux résultats exemplaires : dans le premier ce que l'on appelle « poème » restant au niveau essentiellement prosaïque, n'apportant à l'enfant aucune ouverture sur les possibilités de sa langue, l'enfermant même (il s'agit d'un texte dit libre !) dans les lieux communs culturels, ceux des contes et d'un sentimentalisme naïvement animalier ; dans le second — où l'on reconnaît nettement une activité d'invention verbale inspirée par *Le Grand Combat* d'Henri Michaux et le poème d'Humpty-Dumpty dans *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll — un travail sur la langue dont le résultat vaut ce qu'il vaut et se présente sans prétentions, mais qui va ouvrir à l'enfant des perspectives passionnantes (qui a observé des ateliers-poésie en action ne peut en douter !) sur les richesses, le fonctionnement de sa langue et l'approchera incontestablement du plaisir verbal ainsi que d'une vision critique de l'expression.

Les activités de ce type sont extrêmement nombreuses et ce n'est pas le lieu de les citer toutes ici cependant, si pour des raisons diverses — et notamment parce qu'elles présentent une apparence spectaculaire et semblent aisément utilisables dans une classe quelle que soit la pédagogie d'ensemble qui y est pratiquée (ce qui est évidemment une illusion : les enseignants qui ont essayé pourraient en témoigner...) — ce sont les activités de type ludique dont on parle le plus (et notamment ce que l'on nomme assez faussement « les jeux poétiques », cf. l'article de J. Verrier dans *Langue Française* n° 23 et *L'enfant, la poésie* de C. Da Silva et J.-H. Malineau), il ne faut surtout pas s'imaginer que cet aspect là du travail en cours dans l'introduction de la poésie dans l'éducation est, à lui seul, suffisant et dispense de toutes les réflexions qui précèdent. Ces activités sont certes importantes, elles donnent à celui qui y participe un nouveau regard sur le phénomène poétique mais, isolées, elles risquent d'apparaître comme gratuites et ne débouchant pas vraiment sur cet éveil esthétique, cette ouverture de la pédagogie à l'art — autrement que par un certain encyclopédisme culturel — que peut être une pédagogie complète de la poésie. On voit par là où tout cela nous entraîne et l'on comprend peut-être mieux les résistances qui se manifestent devant l'importance de l'enjeu. Car de la réflexion sur une pédagogie de la poésie on est insensiblement conduit à s'interroger sur la pédagogie de la langue, sur la place que doit occuper la langue dans la pédagogie, sur le langage qui peut être exigé à l'école, sur les fonctions de contrôle et de répression que l'on peut faire jouer à travers lui, etc., et donc, en dernière analyse, sur une pédagogie en général, sur une conception même de l'école et il n'est pas étonnant alors que les instructions officielles du 4 décembre 1972 n'accordent une certaine place à la poésie qu'à partir des propositions progressistes du plan Rouchette, tout en les déformant ne faisant que continuer un perversisse-

ment général des propositions émises dans ce travail concernant une pédagogie repensée du français. On est donc encore bien loin du compte !

Une enquête faite en 1972 parmi les instituteurs participant à des stages de recyclage (volontaires) révélait : 65 % d'entre eux disaient ne pas faire de différence entre poésie et récitation à l'école et, parmi ceux qui en faisaient une, 15 % seulement affirmaient tenir compte de cette différence dans leur enseignement, soit 5 % de l'ensemble. Il y a là un fait incontestablement important : la récitation reste, trop souvent (il suffit pour s'en rendre compte de consulter les « cahiers de récitations » des enfants ou leur parler de poésie. L'étonnement des adolescents participant aux ateliers de poésie de la quinzaine de Lyon était à cet égard tristement significatif pour lesquels la poésie était : « ce qu'on apprend par cœur... », « ce qui rime... », « des textes où il faut compter les pieds... », allant même jusqu'à « des textes ennuyeux... », certains refusant la dénomination « poème » à leurs productions du jour parce qu'ils avaient pris plaisir à y travailler... !) le seul médiateur par lequel les enfants approchent de la poésie. Et, si l'on complète cette première indication par une étude des textes proposés par ces mêmes maîtres, on s'aperçoit que la plupart des enfants ont de la poésie une vue non seulement beaucoup trop passive — il s'agit généralement d'apprendre par cœur un texte imposé et de le redire devant une classe peu intéressée — mais que, de plus, cette vue reste extrêmement étroite : la principale source où les maîtres d'école primaire (on peut même, sans crainte de beaucoup d'erreur, ajouter les professeurs de lycée) puisent leurs textes reste le manuel de lecture dont les contenus poétiques sont trop souvent bien maigres et bien conventionnels même si, dans leur ensemble, les ouvrages les plus récents essaient de proposer un choix légèrement plus ouvert : ce sont toujours La Fontaine, Victor Hugo, Verhaeren, F. Jammes, Maurice Carême (?) et Maurice Rollinat — avec l'apparition de R. Desnos — qui se taillent « la part du lion », relayés en cela, plus tard, par « les grands classiques ». La comparaison de la liste des poètes préférés par 7.000 élèves (*Cahiers Pédagogiques* n° 99) avec celle des poètes les plus fréquemment représentés dans les manuels scolaires montre qu'à très peu d'exceptions près, c'est la même ; comment pourrait-il en être autrement ? Comment les élèves pourraient-ils être en contact (et donc avoir des possibilités de choix) avec le monde de la poésie autrement qu'à l'école ? Dans quel journal peuvent-ils voir des poèmes (*Le Monde* excepté, mais dans quels milieux lit-on *Le Monde* ?). Quelle émission de télévision leur en présente-t-elle à des heures de grande écoute ? Combien d'adultes lisent-ils chez eux des recueils de poésie ? Etc. Il semble évident que, à l'intérieur de la place étroite abandonnée à la poésie

dans la classe, l'on ait préféré choisir « les valeurs sûres », celles qui auraient le plus de chance de constituer un bagage culturel à l'enfant, sans se soucier bien évidemment de savoir si plutôt que d'un bagage culturel, ce n'est pas d'une pratique de la langue qu'il ait le plus besoin. On est bien loin ici des fichiers-poèmes constitués dans les classes de Christian Da Silva...

Même si la réflexion concernant une pédagogie de la poésie est, en France, en 1975, bien avancée et permettrait de mener dans la pratique scolaire des activités intéressantes à plus d'un titre, il n'en reste pas moins que, sur le plan des réalités, rien ou si peu de choses, ne se passent. Il y a, bien entendu, à cette carence de nombreuses causes : la non-formation des enseignants transportant, sans avoir vraiment les moyens de la repenser, l'image de la poésie qui leur a été inculquée ; la pauvreté extrême des bibliothèques scolaires (mais aussi publiques), tout particulièrement en ce qui concerne les publications poétiques (il ne manque pourtant pas actuellement de revues vivantes, à des prix abordables, de plaquettes, de recueils accessibles à tous les âges et il y aurait là une possibilité d'aide énorme à l'édition poétique si l'état achetait d'office un certain nombre de recueils pour les distribuer dans les bibliothèques comme cela se fait dans d'autres pays) ; le manque « d'animation poétique » dans la vie culturelle française ; et, peut-être plus sérieusement, une grande méfiance vis-à-vis de ces activités qui, par leur forme même, risquent de pervertir profondément la conception que l'on a encore actuellement de l'enseignement. Entre un enseignement sélectif, compétitif, destiné essentiellement à classer, au plus tôt, les individus en castes, et un enseignement ouvert, s'intéressant avant tout à l'éveil des personnalités et des sensibilités, il n'y a pas compatibilité : plus qu'à des querelles sur des techniques pédagogiques c'est, en dernière instance, à un choix de société que l'on se trouve ainsi confronté. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a alors rien à faire maintenant, le combat peut être mené sur tous les fronts, même sur celui fort modeste d'une pédagogie de la poésie, mais il doit être mené avec clarté, sans illusion aucune, en se rendant bien compte de ses implications et de ses aboutissants, en se rendant aussi bien compte que la poésie, à elle seule, ne suffira pas à changer l'éducation.

Oh !
Oh, quoi ?
Oh, rien.

Ah !
Ah, quoi ?
Ah, rien.

C'est bien
Quoi ?
La poésie, pardi !

Sylvie (neuf ans).

BIBLIOGRAPHIE

A) OUVRAGES GENERAUX :

- J. CHARPENTREAU : *Enfance et poésie* (Ed. Ouvrières).
J.-P. GOURÉVITCH : *Les enfants et la poésie* (Ed. de l'Ecole).

B) OUVRAGES PEDAGOGIQUES :

- J.-P. BALPE : *Les moments de poésie à l'Ecole élémentaire* (Ed. A. Colin-Bourrelrier).
P. DUFAYET et Y. JENGER : *Le comment de la poésie* (Ed. E. S. F.).
P. FERRAN : *Récitation et poésie à l'école élémentaire* (Fac. des Lettres et Sciences de Nanterre).
C. DA SILVA et J.-H. MALINEAU : *L'enfant, la poésie* (Poésie 1, Ed. Saint-Germain-des-Prés).
P. MENANTEAU : *Poésie et récitation* (Ed. A. Colin-Bourrelrier).

C) REVUES :

- Puits de l'Ermite*, n° 13.
Langue Française, n° 23.
Verticales 12, n° 6.
Cahiers Pédagogiques, n° 45, n° 99.
Recherches Pédagogiques, n° 47.
L'Educateur, n° 15.
B. T. 2, n° 57 (mars 1974). Pédagogie Freinet.

Que fait-on lire à nos enfants? Pierre Lartigue

Paul Eluard se « désolidariser » du surréalisme en 1938 pour « engager sa poésie dans la défense de l'Humanité souffrante et opprimée de la deuxième guerre mondiale ».

André Breton est « l'auteur de poèmes (*le revolver à cheveux blancs* et *l'amour fou*) écrits sous la dictée de l'inconscient et d'un roman, *Nadja* ».

« René Char fit partie du groupe surréaliste puis s'en éloigna tout en gardant l'esprit. Il s'engagea dans la Résistance et depuis vit en marge de la vie littéraire. »

Tristan Corbière : « Le corps déformé par des rhumatismes dès l'adolescence, poète méconnu et mal aimé, son œuvre est à son image... »

Ces définitions pleines de raccourcis saisissants sont extraites d'un recueil de textes (*Est-ce ainsi que les hommes vivent ?*) pour première et terminales F G H, publié par Bordas en 1974. On y lit également que Desnos « tout en gardant le goût de l'insolite » est revenu « à un lyrisme plus simple » (cela est recopié de Chassang et Senninger). Le poème présenté : « *J'ai tant rêvé de toi* » est reproduction fidèle du texte extrait de *Corps et biens*. Les auteurs ont pris précaution d'en préciser l'origine (le recueil est de 1930) et ils ajoutent sans frémir : « Desnos écrit le poème cité ici, pour sa femme, alors qu'il était prisonnier dans un camp de concentration en Allemagne où il mourut en 1945. »

Est-ce ainsi que les hommes vivent ?

Un pareil titre appelait des poèmes d'Aragon :
(Page 112) :

« Louis Aragon (1897-1972) [sic] fut, entre 1920 et 1930, un des chefs de file du surréalisme. Il adhéra au parti communiste en 1930 [Aragon adhéra le 6 janvier 1927, le jour des Rois], et écrivit des romans inspirés de l'idéologie marxiste (*Les cloches de Bâle*, *la Semaine Sainte*). Résistant pendant la guerre, il composa alors des poèmes patriotiques et des poèmes d'amour qui constituent la partie la plus attachante de son œuvre. En 1967, il fut élu à l'académie Goncourt. »

Le poème choisi est extrait du *Roman inachevé* où il a pour titre : *Strophes pour se souvenir* avec mention de date : 1955 à quoi le manuel préfère : *L'affiche rouge* comme on voit sur les pochettes de disque.

« L'affiche qui semblait une tache de sang
Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles
Y cherchaient un effet de peur sur les passants »

Le pluriel du verbe en ce dernier vers rend le texte incompréhensible. Le sujet est : l'affiche qui... :

« Y cherchait un effet... »

Est-ce une coquille ?

La troisième strophe évoque l'hommage rendu à ces morts après le couvre feu par des anonymes :

« Mais à l'heure du couvre feu des doigts errants
Avaient écrit sous vos photos Morts pour la France
Et les mornes matins en étaient différents »

Les auteurs du manuel transforment ce vers en :

« Et les morts le matin en étaient différents »

O délicatesse !

Ils ont aussi ramené le deuxième alexandrin de la strophe 5 aux dimensions du décasyllabe :

« Adieu la vie la lumière et le vent »

On se souvient enfin que dans le *Roman inachevé* les vers depuis « Bonheur à tous... » jusqu'à « et je te dis de vivre et d'avoir un enfant » sont données en italique comme arrangement de phrases écrites par Manouchian.

Cette nuance a disparu.

Comment expliquer cette cascade d'erreurs ? Nous nous trouvons sans doute devant un des plus récents produits de la tradition orale. Le copiste peu scrupuleux (dont la source est une chanson enregistrée) altère le texte dans son sens et dans sa métrique. Qu'il n'ait pas eu recours au livre mais au disque est la seule explication plausible.

Il n'est pas de manuel sans sujet de devoir. Une pensée s'impose aux auteurs de celui-ci : « La poésie doit d'abord être la vie vécue, la vraie vie, immense, imprévisible, inclassable. » Que pensez-vous de cette affirmation de Georges Mounin ?

Voilà qui atténue un peu la gravité des erreurs portant sur le texte — la poésie n'est pas dans les livres !, mais qui n'excuse en rien d'interrompre en 1972 la vraie vie vécue de Louis Aragon, comme dirait M. Mounin.

PIERRE LARTIGUE.

Mon cher Pierre,

Le prétendu dernier poème de Desnos continue à faire des ravages. En deux mots, cette mésaventure, comme rajout à tes chroniques :

Une encyclopédie destinée aux jeunes m'avait demandé un article sur Robert Desnos. Mon papier se terminait ainsi : « R. D. fut arrêté et déporté au camp de concentration de Terezin, où il mourut quelques jours après la fin de la guerre. » Entre le moment où j'ai remis le manuscrit et la parution du volume, il s'est trouvé quelque correcteur vigilant pour retoucher l'article selon le credo du « dernier poème ». Voici donc ce que cela donne : « ... déporté au camp de concentration de Terezin, en Tchécoslovaquie, où il mourut après avoir adressé des vers bouleversants à sa femme Youki. »

ALAIN LANCE.

1

Peu d'yeux cette année virent les arbres jaunir.
Le vent mouillé arrachait dans la nuit les feuilles.
Le bleu du ciel, démis de ses fonctions, restait derrière.
A l'époque des marrons, de marchands de marrons tintin :
à l'écart des campagnes mortes,
des broussailles bourbeuses où poussent les lanternes,
la ville, lisse-bleuâtre comme un menton d'état-major,
entre un automne pour rien et un hiver sans neige,
entretemps déserté, fit capitulation.

2

Voici : l'époque est sobre.
De chants d'amour, néant.
Mais qu'a-t-il donc, cet homme : le matin,
un air à la radio lui vrille les poils des tempes.
La main appuie sur les boutons, essaie un poste après l'autre
comme si Jésus ou Bouddha l'attendaient au détour d'une onde
— le soldat en crevant, les vieux gâteaux appellent leur mère —
et le silence entre deux phrases de la voix :
l'angoisse.
Il convient de décrire l'expérience collective.

3

Paix dans un creux, le fade au fond de l'amertume.
C'est la mort, ou l'avant-naissance.
Non-vie. Non-vu.
Drôle de nature : l'absence. Les étoiles sont ta mort.
Ta vie comme un repli, une villosité,
une façon d'être ailleurs, à savoir les deux pieds dedans,
agitez-les gaiement d'aporie en contradiction
dans l'indifférence générale et personnelle,
dans la joie ou l'enquiquinaison, quelle dialectique :
avec ces mots qui ne disent rien,
avec ces mots qui démarrés ne peuvent plus être arrêtés,
comme la vie complètement immobile se met par à-coups à filer,
beethovénienne humeur des robinets.

Si j'avais des ailes
 si j'avais des ailes
 si j'avais un pub
 si j'avais un caf

Les jours de fête, à mon bisaïeul Yankele ses gendres
 apportaient une bouteille de schnaps
 que ma bisaïeule étendait à raison d'un litre d'eau (légèrement)
 sucrée par litre de gnôle.

Ainsi tout était sauf, étant réglé :

la fête,

la santé,

la vertu de mesure en tout mais sans excès

et jusqu'à ce tutélaire esprit d'économie

(absent chez les chrétiens, d'où l'affluence aux clacs papaux)

qui devait empêcher le clan de faire fortune.

Autres mœurs.

Autres temps.

Le moindre geste coûte.

Je sais : viendra un jour où pour pipi simplement faire
 sera requise l'énergie de Shakespeare écrivant King Lear.

Je sais, j'ai vu, moi Jean : les temps sont proches.

Déjà ce vieil Adolf est pris pour un poète.

C'est la vision de nombres. Nous allons à l'*Esprit* :

— de vin, comme un fœtus.

Si j'avais des ailes
 si j'avais des ailes
 si j'avais un pub
 si j'avais un caf

Si j'avais des ailes
 enfant qui n'es pas
 je m'envolerais
 vers toi qui serais

Si j'avais un pub
 un pub un public
 un tonneau plus gros
 lanterne moins terne

Si j'avais un caf
un caf un caftan
— Yahweh mais y'a pu —
je danserais comme un hassid

6

Heile heile Kätzchen

guéris-nous chaton céleste
de la souris en nous laide et terrorisée

S'Kätzchen hat vier Tätzchen :

bien sur terre, sans pesanteur,
pelotes doucettes, griffes en épingle,
donne-nous ton coup de patte.

Und einen langen Schwanz :

longue vie à la nôtre.

Morgen ist alles wieder ganz —

donne-nous ta maîtrise,
petit chat fildefériste,
dans l'évidence du vide tout autour :
la confiance d'aller,
en jouant, mot à mot,
au devant de la mort
à jamais perdue de vue.

Novembre 1974.

L'Aviso Ville d'Ys est le nom de l'un des bateaux qui prirent les Iles en 1941. Le sous-marin Surcouf était aussi dans les parages. On a toujours supposé que c'est à son bord que se trouvait un lot considérable de timbres-postes engloutis peu après leur mirifique émission.

L'avis Ville d'Ys.

On a demandé à le voir. Les embarcations étaient toutes proches de lui. Son joli nom s'est inscrit sur ce qu'il perpétue (le rond-point, le bitume de la route Iphigénie, les masques de morts dans le monument, le vert-de-gris cuivré des drapeaux diagonaux, la postérité sans paternité, qui est seulement due aux marins).

Gamins grandis, Ville d'Ys.

« Vous demandez des communications avec des oiseaux disparus. »

En effet, la Ville d'Ys, l'avis de gris de museau, a coulé, parti dans le galet, catastrophe que j'ai toujours doublée d'une confusion, imaginant la rupture mutuelle de la Ville d'Ys, et du sous-marin Surcouf. Tandis que celui-ci a été coulé de justesse par un Britannique mystérieux. Le Surcouf emportait tous les timbres qui restaient.

Yes... Yes...

A chaque suspension de l'eau sur la coque, il y a un arrêt.

A chaque suspension du gris, les hommes prennent la relève. Le museau droit du navire se soulève, et commence un nouveau quart. Sur un yacht amarré dans le bassin, les choses sont si lentes, au contraire, que les badauds sont abîmés dans la contemplation détaillée du siège du pilotin, haut tabouret nickelé et virevoltant sur des gaines de fusil.

Nous avons follement entendu lire l'heure au gouvernail et la cale et le quai contournés, c'est l'horloge du clocher de l'église qui s'est mise à sonner. On avait vu trois pendules. La pendule de la Poste, qui donne sur la mer, celle du bateau, et dans la console de la direction, la montre au poignet du pilotin, ses maîtres, richards paresseux, bons même pas à savoir l'heure, et enfin, l'horloge de l'église, malgré sa crasse, dans la lourdeur de la masse du clocher, indivise des araignées, des pigeons qui prennent le vol, et reviennent avant la dernière cloche se poser sous les entrailles de l'auvent. On a fait le tour du monde. Il fallait s'inquiéter de ce que les

bateaux arrivant dans notre île avaient seulement le noyau merdeux, l'encre des coordonnées de l'île. Par chance, ils devaient rattraper ce par chance.

Dans une autre île, j'ai instrumenté la situation d'étranger.

Ici, je l'ai attisée.

A Ville-Marie, j'étais entré dans la boutique d'un pharmacien. Je m'étais senti mal sur le bord de la route. J'avais fait arrêter la voiture. J'étais entré, et j'avais vu l'homme que je décrivais sous toutes les coutures depuis des années. Il avait un bonnet noir quand il se mettait à table et commençait à raconter ses histoires. (Mêmes fonds que les miennes.)

Cela étant convenu entre nous, il me fit commencer la visite de sa maison, qui a toujours été le plat de résistance de mon intrigue. Le très petit village de Saint-Faustin, sur le bord de la route. Il était, successivement : notaire (chambre verte, avec un immense bureau à tiroirs multiples), pharmacien (avec sa femme qui de l'étage du dessous lui disait les prix par un tuyau), marchand de couleurs fines, et peintre, dans un petit atelier, au-dessus de la marquise de la véranda. On entendait le train passer, très vite, quand nous fûmes dans la petite pièce du troisième étage, avec le papier vert, à ramages gris cendre. Il me dit, dans ce fouillis, « Ici, je suis votre vieil ami de toujours, en attente ». Nous signâmes tous deux ma visite sur le calendrier qui pendait au mur, dans la case de la journée.

L'Amérique était toujours restée une expédition, pour lui.

A midi, il se fit quelques remous dans les îles. Le gouverneur étant sorti de son bureau, une longue queue d'officiers, descendus du navire de guerre ancré dans le large s'était formée dans la rue du gouvernement, auxquels répondait un grondement sourd de la ville, active, brutalement, et geignante sous le poids de leurs sabres de parade et d'officialité.

La rumeur qui n'a pas cessé de s'amplifier parvient maintenant au registre des faits consignés dans les annales. Mais elle subsiste toutes les fois que sonne midi. Alors, la grande vasque lourde du vert de la fausse menthe dans la vitrine de la pharmacie de l'île, est toujours cassée. On entend son cliquetis, puis le jus se répand sur les étagères, et quelqu'un s'avise de dire que c'était là depuis au moins vingt ans.

On est désespéré, on a crevé les yeux de deux morues, que l'on balance à bout de bras, dans les rues désertes. On trafique du

poisson avec un vieux pêcheur qui n'a pas le droit de prendre à son bord. Mais il n'a qu'une jambe. Quand je ne suis pas là, il s'arrange ainsi : il se tient au moteur, tout le temps, mais navigue le gouvernail à l'aide d'une grande gaule qui vient se souder au chat du gros trapèze extérieur. Quand il arrive sur l'échourie, il lui faut d'un bond très bref, se propulser jusqu'au cul du doris, et arracher le gouvernail, pour qu'il ne frotte pas contre les madriers inclinés. Mais alors, ce bond propulse le doris en sens arrière, et il doit saisir une gaffe sur l'avant pour attraper une boucle de filin, qu'il laisse là au départ, à cet effet.

Je me demande ce qu'on aurait dit, alors (autrefois), si j'avais annoncé mon intention de décerbériser tout ça. Ce mot, je l'avais à la langue et je ne voulais pas les en effrayer. (Et comment leur expliquer qu'un Cerbère qu'on enlève, c'est précisément de quoi il faut être joyeux, heureux, et rassuré ; plus rassuré qu'on n'était auparavant, même si l'existence du Cerbère était devenue un état de fait pas trop pénible). Point de stupeur à ce que j'explique très clairement qu'il s'agit de nous tous. Le Cerbère qui s'installe à midi place du Général-de-Gaulle ; le Cerbère qui mange, bouffe, traverse la place, le Cerbère qui devient la place (les camions amassés pour emmener les hommes et les femmes travailler au Frigorifique), immense Cerbère dont les jointilles, les jarrets descendent dans toutes les rues perpendiculaires au quai un peu avant une heure, avec les odeurs de poisson salé et les bruits de bottes. Cerbère reconstitué : la musicalité de la place. Autour de la Fontaine. Ah, cette fontaine verte se dresse en plein centre du Kiosque. Jamais d'eau. Pour moi, une fontaine, c'est un trou. Il y a un abus de termes, et jamais de formes. On voit bien des boucles en cul de poule sur les parois de l'hexagone phallique ; ce sont des bouches de gaulois verts-de-bronze, et de peinture verte. L'« Obélisque » est surmonté d'une fleur de l'importance d'un Casino qui n'existe pas (et dont nous sommes réduits à conjecturer l'autarcie). Le rebord inférieur porte (en nervures symétriques, en cannelures) des marques d'une toute autre réalité. Il faut faire accroire que par toutes ces rigoles, l'eau va sortir un jour ; de même, il y a un trou dans le plancher de la vasque circulaire dans laquelle la colonne-pagode est à pied sec. Cerbère de l'activisme passé de l'eau. Cerbère de rouille. Cerbère de la meute des chiens qui pissent. Cerbère des petites gens qui rondent. Cerbère des vieux raccornis qui se chauffent les fesses en rond. Cerbère du centre théorique de la fête nationale. Et Cerbère de l'art-par la bouche en cul de poule du Gaulois.

Tu prendras ainsi ton projectile. Tu prendras aussi ton fard, ton muscle de la paupière de l'œil, et des jarrets. Tu contourneras les quais. Tu sembleras provenir de la ville. Samedi. Instant calme.

Tu te protégeais par des lunettes de soleil, sombre et coupé de l'univers. Tu parvenais à retrouver la trace d'un cheval de bois aux yeux de boules de bois peintes. Tu le trainais en laisse dans la poussière. Quand les touristes sont arrivés dans l'île, vous étiez accroupis derrière une palissade. On faisait des travaux dans la terre, dans la cale. Dans l'ombre du poteau électrique, on traînait des petites voitures de plastique. Vous deviez partir pour l'île-lumière demain à huit heures, si le temps le permet. Le petit camarade, dont le frère a été retrouvé dans le ruisseau, a été entraîné, saisi. Sa voiture est restée dans les traces de roues produites dans le sable. Le fil pendillait. Un cavalier traversait la ville au galop. Celui-là, c'est le laitier. Il transporte ses bouteilles en carriole jusqu'à cinq heures, et à six heures, il est libre ; c'est son grand frère qui selle le cheval et qui le prend. Il parcourt la ville à toute allure. On ne le voit pas venir, et on ne l'entend pas rentrer. Il va se coucher dans l'herbe, derrière le rond-point de la route Iphigénie. On ne le sent pas repasser.

Il y avait des bateaux dans le port. Soit dit une fois pour toutes, il y avait partout des bateaux tout au long des quais. La flotille s'est toujours décomposée, selon que les navires étaient à leur port d'attache, ou qu'ils passaient et se remplaçaient, se reflaient l'appontement, les bons coins au bord de la cale, de la proximité du Café du Nord, à l'éloignement à peine conscient du quai du frigorifique, où il y avait toujours de longues cohortes de marins saouls qui rentraient en marchant. Ils traversaient une route qui était autrefois un terrain marécageux, avant que les choses n'embellissent. Tu prendras ainsi ton regard ; tu l'effileras dans la lave cailloutée du rocher-qui-menace-de-faire-une-basculade, du haut de la colline de G. Il parviendrait à boucher la voie, à engorger la passe, à stupéfier les marinades dévolues en lourdes tessonneries de bouteilles cassées, après la fête, qui se retrouvent sur la route du frigorifique, que des filles vont ramasser, et qu'elles se jettent pour dire qu'elles ont aimé le marin salaud, trop saoul pour déchirer sa veste et les envelopper dans son col bleu.

Je t'aimerais de ce coin d'œil. Tu seras beau, et sombre, avec la corpulence du port à traiter. Ici, l'abstraction a toujours été magnifique, tenant aux passages défigurés, dans la mer, des bois échoués. Elle formait un monde. Je devais ensuite lui donner un château, à l'occasion d'une promenade. Sur la digue du port, coupée par des piliers de ciment floches, j'encadrais un paysage de la mer et de la presqu'île. Comme il n'y avait pas d'arrière-pays (à cause de la petitesse de l'île), ce que j'appelais le bord de la mer, n'était strictement que cette bordure formée par les tringles de ciment, sur lesquels je faisais de l'équilibre. J'allais ensuite me reposer dans

le château délabré. Il recommuniquait avec la mer par un tunnel. Maryse est encore revenue m'y rejoindre quand je posais, avec de vieux fils électriques, les tronçons de la dynamo qui raccordait, en les faisant ruisseler, la mer et les mâtures. (Dans les algues grouillantes et joyeuses, il y avait une vieille batterie d'accumulateurs noire, embroussaillée de roches, de chevelures d'algues, qui mous-sait d'une écumeuse sécrétion, sous l'action amoureuse et spasmo-dique de la famille d'algues qui l'avait accrochée.)

Je vous démontrerai être sorti vers 1925, et m'être promené sur le quai à cette époque même. Tout ce qui glapissait dans la presqu'île y a trouvé à redire, mais finalement, je contemplais le port d'époque. Cette formidable époque, tu l'ignores, se présentait joliment. Elle nous rendit riche par le travail des docks. Les Cochinchinoises me ramassèrent ivre-mort et me conduisirent au bordel (ce bordel qu'il faudra refonder quelque part, demain). Mais je fuyais les alcools et le grand large. Je savais qu'on contemplait les quais de très loin parce qu'on distinguait les montagnes de caisses, entreposées hors des hangards, sans garde (ceux-ci étant plein d'autres caisses qu'on ne pouvait plus faire sortir à cause des montagnes qui s'étaient échaffaudées autour d'eux).

On n'a pas boudé la grande richesse. Les trois-mâts se sont dégarnis. Leur chiffre, autour des quais, tombait à zéro. On dissimulait les caisses autour des barges rapides. Les bateaux sans mâts ont transporté jusqu'à minuit les cercueils d'acier, soudés à la Cale. Et qui se faisaient plutôt sauter en flammèches et en étincelles.

Ce petit navire au museau fin qui gardait la côte a poursuivi les cargaisons jusqu'au fond. Souvent ils se sont entretués. Au fond, les explications. Il plonge, il les ouvre et il s'aperçoit que ces bulles sont des bulles d'alcool. Sur toute la végétation déjà verte du fond de la mer, les alcools posent des boucles qui rafraîchissent les vieilles histoires de carcasses effondrées et nettoient au couteau, en passant, les cadavres encore lourds et brûlés de ceux qui sont descendus vers le fond.

Le bord de la mer enchantait les enfants du pays qui subissaient les travers de l'époque. On se promène sur les quais sans fumer. Sans fumer, tant il y a d'alcool.

En 1925, le soleil n'a pas tapé trop fort sur les caisses (sans quoi elles eussent explosé, et une partie de l'île avec. Tu l'ignores). Les enfants de nos enfants ont eu de la peine à comprendre cette histoire. Pourtant, sur le continent ils font encore figure de contrebandiers et de marchands d'alcool non dilué.

Il y eut une nouvelle poésie vers quarante ans, les amis. Ce fut la revanche de ne pas participer à la guerre. L'île tournante, dans toute sa giration alimenta le continent sec. Elle tournait de midi à minuit. Les douanes hérissées, les douaniers sur les dents, sifflaient. A la sortie de l'Eglise, un dimanche, je compris la circulation de l'île. On ne se promenait plus à cause de l'alcool. Il nous fallait contourner des labyrinthes pour aller du jardin public au quai du Sud. (Constructions qu'elles formaient quand, les unes sur les autres, soigneusement arrimées, elles dépassaient la grandeur des hommes, et la hauteur des mâts de navires.)

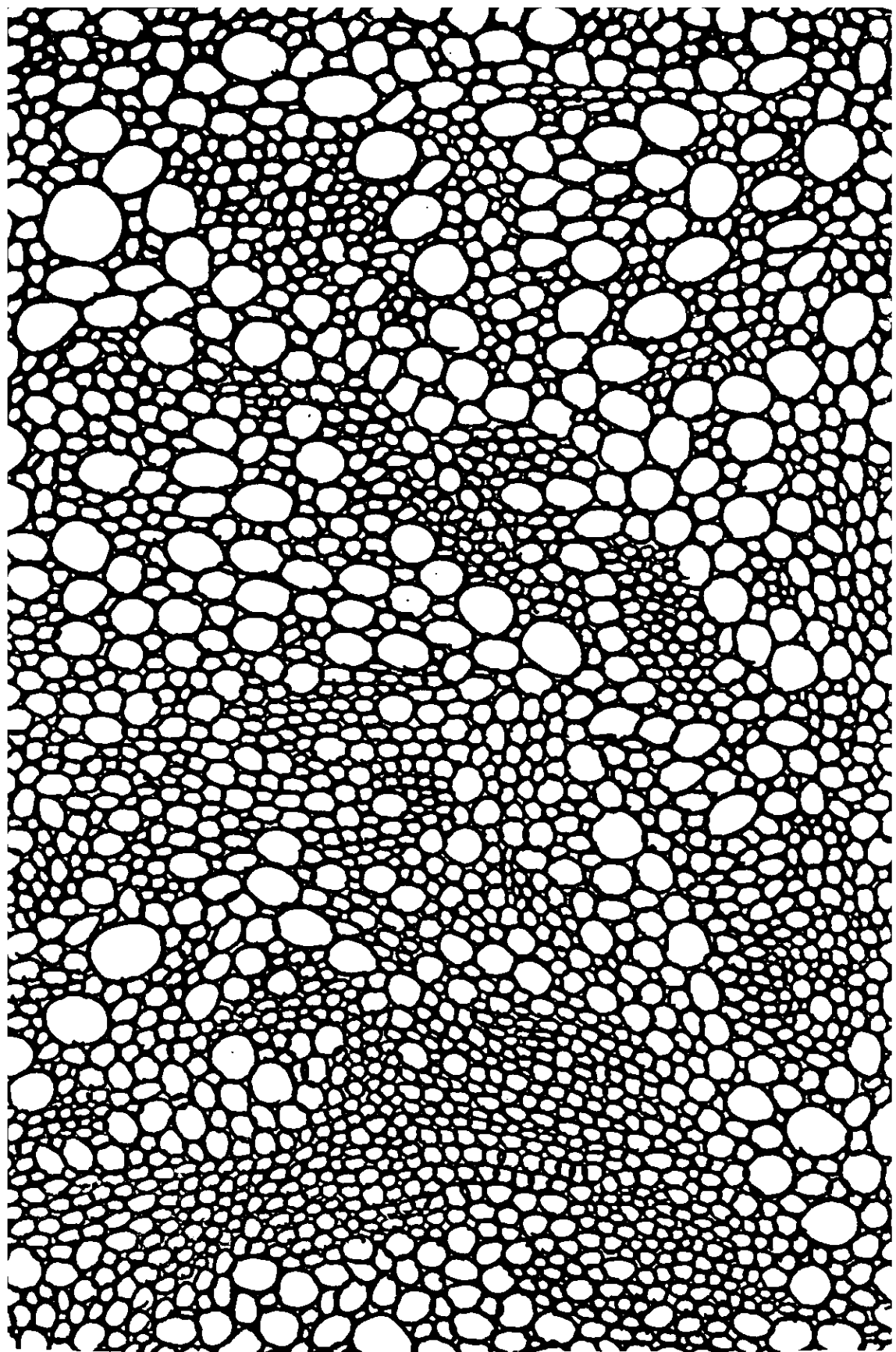
Alors, la végétation prisonnière, dites adieu à la végétation. La flore et la faune déambulèrent, ivres. On grattait les feuilles pour décider le vert à sortir. Mais le vert s'en allait. Il s'échappait par les quatre trouées de l'île entourée. Dans le port, il y eut des dîners et des chants. F. D. commençait à se tenir sur le pas de sa porte et à gueuler sur les débardeurs. Trois petits-pêcheurs puritains ravageaient le poisson mais ne le vendaient plus sur le quai. Il fallut se faufiler dans leur échourie, à la nuit. On les trouva finalement dans leur saline, imbibés d'alcool. Ils ressemblaient à une nativité de La Tour.

EUGÈNE NICOLE est un poète de Saint-Pierre-et-Miquelon.

Jean-Luc Parant écrit sur *les yeux* et fabrique *des boules*. Une telle activité peut paraître surprenante. Bien que soient nombreux aujourd'hui ceux qui livrent à *des accumulations* : de violons, ou de boîtes de conserves, de fers à chaussures, de cubes ou de bûchettes. On les nomme habituellement *d'avant-garde*. Il suffit pour cela, dit J.-C. Montel : « *d'occuper une place que personne d'autre n'occupe encore, d'y demeurer en faisant grand tapage...* » Jean-Luc Parant se moque bien d'occuper cette place-là de l'avant garde. Il lui suffit de se cogner à sa manière « *aux contrées les plus reculées de l'univers* », il lui suffit emprisonné à l'air libre, de tenter de combler l'espace, de donner des objets à l'invisible à croquer, d'alimenter l'étendue avec des formes, toujours les mêmes : *les boules*, des collections de *boules* de toutes les grandeurs, des amoncellements de *boules* qu'il place au bas de la Montagne. Ainsi les Japonais quelquefois lient deux rochers entre eux par une corde, alors que la mer sautécume à leurs pieds, furieuse de leur entreprise. Jean-Luc Parant se livre à cette activité donc avec fraîcheur et naïveté dirait-on. Je pourrais dire moi : volonté de qui pose la seule question valable, celle de *la lucidité*. D'où les deux dessins et ce texte sur *les yeux* qui tentent cette fois d'occuper l'espace de la page.

PAUL LOUIS ROSSI.
Février 1975.

et le jour me lève et privé de jour je ne me serais jamais levé redressé et le jour me lève me soulève et le soleil tient mes jambes m'équilibre sur deux membres et sans la lumière je tomberais en avant sur les mains je m'écroulerais contre terre j'avancerais la tête à raz des pierres et le jour met un poids dans mes pieds met un socle à mon corps et sans lui je ne tiendrais pas sur mes jambes et la nuit me courbe vers la terre avec elle je titube et tombe plus rien ne semble pouvoir me soutenir et l'aube à des mains qui me tirent et me retiennent et l'aube a des mains qui me prennent et me lèvent qui me poussent et m'entraînent à travers elle et le jour me tend un pont entre moi et les choses et la nuit me creuse un trou et je marche sur des ponts et je rampe dans des trous et au-dessous des ponts il y a des trous il y a la nuit et au-dessus des trous il y a des ponts il y a le jour et le soleil sur les étoiles et les étoiles sous le soleil et le jour mes jambes sont mes appuis et la nuit ce sont mes mains et mes jambes ne me soutiennent que les Yeux ouverts dans le jour et mes mains ne me soutiennent que les Yeux ouverts ou fermés dans la nuit ou bien que les Yeux

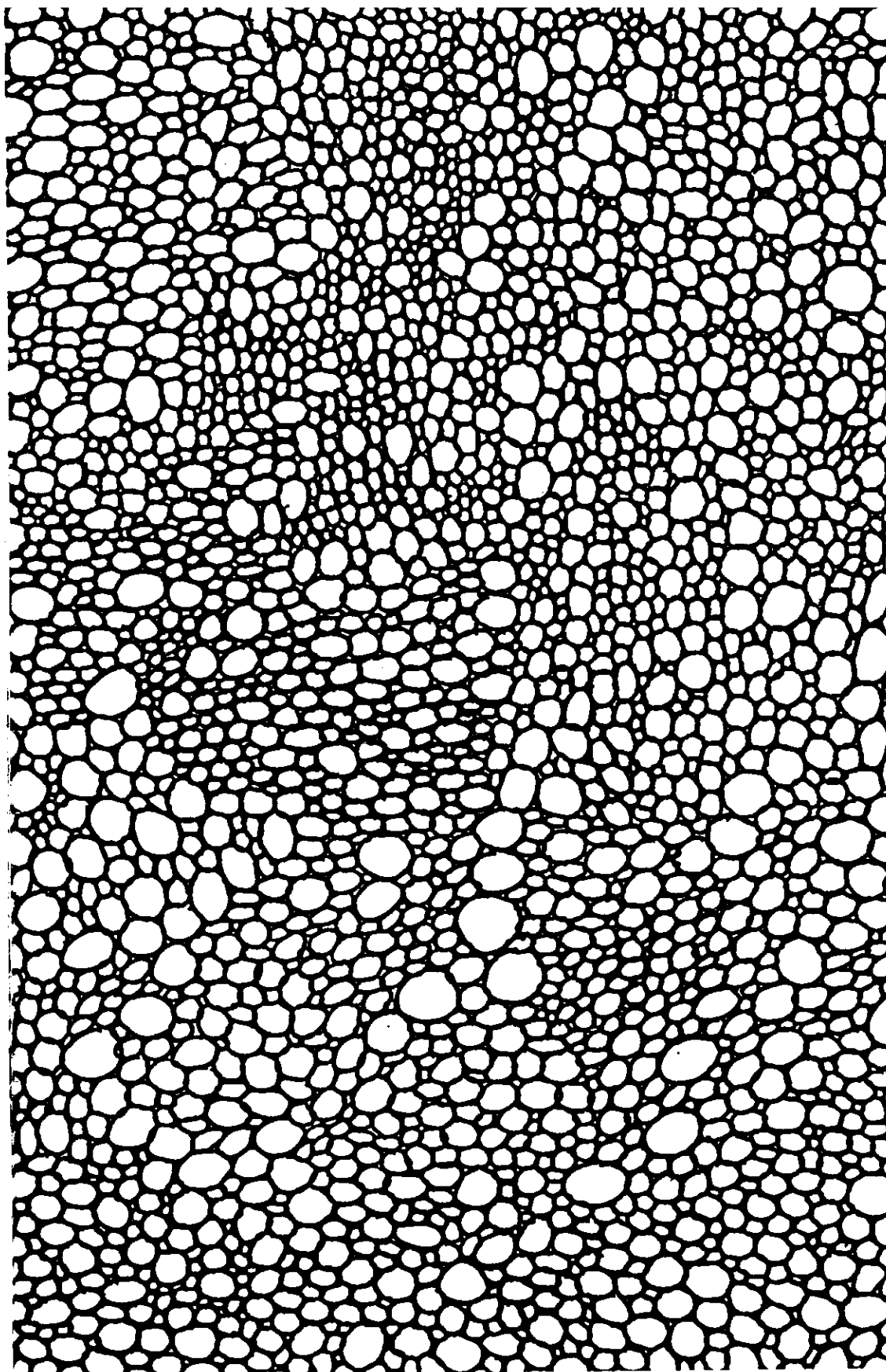


fermés dans le jour et sans mes Yeux ouverts dans le jour point de jambes et sans mes Yeux fermés dans le jour point de mains ou bien sans mes Yeux ouverts ou fermés dans la nuit point de mains et mes jambes ne me viennent que du visible et mes mains que de l'invisible et mes jambes et le jour et mes Yeux ouverts et mes mains et la nuit et mes Yeux fermés ou ouverts ou bien le jour et mes Yeux fermés et je ne me suis redressé que de mes Yeux qui se sont ouverts que du jour qui a surgi et je ne me courbe que de mes Yeux qui se ferment que de la nuit qui surgit et je marche du jour et de mes Yeux ouverts et je rampe de la nuit et de mes Yeux fermés et mes Yeux ouverts vont avec le jour comme mes jambes avec mes Yeux ouverts et mes Yeux fermés vont avec la nuit comme mes mains avec mes Yeux fermés et le jour se lève et mes paupières et mes jambes et la nuit tombe et mes paupières et mes mains et je vous suis étoiles soleil et sans ce que je vois je n'aurais point de jambes et sans ce que je ne vois pas point de mains et j'ai besoin de ce que je vois pour mes jambes et de ce que je ne vois pas pour mes mains et la terre m'a donné des jambes et le reste de l'univers des mains et la terre m'a donné des mains et le reste de l'univers des jambes et celui que je ne vois pas des mains et il me semble que je touche ce que je ne vois pas mais que je ne touche pas ce que je vois et il me semble que je touche plus ce que je ne vois pas que ce que je vois et je ne vois pas l'invisible mais je le touche comme je ne touche pas le visible mais je le vois et devant tout paysage j'atteinds autant des mains ce que je ne vois pas que j'atteinds des Yeux ce que je vois et le jour je marche et je vois et la nuit je rampe et je touche et le jour les Yeux ouverts à marcher et à voir et la nuit les Yeux fermés à ramper et à toucher et je marche de voir comme je rampe de toucher et je verrai de marcher comme je toucherai de ramper et devant tout paysage je marche sur tout ce que je vois et je rampe sur tout ce que je ne vois pas et devant tout paysage des ponts se tendent entre moi et ce que je vois et des trous se creusent entre moi et ce que je ne vois pas et le soleil me tend des passages extérieurs et les étoiles me creusent des passages intérieurs et le visible me trace des chemins en dehors l'invisible des chemins en dedans et la nuit il y a des ponts entre moi et toutes les étoiles

des trous entre moi et tous ces visages et j'aurais envie de marcher vers toutes ces étoiles de ramper vers tous ces visages et on dirait que la terre et le ciel ne font qu'un et le jour le ciel que je ne vois pas est comme la partie cachée de la terre que je vois et la nuit la terre que je ne vois pas est comme la partie cachée du ciel que je vois et le jour l'autre côté de la terre c'est le ciel et la nuit l'autre côté du ciel c'est la terre et le jour devant le ciel je suis devant l'autre côté de la terre et la nuit devant la terre je suis sur l'autre côté du ciel et le jour je marche sur un pont qui est la terre et je rampe dans un trou qui est le ciel et la nuit je rampe dans un trou qui est la terre et je marche sur un pont qui est le ciel et du jour à la nuit de la terre au ciel c'est comme d'un pont à un trou et d'un trou à un pont et tantôt la terre est un pont sur lequel je marche tantôt un trou dans lequel je rampe et tantôt le ciel est un trou dans lequel je rampe tantôt un pont sur lequel je marche et vu de haut si de l'autre côté ils marchent c'est que de ce côté je rampe et si de ce côté je marche c'est que de l'autre côté ils rampent et vu de haut du côté noir de la terre il y a des milliers d'Yeux qui rampent dans des trous de terre et qui marchent sur des ponts de ciel et du côté blanc de la terre il y a des milliers d'Yeux qui marchent sur des ponts de terre et qui rampent dans des trous de ciel et devant ce que je ne vois pas mes Yeux rampent et devant ce que je vois mes Yeux marchent et
les Yeux ouverts

je vois par des Yeux que je ne vois pas par des Yeux qu'ils voient par des Yeux pour moi tout noirs pour eux tout clairs et je vois par des Yeux qui se cachent à moi qui se montrent à eux et je vois mais je ne cherche que mes Yeux et je vois parce qu'ils ont tous trouvé mes Yeux et le soleil s'est levé mais pas sur mes Yeux et le soleil s'est seulement levé sur leurs Yeux et je vois mais c'est d'une nuit où je ne vois pas et je vois le jour parce que je cherche ma nuit et je vois à travers la fente d'une nuit et je vois un filé de jour et je vois par la blessure de ma nuit et je vois le ciel et la terre par un univers qui se cache à moi qui se montre à d'autres et je vois le ciel et la terre parce que d'autres ont tous trouvé mon univers et le soleil s'est levé sur le ciel et la terre et la terre mais pas sur mon univers et le soleil s'est seulement levé sur leur univers et je vois le ciel et la terre mais c'est d'un

univers que je ne vois pas et je vois le ciel et la terre parce que
je cherche mon univers et je vois à travers la fente d'un univers
et je vois un filé de ciel et de terre et je vois le ciel et la terre
par la blessure de mon univers et



Entretien avec Bernard Delvalle

LIONEL RAY. — Il y a juste un an, vous avez publié, chez Seghers, une anthologie qui réunit près de cent poètes de moins de quarante ans. Un volume de 616 pages et qui sans doute fera date. La couverture où se détache le titre sur fond coloré de blue-jeans donne une première indication sur la tonalité générale de votre choix. Je crois que cet ouvrage est un succès au niveau de l'édition.

BERNARD DELVAILLE. — Si l'on veut. Sur le plan commercial, c'est incontestable. Le premier tirage, en avril 74, s'est vite trouvé épuisé. Le second date d'octobre. Sur 15.000 exemplaires, 12.000 sont déjà vendus. Si l'on compare avec les tirages ordinaires des poètes (1.200 exemplaires en moyenne chez les grands éditeurs, 2.000 chez Gallimard, mais les ventes sont bien inférieures évidemment) on peut dire que les poètes de l'anthologie ont trouvé ici un large public qu'ils n'auraient pu espérer atteindre par les voies habituelles.

LIONEL RAY. — Comment expliquez-vous cette réussite ?

BERNARD DELVAILLE. — Par le caractère nombreux, vaste, intimidant de la poésie d'aujourd'hui. Et les mauvaises conditions de sa diffusion. La poésie est considérable comme peut-être elle ne l'a jamais été mais on ne sait où la trouver.

HENRI DELUY. — Que cela plaise ou non, les anthologies jouent un grand rôle dans la vie poétique d'un pays comme le nôtre. Même s'il faut noter les ambiguïtés qui le plus souvent président à leur constitution, ambiguïtés que pour votre part vous déniez en prenant soin, dans votre présentation, de souligner le caractère « subjectif » de votre choix... Je crois que la question du prix joue aussi : les recueils de poèmes sont trop chers pour le public, 24 F ceux de la collection que vous dirigez ! Votre anthologie est en comparaison plus abordable.

BERNARD DELVAILLE. — 16 F pour les exemplaires du premier tirage, 24 F pour ceux du second. Elle a trouvé son public parce qu'elle lui propose, sous une forme réduite, maniable, ce dont il a besoin.

LIONEL RAY. — Avec moins de risques : sur cent poètes, il s'en trouvera quelques-uns qui pourront le satisfaire. N'est-ce pas un peu illusoire ? Je préfère quant à moi lire Jacques Izoard ou Denis Roche dans l'espace de leurs recueils — huit pages de chacun d'entre eux ne me suffisent pas.

BERNARD DELVAILLE. — Sans nul doute. Mais tel est le fait : le lecteur (en même temps client, acheteur) hésite à choisir un recueil en librairie. Ou bien il ne trouve pas ce qu'il cherche. Ou bien, malgré les efforts des critiques (Alain Bosquet, Hubert Juin, quelques autres) il est mal renseigné. En revanche, une anthologie le rassure.

HENRI DELUY. — Il ne faut tout de même pas s'y tromper : 12.000 exemplaires vendus, ce n'est pas encore l'édition populaire. Votre public ne va pas au-delà des lecteurs de littérature.

BERNARD DELVAILLE. — Oui, j'en conviens avec vous.

HENRI DELUY. — Vous dirigez chez Seghers les publications de poésie. Si vous n'aviez pas été dans cette position, auriez-vous pu faire cette anthologie ?

BERNARD DELVAILLE. — La publication aurait été plus difficile, certainement. Mais j'aurais fait cette anthologie de toutes façons. Vous savez, malgré le travail que cela représente — le dépouillement de centaines de recueils et de numéros de revues — il y a un plaisir sûr à choisir des textes, on se donne à travers d'autres l'illusion d'écrire de beaux poèmes, de ceux qu'on aurait aimé produire soi-même.

LIONEL RAY. — L'anthologie donne-t-elle des indications sur la répartition des poètes par éditeur ?

BERNARD DELVAILLE. — Aussi curieux que cela puisse paraître, le nombre de poètes qui relèvent du circuit de la grande édition est relativement peu élevé. Deux poètes seulement de chez Seghers. Peut-être six de chez Gallimard, quelques autres viennent de chez Grasset, Flammarion.

La plus grande partie de nos jeunes poètes s'édite en dehors du circuit de la grande édition.

LIONEL RAY. — La limite d'âge qui fut l'un de vos critères peut expliquer ce fait. Reda, Deguy, Roubaud, Noël, par exemple, ne pouvaient figurer dans votre anthologie.

HENRI DELUY. — Ces absences-là s'expliquent par le parti-pris de départ mais toute votre entreprise s'en trouve décalée par rapport à la situation de la nouvelle poésie : une bonne douzaine de poètes sans lesquels cette nouvelle poésie n'apparaît pas telle qu'elle est, s'en trouvent exclus et souvent à un, deux ou trois ans près. Croyez-vous que tous les poètes que vous avez retenus présentent un intérêt ?

BERNARD DELVAILLE. — Dans dix ou quinze ans, bien entendu, peut-être vingt ou seulement dix d'entre eux vaudront la peine d'être retenus. Je suis persuadé qu'alors très peu apparaîtront comme importants. Mais à l'heure actuelle, sur plusieurs milliers de poètes de langue française qui publient des recueils, une centaine me plaisent, à des degrés divers. Cette anthologie est une affaire de goût, le mien. Peut-être le grand poète de notre époque est-il absent, je n'en sais rien. Lorsqu'on regarde les anthologies de la fin du siècle dernier ou du début de ce siècle, on est surpris : où est Charles Cros ? où est Germain Nouveau ? Nulle part — ne parlons pas de Lautréamont, totalement inconnu sauf de Rémy de Gourmont, de Valéry Larbaud, puis des surréalistes.

HENRI DELUY. — Il faut reconnaître qu'on cerne tard, et peu à peu, le véritable rapport à la poésie. Pourtant les choses semblent aller plus vite désormais. Notre information est peut-être meilleure en dépit de toutes les réserves à faire à ce sujet du côté des journaux.

LIONEL RAY. — Vous avez privilégié certains de vos poètes : Biga, Cholodenko, Francœur, Martin, Messagier, Roche, Venaille... Soit. En revanche me frappe la quasi absence de poésie féminine.

BERNARD DELVAILLE. — Il y a quelques femmes, mais peu. D'abord l'un des critères du choix était d'avoir publié au moins un recueil : c'était limitatif. Ensuite, le fait est vérifiable : depuis Christine de Pisan, Louise Labbé et Marceline Desbordes-Valmore, peu de femmes jalonnent l'histoire de la poésie. Qui peut-on citer de l'époque surréaliste ? de l'époque symboliste ? et d'avant ?

Actuellement, elles sont peut-être plus nombreuses, guère plus. Celles que nous connaissons (Thésèse Plantier ou Marie-Françoise Prager) ont déjà plus de quarante ans. Restent qui ? Adeline, Geneviève Clancy, Françoise Thieck... elles sont dans l'anthologie.

HENRI DELUY. — Lionel Ray nous a apporté pour la revue de bons poèmes de Béatrice de Jurquet, de Barbara Cassin. Mais le fait est rare. Nous recevons peu de poèmes de femmes. Cette situation mineure de la poésie féminine est un problème d'importance.

BERNARD DELVAILLE. — Il en va de même dans le domaine de la chanson. Pour tant de Mike Brant, Patrick Juvet et autres Alain Chamfort, combien de filles ? Très peu.

LIONEL RAY. — Un autre caractère du livre me frappe. Ce que Henri Deluy appelle sa tonalité générale. Poète du voyage, de la ville — surtout ceux auxquels vont plus précisément vos préférences — branchés comme le dit votre introduction, sur la pop music, la rue, voire le sexe ou la drogue, influencés par la poésie américaine, les poètes de l'« underground », etc.

HENRI DELUY. — A ce sujet, l'introduction est excessive. Cela n'apparaît pas si nettement à la lecture des textes.

BERNARD DELVAILLE. — Certes. C'est néanmoins l'une des constantes, l'un des caractères communs à beaucoup d'entre eux.

LIONEL RAY. — Ce que je voulais dire, ce qui me gêne dans tout cet ensemble c'est l'uniformité d'une écriture qui me semble toujours trop sage, trop conforme à un modèle en usage — écriture d'époque non marquée par des styles qui seraient irréductibles l'un à l'autre (j'excepte bien sûr Denis Roche dont l'apparition dans les années 60 a été déterminante, et aussi quelques autres, Vargaftig, Izoard, trois ou quatre pas plus). Pire : j'ai l'impression que vous confondez tempérament poétique et écriture ; ce n'est pas comment l'on parle qui vous intéresse mais ce dont on parle (le drugstore, le sexe, la mort, etc.) — ce qui, pour moi, vient en second lieu, devrait venir en second lieu en tout cas sans qu'on le néglige pour autant. Ainsi vous citez Benedetti qui affirme « *tout être poète, en soi, pour soi* ». Mais cela ne veut pas dire que chacun est capable de poèmes, de ce phrasé reconnaissable entre mille comme l'est celui de Regnaut, Deguy, Noël par exemple. Cela ne veut pas dire que chacun est capable de détruire la convention écrite, comme Denis Roche, d'imposer une révolution dans l'écriture. Voilà ce qui n'apparaît pas dans votre anthologie. Presque tous parlent le même langage, hérité d'expériences antérieures. Vous oubliez trop que la poésie est affaire d'écriture, que le caractère provocant des thèmes (l'est-il tellement du reste ?) ne suffit pas.

BERNARD DELVAILLE. — La forme n'est pas une préoccupation essentielle des jeunes poètes. Pourtant l'importance du mot est remarquable — ils y sont plus attentifs qu'aux idées — je parle du mot poétique, je veux dire exprimant, agressivement parfois, la modernité, ce qui fut l'attitude de Romains, de Cendrars, de Larbaud, de tout un courant jusqu'à Franck Venaille.

HENRI DELUY. — Tout se passe comme si les jeunes poètes se trouvaient, sur le plan de l'écriture, dans la même situation que les surréalistes, ce qui nous reporte quarante ans en arrière. Le vers, la découpe du vers, une sorte de conservatisme dans le domaine de la syntaxe et de son rapport au vers : rien n'a bougé. Ce qui domine, c'est un formalisme traditionnel.

La nouveauté se réfugie facilement dans les effets typographiques, l'esthétisme et ses placardages tient lieu quelquefois de travail d'écriture.

On ne voit pas ici, chez les jeunes, de types d'écriture neufs. Le vers libre est représenté massivement c'est vrai — disparition quasi totale de la régularité — mais sans aucun décalage par rapport à Tzara, Peret ou Breton (sauf chez quelques-uns). Autre chose : les débats théoriques qui traversent la littérature d'aujourd'hui, serait-ce pour en dénier l'importance, où les situez-vous ?

BERNARD DELVAILLE. — Il y a une certaine fatigue à cet égard, vous ne croyez pas ? Après une inflation de la théorie qui finit par lasser et détourner de la création véritable. Les idées et la poésie sont contradictoires. Souvenez-vous de ce qu'en disait Mallarmé à Degas.

LIONEL RAY. — Il n'empêche pourtant, depuis *La Défense et illustration de la langue française*, que les époques fortement théoriciennes ont donné naissance à une activité créatrice intense et chaque fois nouvelle. Depuis Du Bellay jusqu'à Mallarmé ou Breton, beaucoup de nos meilleurs poètes ont été des théoriciens de premier ordre. Ce qu'on voudrait voir, c'est le reflet de la théorie sur la poésie d'aujourd'hui (il ne s'agit pas bien sûr de poésie théoricienne, on conceptuelle à la manière de Valéry). Je ne décèle ce reflet ou ce recoupement que chez Denis Roche (et en dehors de l'anthologie, Faye, Deguy, les poètes publiés par la revue *Change* et ce qui s'écrit ici, à *Action Poétique*).

HENRI DELUY. — Je trouve curieux chez vous cette négation des idées. Mais il suffit de lire votre introduction pour en trouver, des idées. « *La poésie doit être subversive* » : c'est une idée, non ?

LIONEL RAY. — Au fait, quels sont les critères de la subversion ? Qu'est-ce qu'une poésie subversive ? Vous parlez de mots *terroristes*. Qu'est-ce qu'un mot terroriste ?

BERNARD DELVAILLE. — Le mot qui choque, le mot provocateur, qui déclenche une réaction épidermique, et dérange notre conformiste esthétique, moral, social... J'en conviens avec vous, les jeunes poètes sont trop sages, le mot terroriste chez eux n'a pas cette force qu'il a chez d'Aubigné ou dans le Hugo des *Châtiments* ou dans les vers de Rimbaud qui concernent la commune.

LIONEL RAY. — C'est affaire d'écriture encore, bien au-delà des mots qu'on ne peut considérer isolément.

HENRI DELUY. — Je trouve absconse, compliquée, cette idée de poésie subversive. Je ne sais pas ce que cela veut dire. Subversive par rapport à quoi ? En fait, beaucoup de nouveaux poètes véhiculent une idéologie bien connue, développent des thèmes vieillissés, ceux de l'anarchisme petit-bourgeois, par exemple.

BERNARD DELVAILLE. — Ce sont les mêmes thèmes toujours, depuis *Les Regrets*. Rien de neuf, en effet. Quand je parle de poésie subversive, je pense à des techniques poussées à l'extrême, entre autres à celle du collage, chez Francœur et les poètes que j'appelle les *électriques*. Mais là encore il s'agit d'un héritage (Pound, les peintres, etc.). Rien ne sera aussi nouveau, rien ne tranchera aussi radicalement sur l'apport antérieur, que *Les Champs Magnétiques*, et aussi, peut-être, dans une mesure non négligeable, Denis Roche.

HENRI DELUY. — S'il y a un rapport avec la poésie antérieure dans votre anthologie, c'est plus avec « Dada », un dada fatigué, que je le vois

qu'avec les surréalistes. Et les thèmes de Cendrars, peut-être, plutôt que ses grands types d'écriture.

BERNARD DELVAILLE. — Ce qu'ils font rappellent plutôt Tzara — celui des années trente — c'est évident, ses œuvres non construites, une création libre et continue. Mais en gros, ils méconnaissent la culture traditionnelle, insuffisante chez eux, ou ils l'ont balayée. Ils n'ont pas lu Saint-Gelais ou O'Neddy, par exemple.

LIONEL RAY. — Ils ont lu autre chose. Les poètes américains sans doute. Vous allez plus volontiers vers les poètes qui se font l'écho de la poésie américaine, n'est-ce pas ?

BERNARD DELVAILLE. — Je trouve les Américains plus orientés vers leurs lecteurs, leur poésie plus accessible, plus lisible, plus ouverte parce qu'elle est moins formaliste que la nôtre.

HENRI DELUY. — Là encore vous faites un choix mais dans la réalité la poésie d'un Ginsberg, la poésie « underground », etc., n'est qu'une partie de la poésie américaine. Au reste, il n'y a pas *une* seule poésie américaine, typée, pas plus qu'il n'y a *une* poésie française. Et la situation concrète de la poésie là-bas (un ou deux auteurs exceptés) est la même qu'ici en France malgré cette ouverture dont vous parlez. Et je ne crois pas qu'ici en France on lise Lucien Francœur plus volontiers que Lionel Ray, Serge Sautreau plus que Jacques Roubaud.

BERNARD DELVAILLE. — Parce qu'hélas ! on le connaît pas. Permettez-moi de le préférer ! Je parle de Francœur.

LIONEL RAY. — Parmi les lacunes de votre anthologie — quand je dis lacune, ce n'est pas le mot, il s'agit de négligence volontaire, il y a tout ce qui s'inscrit dans la ligne de Du Bouchet.

BERNARD DELVAILLE. — Vous y trouverez Royet-Journoud et Jean Daive...

LIONEL RAY. — Et aussi, c'est plus important encore, tous les jeunes poètes qui ne tournent pas « l'épaule à l'événement » (vous reconnaissez votre expression) et qui existent, non ?

HENRI DELUY. — Pour vous les poètes actuels « tournent l'épaule à l'événement », ils se réfugient dans une « solitude essentielle ». Mais la solitude n'est pas réservée au poète, spécifique de son attitude. Vous négligez en particulier une poésie qui resurgit sans cesse et qui tient, qui a toujours tenu : la poésie politique.

BERNARD DELVAILLE. — Dans ce domaine, la réussite est très rare. Les textes déçoivent, se ressemblent tous, nous reportent en arrière comme de mauvaises imitations d'Eluard, d'Aragon, de Neruda. Il faut que l'événement soit personnel, personnalisé, ressenti de façon viscérale pour susciter des poèmes de valeur, comme celui de Rebourcet que vous avez publié dans *Action Poétique*, poème de mai 68, et que j'ai reproduit dans mon anthologie. Mais Rebourcet avait perdu une main, il écrivait à l'hôpital, il avait payé de sa personne. Autrement, ce n'est pas le fait qu'on impose un péage scandaleux sur une autoroute qui déclenchera un seul bon poème. En revanche on peut écrire à propos de l'autoroute, et en bien écrire.

LIONEL RAY. — Evidemment. Il n'empêche qu'on ne peut exclure a priori de la réalité (à laquelle vous vous dites très attaché) l'événement : le Vietnam, le Chili, voilà des événements qui continuent d'appartenir à la

réalité de tous les jours — je ne vois pas au nom de quoi ils ne pourraient entrer dans la thématique des poètes. Les poètes américains, eux, ne s'en sont pas privés. Ceux-ci vous paraîtraient-ils suspects dès l'instant qu'ils se préoccupent du Vietnam ?

BERNARD DELVAILLE. — Oui.

LIONEL RAY. — Si la poésie est d'abord une question de langage, elle est aussi réaction des sensibilités — faudrait-il que le poète s'interdise ce champ d'action ou d'émotivité, considérant qu'il y aurait une réalité plus intéressante, digne de se constituer en sujet de poème et une autre qui ne le serait pas ?

BERNARD DELVAILLE. — Ce qui intéresse les jeunes poètes français d'aujourd'hui c'est ce qui sollicite leurs regards, leurs sens. Ils ont des réactions immédiates, instantanées, nerveuses, épidermiques. D'autre part, si je ne crois pas aux réussites de la poésie politique, que je trouve ennuyeuse, c'est que, de fait, la poésie est moins descriptive aujourd'hui, plus tournée vers l'individu que vers la collectivité.

HENRI DELUY. — Il me paraît difficile de décider de ce qui intéresse les jeunes poètes français mais il est vrai que l'on assiste à un retour en force de cette idéologie disons « épidermique ». Je ne vais pas redire ce que j'ai écrit pour ce même numéro : il est clair que nous n'avons pas les mêmes positions et pas seulement sur ce qu'on appelle la poésie politique. Nous le savions les uns et les autres et sans doute depuis longtemps ! Autre chose : vous semblez reconnaître une sorte de répartition géographique des poètes ?

BERNARD DELVAILLE. — Oui, c'est assez net. Il y a une poésie de l'Ouest, de la Charente, une autre de l'Ardèche, de la Drôme, celle de la région de Marseille, celle de l'Alsace, celle du Nord et de la Belgique (très dynamique d'ailleurs, avec Janpyer Poels, Izoard, J.-P. Otte, Daniel Fano, Savitzkaya, etc.). Les poètes des régions industrielles sont sensiblement différents de ceux qui ont contact avec la nature. Voyez la différence entre Robakowski et Drano, par exemple... Je crois beaucoup au contexte climatique.

LIONEL RAY. — Et depuis la publication de votre anthologie, se passe-t-il autre chose ?

BERNARD DELVAILLE. — Certaines revues révèlent de nouveaux poètes. Le dernier numéro de *Change*, est particulièrement riche à cet égard. Il est possible aussi que la publication, développée ces derniers temps, des poésies étrangères, ait une incidence non négligeable sur la nouvelle poésie française. Nous verrons bientôt si c'est le cas.

Comme on dit, la solitude accompagne toutes nos actions, au nombre d'oiseaux près. Il y a peu de temps encore, la mer s'ébrouait un jour sur deux. Le calcul d'aujourd'hui est si imperceptible qu'il faut le soupçonner de n'exister pas. La mer est étale, la plante des pieds ne renseigne pas sur l'étendue du sable mouillé. Il n'y a pas deux façon de dire ce qu'on ne sait pas. Excusez-moi si c'est et si ce n'est pas banal. Mais il n'y a pas deux façons de dire ce qu'on ne sait pas.



Sirènes contre-muses, elles n'insufflent pas à la race mortelle chacune un chant de dieu, mais elles mêmes chantent indistinctes l'identité de l'homme dressé seul comme mât, un avec la chose. Le son contre la danse, île d'os et source d'herbe. Puis la sirène devint baleine, blanche de la sempiternité, du flot sans azimuth, et l'homme dirigé à la fuite du temps ne sait pas, ne veut pas revenir. Adieu qui comme Ulysse, du rocher au rocher, boucle sa peau d'adieu. Mais quel visage ingrat, quel corps chaotique prennent les muses ? Même si la vitesse de l'organe s'allie au temps du burin. La vase se fait pierre. Comme pleurer dans l'odeur de la mer et des poissons, un grain de café sous la langue.



il s'agit des mains usées ou sales, corps au réveil, douces comme doux nous sommes les voisins comblés de limites et parlant raisonnablement, doux du dégoût le menu respect les use toutes, des emplacements du dos lyrique plus isolé qu'un nuage, de la rue qui passe au bas des escaliers intimes ainsi à reculons les humeurs du cerveau agitées par la lune cette époque maintenue par les ménagères n'agonise pas

IL NE SE PASSE RIEN GARE DU NORD

Je franchis le seuil soigneusement tissé d'un métal noirâtre tordu en arabesques suivant une architecture très subtile. Le danger résidait dans l'extrême fragilité de la construction, car il suffit que j'effectue quelque mouvement trop brusque, que je pèse de trop sur mes jambes pour que le plancher crève soudain (je tomberais comme une pierre) ; et cela ne serait pas effrayant, mais l'endroit où je me trouvais, cette cage cylindrique de vastes dimensions tournoyait sur un grand axe vertical et très maigre.

SUBTERFUGES

Haakon Austby : qu'avait-il fait de sa vie ? Les autres l'avaient faite pour lui. Voilà qui aurait dû, sinon l'alimenter, du moins susciter sa colère.

Haakon Austby jouait bien du violon. Où qu'il se trouvât, il lui suffisait de se représenter lui-même tenant l'instrument pour ressentir dans ses doigts, puis dans son bras, puis dans son épaule, puis dans son corps tout entier, une douleur tenace. Alors il se laissait gagner par la volupté et sombrait dans une extase immobile. Si c'était dans un jardin public — sa prédilection pour les jardins publics ! — il tombait de tout son long, sur l'herbe d'une pelouse, ou sous un banc, ou sur le gravier du chemin, feignant la mort ; et il attendait. Parfois on le relevait, parfois on passait près de lui sans s'émouvoir, ou bien on lui frappait du pied les côtes, on lui donnait de discrets coups de canne sur l'occiput, on s'asseyait sur son dos comme si ç'avait été un tronc d'arbre, un banc, une statue tombée de son socle, et on discutait en s'agitant beaucoup, ce qui, bien des fois, mit à mal ses articulations, sans qu'il osât jamais protester.

Haakon Austby n'avait pas ouvert un livre depuis l'âge de dix ans — Haakon Austby avait eu dix ans ! Il ne connaissait des ouvrages que leur titre, cela lui suffisait et il aurait pu, s'il l'avait voulu, en parler des jours durant. Il ne participait du reste à aucun

débat, aucune discussion, ne lisait pas les journaux et n'allait pas au cinématographe. Car il avait compris qu'il n'apprendrait jamais rien qu'il ne sût déjà. Mais Haakon Austby écrivait (il choisissait d'ordinaire les gares comme lieux d'inspiration ; les ports également faisaient naître en lui, en plus de la nausée, une vague d'impressions qu'il aimait à consigner par écrit).

Haakon Austby mourut le huit décembre mil neuf cent cinquante-trois. Je l'avais connu en Norvège.

ATTENTE

tisser ta toile
ce soir
 murmure
pourquoi ce

massacre dans
l'ombre
 d'un ciel
à sensations

voir le chemin
qui ventre à terre
qui sans
 pitié
déjà
quand les fourmis
et l'astre encore

tisser ta toile
ce soir
 murmure
on comprend
tu n'aurais
 jamais

qui l'homme
à ta rencontre
pieds nus c'est un
géant peut-être

tisser ta toile
ce soir
lors
imprévisible
tu vois que l'espoir défunt
renaîtra

il s'en sera fallu de peu
mais
la nuit

Pourtant des portes grincent parfois
où s'infiltrent ces furtifs trafics frontaliers
avec leurs taupes d'un autre âge
accumulant dans des excavations
près du bulbe
leurs marchandises boiteuses

oripeaux, pelures
vieilles mantilles
petit doigt pulvérulent de dieu

tous outils rudimentaires
mais redoublés
mais efficaces

Et ça remue
ça s'insinue insidieusement sous la chemise
ça circule dans les contre cloisons
les faux plafonds
toutes les superstructures

Je creuse, je gratte avec mon petit canif
je traque
le débusque

je porte plainte



Torsions, distortions
varices

et les petites allergies superficielles
sans signification

et s'apprivoiser pour prendre place
à la droite du petit caporal
au grand méchoui de ces messieurs

et le crissement des sécateurs
et le pistolet dans la nuque
et le cerveau dans la commode



Sans blessure
sans incision

pas même en creux

si encore il y avait un bec
ou des tiges

ou des os
Mais tout ce mou

et qui fonctionne à lui tout seul

et qui s'étend

et qui regarde

Tout cet envers qui déborde

MON BOUQUILLON

— Comment, charogne, on ne grimpe plus au grenier ?

— Après la montée, les échelons faut les dégringoler. Je suis harrassé rien que d'y penser. Ta carotte on peut pas l'attraper. Tu l'as soudée. La ruse est éculée. Tu me prends pour un bébé. Pourquoi rentrer les paniers percés ? A la belle saison, on devra les raccommoder. Mes nouveaux sabots aussi seront usés. J'en ai assez de les remplacer.

CAUSE DE MON ACCABLEMENT

A quoi ressemble-t-il ? Je ne sais, il ne se présente jamais avant l'extinction des chandelles. Un bras brandi, l'opposé coude au flanc, poing à l'épaule : c'est lui. Son survêtement invertébré m'assène sans préavis un fouetté en revers. Sur un ring, j'aurais rejoint la foule au pied de l'estrade.

Je suis moins bête qu'il croit, cultive les vertus agonistiques, dors avec mes gants de huit onces, des chaussures en peau d'hipopotame et l'épée de Zorro. Pousse pas trop dans les cordes, je connais les ficelles, et balance force coups de pointe imparables à l'ectoplasme.

Ce malappris refuse le statu quo, l'arbitrage aux points, les citrons entre les rounds. Boulot, boulot. Il est têtu comme un pape. Pas de retour au bocal qu'il ne m'ait étendu groggy sur l'édrédon. Et le lendemain, il réenchaîne ses chassés poitrine bêtement précis. Ces affrontements érodent mon énergie, intoxiquent mes cellules, n'accusez pas l'époque et ses vapeurs toxiques

PREUVE

La bande à Léonne passe inaperçue. Elle suit tous les festivals, spécialement ceux où la cohue empêche de percevoir les droits d'entrée. L'inspecteur croit qu'ils ont quitté le territoire ; puis découvre un cliché, pris récemment à la foire du trône, sur lequel on voit dépasser les queues de cheval des célèbres truands

OPPOSITION

Je commande un goupil. Le serveur m'affirme qu'il n'y en a plus et que, si j'insiste, il me clouera le bec d'un coup de chouran ; ce que je lui ferai payer d'un mickey au menton.

Je suis le cavalier de l'ombre, à l'horizon ma cape crépusculaire
et dans mes bottes cirées, la lune ocre ocre

je suis le cavalier sombre, broyeur du bleu des mots
âcre âcre les corbeaux de mes épaules et ce bourdonnement
dans les yeux

cavalier sombre, elliptique du lieu, elliptique du temps
cavalier de l'ombre dans les champs de thym

Et ce voyage au centre de l'air qui est l'ellipse incendiée
des yeux, au dedans de l'ancre dans la ruche des mots

ce cavalier de l'ambre, dans les chants du temps futur
ces chevaux ferrés dans le marbre des tombes

Quand je pense à hier j'ai un nuage dans le crâne.



Je n'ai écrit que le circulaire des mots
une salle d'attente comme un masque mortuaire
à l'intérieur c'est un trou
et ces milliers de portes comme des limaces
et ces milliers de miroirs nègres.

Vertige des mots de vitesse lente
quand midi sonne treize coups
mots de la maison des fantômes
quand les arbres font les fous dans le brouillard.

Sous les dalles blanches c'est un château sous-marin
un dédale de murs cernés par les yeux de poissons morts.

J'ai voulu écrire le silence des mots
les mailles du vide
je n'ai écrit que le circulaire des mots
une salle d'attente comme un masque mortuaire



Par ce chemin de montagne qui marche avec des hoquets
quand la nuit fait les yeux ronds
et ces oiseaux qui volent au plus près du cœur
et rattrappent le temps
O toi blanche sous ta peau
qui regardais la mort dans les yeux des passants
tu parleras
et tes mots seront de cendre

il y avait aussi des images qui tombaient avec les mots, s'étalant ça et là, si bien que le texte devint un tableau comme ceux des coffres-forts, sans parler du miroir que l'on vend avec, pour en avoir deux, ou pour qu'il ne soit pas tout seul.



et la main se promène sur l'eau suivant un rythme bien connu, mais que personne ne voit, et son sillon marin se referme instantanément en cassant la couleur par le blanc de sa parole. Il faut rester là bien longtemps pour apprendre à reconnaître le mouvement, seconde par seconde, et identifier toujours le même mot qui s'écrit, comme pour signer une dernière fois ce qui tombe toujours plus bas.

ANNIVERSAIRE

Pour mes vingt ans
une fille
m'a fait don de sa photo

Il faut se contenter
de l'intimité du papier
car les filles qui regardent
mourir la chaleur extorquée à leurs corps
ne peuvent plus
briser les herses qui les dévorent

(Il y a des villes
où à vingt ans
les filles se donnent avec les secousses de la mer
des villes
où les filles
s'amuse à découper des morceaux de ciel
pour endiguer un orgasme érosif)

Cependant cet amour
que je porte jusque dans mes godasses éculées
les filles le rejettent
avec leur crainte coutumière

Car l'Iman régleme les effusions
(J'ai beau bluffer
je ne pourrai jamais me départir
de ces remontrances imamales
diffusées sur un fond de pop-music
et qui me poursuivent jusque dans mes rêves
pour m'obliger à faire pénitence)

Il y a certes cette femme du square qui à chaque fois que je passe se met à tapoter son vagin pour me rappeler qu'elle en a bien un (au cas où je l'aurais oublié)

Il y a cette fille en bleu
(elle n'a jamais su quoi faire
de sa bouche)
sourire de Vgayeth
sur mes stigmates bleus
cette fille en bleu
dont le slip
réprimait impitoyablement
un sexe-mille-pattes
qui voudrait crier à tue-tête

Il y a des villes
où il est horrible d'avoir vingt ans

ROYAUME

Mitraillede
L'espace rageur
goba ses étoiles par saccades
et le Rouge
promu couleur officielle
gambada sur les chairs amassées

Ne restèrent bientôt
dans l'embrasure sinistrée
que le Roi léchant ses lèvres herbeuses
le PDG des Imams signant un visa pour l'Enfer
et le Barde-Officiel
soutirant aux cadavres quelques larmes
pour émouvoir sa lyre

Les grands chasseurs de prime
Partent tôt je ne les entends pas
Dans mon sommeil entier après les crocs-en-jambe
Quand ils reviennent je suis déjà couché
Tranquille
Au fond de leur gibecière



Ce simple geste
Une écaille se remet
de sa convalescence
Je me suis vu dernier cran
de cré
maillère
chez l'an
tiquaire

Aujourd'hui jour sans oiseau arrime le haleur
sa barque au rire de l'étang au coin où la
rive en fossette se creuse pour joindre la
terre à l'eau pour joindre les deux bouts
du monde

toi mon amante coquille ouverte bouche béante
au tréfond de la nuit halète la barque d'un
rire sans faille puisque mille brisures
amande à vivre et croque corps lisse et
doré aujourd'hui jour sans ciel cil sans nuage
rosée sous la pierre la sueur sous nos doigts
à l'encontre du cri

maintenant sans aujourd'hui

Au jour de l'huis sur le pas des promenades
de cris en syllabes l'oiseau d'arbre en arbre
de rires en cascades celle pour qui j'écris
aujourd'hui poème sans parole
nuage de pluie



L'escargot lubrique lubrifiait le chemin du jardin
de sa bave brillante Comme le ver perçait la terre
de sa tête charnue L'escargot ne prit le métro car
il craignait la cohue Cohue cocher cachez vous la
terre s'entache de chants et de chair Le chien cher
chait l'os nomatopée bien tapée qui résoudrait l'é
quation posée par houa houa qu'est ce que ça vient
faire dans tout ça Bref l'escargot se filait un
chemin en lame de rasoir

à suivre ?



Citron pressé
barman
au col empesé
sert le citron pressé
pressé je le suis Barman amenez moi ce
citron un citron jaune dans un verre bl
eu quel mauvais goût c'est affreux Barm
an changez ce verre bleu j'en veux un r
ose avec des fleurs avec des fleurs et
des herbes rousses et dessus un âne qui
paisse paisiblement sans aucun doute un
âne marron aux oreilles blanches l'œil
doux le museau pâle et sur la branche u
ne pervenche qui chantera en arabe il s
'en fut un fou au café tout doucement o
n l'a emmené on croyait qu'il était gri
s on n'avait rien compris il parlait un
langage si compliqué que même les agent
s s'y sont trompés

Le français national - Les français fictifs

Entretien avec Renée Balibar, Dominique Laporte, Etienne Balibar, Pierre Macherey, Michel Pêcheux.

HENRI DELUY. — « *Le français national* » et « *Les français fictifs* » : deux livres publiés, il y a quelques mois dans une collection dirigée par Louis Althusser (Collection Analyse - Hachette), par Renée Balibar et Dominique Laporte pour le premier, par Renée Balibar et ses collaborateurs pour le second. Tous deux sont présentés par Etienne Balibar et Pierre Macherey. « *Le français national* » a pour objet l'analyse des conditions d'instauration du français comme langue nationale, à partir de 1789 et les conséquences, après les luttes de classes qui les ont engendrées. Dans « *Les français fictifs* », les auteurs tentent une approche, celle du matérialisme historique, de la production « littéraire » moderne comme formation idéologique ; la base des effets « littéraires » à l'époque démocratique bourgeoise se situe, pour eux, dans les pratiques linguistiques contradictoires de l'école. Ils se livrent à ce qu'ils appellent eux-mêmes des « explications de texte, au sens fort » à propos de Flaubert, Péguy, Camus, le surréalisme.

Il s'agit d'un travail d'ensemble d'une grande importance dont les quelques lignes qui précèdent ne sauraient prétendre rendre compte. Les questions abordées, sous un angle tout nouveau, concernent directement ce que nous essayons ici de réfléchir. D'où cet entretien, avec nos premières questions : Quelle est la signification que vous donnez à ce travail auquel vous avez participé chacun à votre manière, quelle est l'unité des deux livres, pourquoi ont-ils été publiés ensemble ?

RENÉE BALIBAR. — Je travaille depuis longtemps sur ces questions et depuis longtemps en liaison avec Althusser. Il était le seul, et peut-être parce qu'il n'est pas littéraire de formation, à s'intéresser à ce que je faisais. J'y suis engagée depuis ma jeunesse. Je suis normalienne et je n'avais jamais retiré aucune sorte de satisfaction des travaux universitaires sur la littérature. Il y a une dizaine d'année, j'ai eu l'occasion de retourner à l'école et suis entrée en contact avec Althusser. Il m'a encouragé à poursuivre mes travaux, il a insisté et j'ai donc continué.

Ces recherches ont pour origine l'expérience d'un échec profond à enseigner quelque chose à des élèves, puis à des étudiants. Dans l'enseignement supérieur, c'est devenu éclatant et même tragique parce que, pendant trente ans, et même trente-cinq années d'enseignement, j'ai vu qu'il devenait impossible de transmettre à des élèves un savoir qui leur permettrait ensuite d'exercer leur métier, impossible d'envoyer des étudiants dans des classes de 4^e pratique, ou même des classes de 1^{er} ou de seconde dans les lycées ou les CEG, etc., comme agrégés ou comme maîtres auxiliaires, en les munissant de Barthes ou de la critique littéraire raffinée de l'enseignement supérieur.

PIERRE MACHEREY. — Vous vous êtes aperçu chemin faisant qu'il était nécessaire d'enseigner autrement, mais cela tient aussi au fait que les conditions de l'enseignement dans les dix ans dont vous parlez ont considérablement changées... Le statut des étudiants auxquels nous avons affaire depuis un certain temps n'est plus le même. Ce ne sont plus des étudiants au sens ancien du terme (« des gens qui font des études ») mais des gens qui eux-mêmes travaillent. On a de plus en plus en face de soi, non pas

des gens qui vont enseigner après, mais des gens qui déjà enseignent, des maîtres auxiliaires, des instituteurs, des répétiteurs, des gens qui sont, qui vivent dans le monde de l'enseignement non comme dans un univers idéologique mais comme dans un monde pratique. Ils ont eux-mêmes des problèmes de travail à résoudre et cela joue certainement un rôle...

RENÉE BALIBAR. — Le fossé s'est approfondi entre ce que l'on acquiert dans l'enseignement supérieur et ce que l'on peut reverser dans l'enseignement secondaire. De mon temps, ce que nous apprenaient nos maîtres se reversait tel quel dans les classes...

PIERRE MACHERY. — Vous avez produit votre étude dans le cadre d'un travail d'enseignement supérieur mais ce n'était plus de l'enseignement supérieur au sens traditionnel...

ETIENNE BALIBAR. — Une remarque : je constate que dans l'enseignement depuis quelques années les gens sont réduits au silence. Le savoir actuel n'est ni plus stupide ni moins bon que le précédent, il est historiquement différent, pour des raisons qui ne se limitent pas aux transformations de la critique littéraire. Il y a dans la situation actuelle une impossibilité matérielle, on ne peut pas parler et on ne peut pas se faire imiter, ce qui est la fin de tout professeur de lettres de l'enseignement secondaire. Les étudiants sont pour moitié au moins déjà des enseignants et exploités de toute sorte de façons, avec des postes instables, tantôt des instituteurs, des P. E. G. C... (Ce sont des professeurs pour les collèges d'enseignement court...)

RENÉE BALIBAR. — Un fossé étanche subsiste entre degré primaire et degré secondaire au point que les étudiants possédant une licence complète ne peuvent avoir de poste dans le primaire et ne peuvent pas bénéficier de P. E. G. S... Depuis 68 les conditions deviennent de plus en plus dures... Et peut-être plus encore en province où les transports sont rares...

PIERRE MACHERY. — Tout cela est très intéressant : on est dans le vif du sujet. En apparence, on est très loin de la théorie de la littérature telle qu'on la pratique ordinairement, en parlant du statut des élèves-maîtres, par exemple, mais on ne peut pas ne pas y penser quand on lit vos travaux. Cela leur donne un sens très particulier et les démarque de nombreuses autres entreprises.

Il ne faudrait pourtant pas en conclure à l'engagement dans une entreprise pédagogique. L'intérêt, c'est de bien mettre en évidence que comprendre cette situation c'est la comprendre dans l'actualité : savoir d'où elle vient historiquement, pour y intervenir. Il ne s'agissait pas de constituer, après d'autres, une nouvelle pédagogie de l'enseignement du français.

RENÉE BALIBAR. — Après 68, les conditions de l'enseignement ont beaucoup changées, on le sait. Les examens dans l'enseignement supérieur au lieu d'être pratiqués en commun pour tous les étudiants par année sur un texte de dissertation donné en fin d'année, rempli anonymement, etc., se sont trouvés contrôlés par l'enseignant qui avait fait travailler le groupe pendant l'année. Il y a eu une certaine libération par rapport au contenu imposé de la dissertation type. Nous sommes encore obligés de nous battre constamment contre le danger de réintroduction du contrôle par un examen qui coifferait le travail de l'année...

J'ai eu la chance de me trouver dans une petite université à la fois ignorée et pourtant nationale où on peut enseigner autre chose que la dissertation littéraire générale...

MITSOU RONAT. — Dans une des préfaces, il est écrit : « Renée Balibar peut mettre en œuvre une nouvelle méthode d'explication de texte. » La

méthode d'explication de texte renvoie à un problème pédagogique tout de même.

RENÉE BALIBAR. — Tous les discours sur la littérature renvoient à une pédagogie. Ils ont leurs bases dans le système. Ce qu'il y a de nouveau, peut-être, c'est que là la pédagogie devient explicite et de ce fait, n'est plus pédagogie au sens usuel du terme, c'est-à-dire un mode d'emploi, une recette.

ELISABETH ROUDINESCO. — L'intervention est, je crois, politique et non pas pédagogique. C'est une explication politique des problèmes de la pédagogie. La traduction de la pédagogie dans le langage de la politique. Cela est clair lorsque vous soulignez qu'à partir de la Révolution française la scolarisation était antérieure à la politique. Sans être une réalité, le droit à l'égalité linguistique était devenu un acquit. Il y a donc là une intervention politique sur les problèmes de la langue.

RENÉE BALIBAR. — Ça se trouve clairement marqué par l'introduction de nouvelles matières d'enseignement. Jusque là il n'a pas été produit d'histoire des mécanismes historiques et linguistiques des effets littéraires qu'on commentait à l'intérieur de l'idéologie littéraire elle-même. Nous avons été amenés à faire l'histoire de l'appareil dans lequel se produisaient les effets littéraires. C'est une nouvelle matière enseignable et je crois mes collègues embarrassés pour me mettre dans une rubrique quelconque. On a créé une rubrique spéciale : option « histoire du français : M^{me} Balibar ».

ELISABETH ROUDINESCO. — Le lien que vous faites est nouveau : entre ce que l'on peut appeler littérature et l'appareil idéologique scolaire. Celui-ci n'est plus un objet « en soi ». Il est saisi à partir d'une situation historique donnée et il est traversé de contradictions. C'est sans doute la première fois que l'on tente d'étudier les liens dialectiques qui existent entre la littérature et son mode de transmission dans l'appareil scolaire.

HENRI DELUY. — A ne voir la production des effets littéraires et le fonctionnement de la littérature qu'à partir et à travers les appareils scolaires, ne risque-t-on pas de retomber dans l'approche sociologique des phénomènes littéraires ? De même pour la langue, n'y a-t-il pas danger, dans votre démarche, de retomber dans une sorte d'historicisme ?

RENÉE BALIBAR. — A propos des rapports entre la langue et la littérature : je ne dirais pas, moi, que les deux volumes se sont partagés le travail sous la forme : à l'un la question de la langue, à l'autre la question de la littérature. Le sujet du « Français national » comporte une certaine limitation dans le temps. L'enquête est ouverte ici, elle pourrait et devrait être prolongée bien au-delà de la période qui a été étudiée. Je crois qu'on peut aller jusqu'à dire que les deux livres ont pour objet la langue et la littérature. L'une des thèses fondamentales du travail c'est que l'existence de la littérature est un aspect indispensable du procès de reproduction de la langue et que, inversement, la transformation de la langue est un aspect fondamental, et même l'aspect déterminant, du processus de production des effets littéraires.

PIERRE MACHERY. — L'objet du premier livre n'est pas la langue mais la pratique linguistique. « Le français national » n'est pas un livre qui touche à la linguistique ou à un de ses appendices, qui serait l'histoire de la langue mais qui traite d'un objet complètement nouveau, refoulé par la linguistique telle qu'elle s'est développée dans sa propre histoire : celui des pratiques linguistiques. Il est intéressant qu'il ait été nécessaire de redonner vie, en vous en servant comme d'un matériau, à une tradition linguistique

ancienne et contestée, représentée par les ouvrages de Brunot et qui forment la matière première de ces livres.

ETIENNE BALIBAR. — Il est certain que ce livre laisse complètement ouvert le problème que sans doute nous ne sommes pas en état de régler, et qui d'ailleurs a besoin d'être formulé avant d'être réglé, c'est celui du rapport exact entre la question des pratiques linguistiques et l'objet du travail des linguistes. L'usage qui a été fait ici de Brunot a consisté à aller y chercher un matériau qui s'y trouvait bien ou qui s'y trouvait en partie mais sans rapport avec ce que Brunot voulait faire. Celui-ci se référait à une conception de la linguistique sociologisante et historisante. Or, Renée Balibar a trouvé chez Brunot des matériaux propres à éclairer le problème des pratiques linguistiques. Sans doute faudra-t-il en discuter mais il n'était possible d'utiliser Brunot qu'à condition d'en transformer complètement la visée et de ne pas importer des notions de linguistiques vers la théorie littéraire.

HENRI DELUY. — Cela m'amène, curieusement, à revenir sur une des premières interventions de Renée Balibar. Vous avez dit que les étudiants devenus profs ne pouvaient pas faire fonctionner Barthes et la critique moderniste dans les classes qu'on leur confiait. Je crois que c'est en partie inexact. J'ai des exemples précis de classes de seconde ou de première où de jeunes profs bâtissent pour leurs élèves un vaste système qui intègre Freud et Derrida, Barthes et Richard, Marx et Bataille, etc.

RENÉE BALIBAR. — Il faudrait savoir sous quelles formes cela passe dans les lycées et collèges mais je suis à peu près sûre que cela ne constitue tout de même pas un corps de doctrine comparable à ce qu'à pu être, par exemple, Lanson.

ETIENNE BALIBAR. — Ce nouveau discours, ou ce discours prétendu nouveau sur la littérature, ce discours de la critique littéraire est une façon non arbitraire de combiner à l'étude des textes littéraires quelques thèmes de la philosophie actuelle. Cela lui permet de fonctionner même si ce n'est pas toujours avec un très grand succès. Tu avais raison, Henri, de dire tout à l'heure qu'on ne pouvait pas parler d'impossibilité pure et simple car cette critique est elle-même littérature. Elle « produit », elle est un discours littéraire et dans la mesure où elle a réussi à se constituer elle-même en littérature, cela suppose qu'elle a surmonté effectivement ou qu'elle a résolu effectivement, par un certain type de formation de compromis, les contradictions dont tu parles ; par conséquent, elle est, d'une certaine façon, opératoire dans la pratique de l'enseignement.

HENRI DELUY. — On aimerait nous faire croire que ce type de discours littéraire sur la littérature, contemporain qu'il est de la littérature contemporaine, convient pour l'abord critique de cette littérature !

PIERRE MACHÉREY. — Pour ce qui est de Roland Barthes et de presque tous les structuralistes, on peut dire qu'ils ne nous permettent pas de lire une littérature nouvelle. Ils sont incapables de l'expliquer. Un exemple : ils ne disent rien de pertinent sur le surréalisme, qui n'est pas très nouveau, mais qui est encore nouveau dans la mesure où il n'a pas encore été vraiment expliqué comme forme de littérature. Ce qu'ils nous font lire, c'est encore Racine ou Balzac... Ceci confirme que le point de vue structuraliste n'est finalement qu'une réforme de la méthode traditionnelle, une adaptation à ces conditions nouvelles, une refonte qui n'apporte rien de nouveau sur ce problème : qu'est-ce qu'une production littéraire.

ELISABETH ROUDINESCO. — Il y a une demande de la part des étudiants, liée au développement des sciences dites humaines. Il y a une interrogation sur la linguistique ou la psychanalyse... cette façon « moderniste » de répondre clôt l'interrogation par un apport de recettes fort peu différentes de celles de Lanson. Mais l'interrogation demeure... Dans certaines classes de philosophie, les élèves réclament « du Lacan » à la place de Platon. La solution des enseignants est souvent de faire du « lacanisme » ou de « textualiser » Platon, afin d'éviter, souvent sans le savoir, le sens de l'interrogation.

RENÉE BALIBAR. — Précisons que cette demande est très localisée.

ELISABETH ROUDINESCO. — C'est localisée mais ça existe dans certaines classes de philo. Pas dans les CEG, et encore !

RENÉE BALIBAR. — La demande de « sciences humaines » est contemporaine de la littérature moderne. J'ai essayé de le montrer ; par exemple, que vers 1880, Bergson, Binet, envahissaient de leur philosophie l'idéologie littéraire. C'est une évolution constante du discours littéraire qui intègre l'acquis, les prestiges d'une science en formation, etc.

ETIENNE BALIBAR. — On peut dire quelque chose de plus. La littérature ne poursuit pas une entreprise de mise à jour permanente pour digérer les formes les plus actuelles de la philosophie, des sciences humaines, etc. C'est un phénomène qui est socialement plus important que cela. Ne nous interrogeons pas pour le moment sur la question de savoir ce que c'est exactement que Lacan, ce que c'est qu'Althusser, Jakobson ou la linguistique actuelle. Ces choses là ne pénètrent effectivement d'une façon massive dans le système des idées dominantes de notre époque que dans la mesure où elles sont susceptibles d'être transformées en littérature, d'être utilisées par la littérature. C'est absolument indiscutable. Cela ne veut pas dire qu'elles pénètrent partout d'ailleurs. Du fait même que cela passe par la littérature, cela touche un milieu qui est beaucoup plus vaste que celui de quelques spécialistes de la psychanalyse, de la linguistique et de la philosophie. Mais, où les choses deviennent peut-être plus intéressantes, c'est que ce n'est transformé en littérature que dans la mesure où cela passe par la scolarisation...

DOMINIQUE LAPORTE. — Ce travail est venu dans une conjoncture très précise. Je pense que ce livre n'aurait pas pu être écrit avant 68, et même qu'il ne pourrait pas être écrit maintenant. C'est le produit d'une conjoncture très précise qui a fait que certains étudiants dans une faculté de province, engagés dans une pratique politique directement issue des luttes de mai 68, sont entrés dans l'université. Là ils se sont trouvés en face de deux types de discours. Un discours qu'ils ne pouvaient plus entendre, celui de la critique universitaire traditionnelle et un autre, plus ou moins moderniste, tenu par les linguistes. Engagés dans l'affrontement politique, ils ne pouvaient pas non plus l'accepter, car sur le terrain des pratiques linguistiques, il était patent que la linguistique, où du moins ce qu'on leur présentait comme tel, refoulait l'aspect social des pratiques de la langue... Ce livre s'inscrit dans un contexte de lutte. J'étais étudiant à l'époque et je suivais des cours de linguistique ; j'étais amené à faire des interventions théoriques et politiques, contre une certaine linguistique enseignée.

Celle, par exemple, qui prétendait expliquer les pratiques linguistiques, en termes de niveaux de langue. On s'apercevait bien là que le corpus retenu par les linguistes, n'était pas neutre ; c'était toujours des exemples littéraires, toujours tirés des « grands auteurs », ou au contraire issus de l'argot ou de représentations populistes de la langue du peuple.

ELISABETH ROUDINESCO. — Tantôt Balzac, tantôt San Antonio...

DOMINIQUE LAPORTE. — C'est ça. Exemple type : les linguisticiens tourangeaux allant se promener le matin aux halles avec leur magnétophone pour y enregistrer la langue du peuple ! Je ne dis pas que ce que nous avons fait, c'est ça la linguistique. Il ne s'agit pas d'instaurer un tribunal. Mais notre travail a eu des effets positifs : par exemple l'élaboration d'un concept comme celui de « pratique linguistique » qui était refoulé par les linguistes ou, du moins, par le discours universitaire sur la linguistique.

MITSOU RONAT. — Mais quelle linguistique vous enseignait-on ? Parler des « niveaux de langue » ou prendre le parti de l'argot contre Balzac, pour moi cela résonne en termes de telle ou telle présentation de la linguistique...

RENÉE BALIBAR. — Il ne s'agit pas de produire une nouvelle linguistique ou de réformer la linguistique.

JACQUES ROUBAUD. — C'est visiblement votre position, mais en faisant cela vous avez une position sur la linguistique...

RENÉE BALIBAR. — Non, sur l'idéologie de la linguistique.

JACQUES ROUBAUD. — ... qu'il est impossible de distinguer d'une position sur la linguistique. Le gros problème est là et on le voit dès les deux premières pages, c'est extrêmement frappant : il faut évidemment parler de pratique linguistique, je suis tout à fait d'accord, mais qu'est-ce que cela veut dire : parler le français ? La question fondamentale c'est : est-ce que la notion de français a un sens antérieurement à cette époque ? Quand douze millions de Français sur la moitié de la population sont incapables de parler le français, il est bien connu que sur le territoire de la monarchie française il y a des langues différentes en 1789 qui sont parlées et que ce n'est pas du tout la même chose d'avoir des difficultés en patois picard et d'avoir des difficultés à Uzès ou à Marseille. Il ne s'agit pas de la même langue.

RENÉE BALIBAR. — Une petite remarque là-dessus... Quand on dit que sur le territoire français il y avait des langues différentes, on utilise une terminologie dont nous savons tous que dans la pratique elle est extrêmement hésitante, que les linguistes flottent entre plusieurs façons de décrire cet état de fait.

JACQUES ROUBAUD. — Entre le flottement sur la façon de décrire l'état de fait et le fait qu'il y ait des langues distinctes, cela, je ne suis pas sûr qu'il y ait beaucoup de linguistes qui hésitent.

S'il y a une difficulté c'est justement en raison du phénomène qui est l'objet même de ce livre et de ses effets rétroactifs ; c'est seulement à une certaine époque que la notion du français ou de la langue française acquiert la signification qui nous semble toute naturelle.

Le problème est de savoir si la notion de langue a un sens ou non. Ce n'est pas parce que vous dites que vous n'étudiez que les pratiques linguistiques que vous n'avez pas une position implicite sur cette question. Vous l'avez. Elle n'est pas très claire, d'ailleurs, mais ce que vous dites tend à affirmer qu'il n'y a pas de langue, que la notion de langue n'a pas tellement de sens avant sa généralisation. Ce n'est pas clair, comme ce n'est pas dit, bien entendu.

RENÉE BALIBAR. — Dans l'état actuel des choses, les études synchroniques ou diachroniques de la langue française ne sont pas plus claires que

les nôtres. Quand Dubois rend compte des articles ou des ouvrages qui paraissent sur la langue française, il avoue que la délimitation des périodes est encore confuse. Il n'en fonctionne pas moins dans ces catégories.

JACQUES ROUBAUD. — Oui, mais cela n'est pas une véritable réponse. Le fait que cela soit confus est une chose, le fait que la notion n'ait pas de sens constituable en est une autre. C'est très différent. Le fait que les gens ne soient pas d'accord pour savoir si certains virus sont des êtres vivants ou non ne veut pas dire que...

DOMINIQUE LAPORTE. — L'objectif n'est pas de substituer la notion de pratique linguistique à celle de langue. Les deux notions ne s'excluent pas.

JACQUES ROUBAUD. — Il y a une affirmation que vous avez faite tout à l'heure qui ne me semble pas exacte. Vous dites que la plupart des linguistiques ne se réfèrent pas à des pratiques linguistiques. Cela n'est pas vrai. Cela n'a jamais été vrai. La linguistique structurale que m'a enseignée mon maître Martinet se réfère tout à fait nettement à des pratiques linguistiques, c'est simplement qu'il y a certains morceaux qui sont complètement absents.

RENÉE BALIBAR. — Il n'existe pas de linguistique qui ne se réfère pas à des pratiques. Le problème est de savoir quel choix est fait, qu'est-ce qui est choisi comme étant significatif. Mon maître était lorrain, il semblait savoir ce que c'était que le lorrain. Il n'est pas sûr que cela ait été un objet véritable...

JACQUES ROUBAUD. — Si. C'est un véritable objet... Une certaine théorie linguistique comme celle dont vous parlez, qui dressait des atlas, privilégiait un certain aspect de la pratique linguistique qui est son système de sons. Etant donné ce type de distinction, il est très facile de répartir les pratiques linguistiques dans des aires géographiques. Cela n'est pas faux, simplement, cela privilégie un certain secteur de la pratique. Cela nie la syntaxe complètement...

RENÉE BALIBAR. — Il est question d'insérer l'étude de cette pratique de base, qui est le français tout court, dans l'étude des autres pratiques. C'est l'affaire des linguistes...

JACQUES ROUBAUD. — Mais non, vous avez une prise de position dans la théorie linguistique quand vous faites cela. Ce n'est pas un reproche que je vous fais, je suis d'accord avec vous et en particulier je pense que ce livre est très important pour attaquer la linguistique structurale qui a omis la syntaxe à peu près totalement dans son analyse. Et ce n'est pas par hasard que les seules choses qui les intéressaient, c'était le lexique et les sons, parce que là c'est la manière d'éliminer la pratique scolaire et la pratique sociale du champ de la linguistique. Mais quand vous faites cela, ce n'est pas vrai que vous ne prenez pas position par rapport à la linguistique. Comme cela est, il vaudrait mieux que ce soit plus clair. ... Cela a un défaut, c'est que si vous ne faites pas cela explicitement alors, à mon avis quelquefois vous flotez.

ELISABETH ROUDINESCO. — On dirait que pour vous l'objet langue n'existe qu'à partir de la constitution de la langue nationale et à travers l'appareil idéologique scolaire.

JACQUES ROUBAUD. — Je crois que ce qui est établi c'est que la langue nationale, cela n'existe pas. Cela effectivement. Mais entre la langue nationale et la langue, il n'y a pas seulement l'adjonction d'un qualificatif. C'est quelque chose de tout à fait différent.

ETIENNE BALIBAR. — ... Il y a là des flottements qui ne peuvent se réduire d'un coup. La notion de langue est elle-même une notion idéologique. Entendons-nous bien, je ne mets là dedans aucune connotation restrictive ou péjorative, nous avons mis une petite note quelque part pour le dire. C'est une hypothèse. Cette notion idéologique est elle-même une condition de possibilité positive d'une linguistique scientifique. Cette notion est investie dans le travail des linguistes eux-mêmes, y compris dans le travail des linguistes actuels... Elle n'a pas toujours existé, ce qui ne veut pas dire qu'avant une certaine époque, il n'y avait pas de langue. Elle a existé à partir du moment où a existé une langue nationale. D'ailleurs la constitution d'une langue nationale est une condition de possibilité pour la constitution de la notion idéologique de langue en général...

... Dans le livre, certains éléments permettent de poser le problème et d'incliner dans ce sens. Avant, on parlait de grammaire, et l'objet de la grammaire n'était pas la langue au sens où aujourd'hui même les gens qui font de la grammaire ou de la phonologie s'assignent comme objet la langue. Cette notion de langue fonctionne par ailleurs. Je ne suis pas du tout un spécialiste et malheureusement je ne connais pas bien les choses les plus récentes, mais, puisqu'on citait Martinet tout à l'heure, et cela vaudrait aussi pour d'autres, le fameux critère de l'intercommunication qui permet de fonder cette espèce de connaissance mutuelle du locuteur et du linguiste et qui apparaît comme une condition de possibilité de toute expérimentation, de toute enquête expérimentale destinée à vérifier la validité de telle ou telle démarcation linguistique, est indiscutablement une certaine réalisation, une certaine mise en œuvre pratique de cette idéologisation de la langue.

JACQUES ROUBAUD. — Je ne pense pas que la notion de langue soit si récente que cela. Il est bien connu qu'elle est déjà dans Dante qui en plus donne des critères de distinction entre les différentes langues issues du latin, à un moment où les gens disent simplement : « il parle dans son latin. »

On peut prendre comme un bon exemple de comparaison la notion de vie. La notion de vie est une notion fortement idéologique.

ETIENNE BALIBAR. — Je voudrais faire également une comparaison, pas la même. On peut se mettre très facilement d'accord sur le fait qu'au xvii^e siècle, l'idée de nature est une notion idéologique. Cela ne remet absolument pas en question le fait qu'il y ait des sciences de la nature, à partir du xvii^e siècle et ceci pour la première fois. Et cela n'enlève pas non plus le fait que l'idée de nature ait été déjà pensée avant, chez Dante et chez d'autres.

JACQUES ROUBAUD. — Nous sommes tout à fait d'accord. Le problème se situe entre ces deux positions extrêmes, c'est-à-dire d'une part traiter des pratiques linguistiques et des pratiques linguistiques qui sont tout à fait nécessaire pour l'étude de la linguistique et que en général les linguistes ne font pas ou qu'ils font à côté, faire cela et en même temps refuser d'avoir des positions linguistiques plus explicites, cela me paraît un peu gênant...

ELISABETH ROUDINESCO. — Je crois qu'il est impossible de soutenir que vous ne prenez pas une position implicite dans le champ théorique et idéologique de la linguistique.

RENÉE BALIBAR. — Les analyses proposées ici ont certainement des effets dans la théorie linguistique mais les thèses qui sont développées n'appartiennent pas originellement à la linguistique. Ce n'est pas un livre

de linguistique, c'est un livre de matérialisme historique et la différence n'est pas seulement de titre et de référence. Pouvons-nous prendre pour exemple les difficultés, insurmontables pour nous qui ne sommes pas linguistes, à produire les documents révolutionnaires, à produire les textes révolutionnaires ? A quelle langues appartiennent-ils ?

JACQUES ROUBAUD. — Cela ne me semble pas être un problème très difficile...

RENÉE BALIBAR. — Je serais très contente de savoir comment vous vous y seriez pris !

JACQUES ROUBAUD. — Il y a des problèmes différents. Le problème de la restitution de la notation écrite, c'est une chose qui n'est pas, probablement, la plus importante. Après tout, c'est le même problème qui se pose pour les textes médiévaux. La variabilité des graphies est aussi...

RENÉE BALIBAR. — Ce n'est pas une simple question de graphie. Il s'agit de savoir dans quelle société on va insérer ces textes-là. Appartiennent-ils à notre pratique du français, ou sont-ils des textes semblables aux textes médiévaux ? C'est là tout le problème.

JACQUES ROUBAUD. — Non, pas à notre pratique. Les textes médiévaux, puisqu'on prend cet exemple, étaient réalisés par des professionnels, des spécialistes de la graphie alors que justement les textes révolutionnaires, ce qui les caractérise, c'est qu'ils n'étaient pas faits pour être écrits. Nous sommes tous frappés du fait qu'aucun linguiste n'a cherché à donner à lire les textes révolutionnaires. On nous les fournit toujours, soit sous forme résumée, soit comme le fait Brunot qui prend un parti double ; il les imprime en respectant la graphie et en faisant apparaître les fautes d'orthographe, les incohérences, etc., et il les réécrit dans une colonne en vis-à-vis.

RENÉE BALIBAR. — Il les traduit, ce qui est aussi une manifestation particulièrement éloquente de ce que j'appelais tout à l'heure une idéologie de la langue. Tout le problème est de savoir si ces textes ont à être traduits comme appartenant à un état de langue antérieur à l'état actuel. C'est la fameuse coupure du français moderne...

JACQUES ROUBAUD. — Justement, ce ne sont pas des textes. C'est pourquoi il s'agit de savoir comment on peut faire pour les présenter comme des textes.

RENÉE BALIBAR. — Les Français d'aujourd'hui n'hésitent pas à traduire, à réécrire en français les textes produits en français d'ancien régime. Mais ils ont des difficultés considérables pour ce qui est de produire, d'éditer, de donner à lire les textes de français révolutionnaires qui ne sont pas d'ancien régime.

ELISABETH ROUDINESCO. — Ils sont écrits dans la même langue. Il y aurait alors une « coupure » entre le « français issu de la Révolution » et le français d'ancien régime... ?

ETIENNE BALIBAR. — Le français national est la première forme historique du français au sens moderne. Cela ne veut pas dire qu'il a été fabriqué à partir de rien. On rattache cela à un certain nombre de conditions historiques qui sont liées au développement du capitalisme et à la formation de l'Etat bourgeois en France. Mais ce n'est pas le produit d'un surgissement, d'une création...

... Un élève qui faisait un mémoire de maîtrise sur Stirner, en lisant Feuerbach, tombe sur le fait que tous deux se livrent à toutes sortes de

considérations sur le caractère religieux de la langue allemande. Considérations dues au fait que Luther a établi le statut moderne de la langue allemande. Il est vraisemblable que les choses ne se sont pas passées de la même manière en France. Mais le fait que Luther ait joué un rôle considérable dans la constitution de ce qu'on a appelé ensuite « la langue allemande » et en même temps dans la constitution d'une langue allemande ne peut certainement pas être pensé indépendamment du fait que Luther était lié à la forme sous laquelle la Révolution bourgeoise s'est esquissée et a avorté en Allemagne. Par conséquent les choses viennent de très loin.

MITSOU RONAT. — Pour en revenir aux textes que vous avez donnés, par exemple l'interrogatoire d'André Chénier, il est tout à fait évident que c'est du français.

RENÉE BALIBAR. — Il est écrit pour les nécessités de la cause. Je précise : ce n'est pas du français écrit par des gens qui sont allés à l'école et qui y ont appris le français. Ce qui caractérise la réalisation moderne de ces textes, c'est qu'on est obligé, en raison des transformations ultérieures du français en liaison avec le système scolaire de faire comme si ils avaient été écrits par des gens scolarisés ; d'où la présentation que vous signalez chez Brunot en deux colonnes : l'un par un élève, un mauvais élève, qui aurait fait des fautes, et l'autre par un bon élève qui aurait su écrire les choses correctement. Ce qui caractérise ces textes, c'est qu'ils ne sont pas comme les autres. Dans la pratique, il n'y a rien qui puisse permettre d'établir ce genre de discrimination et en particulier de trouver le moyen technique de les réaliser.

JACQUES ROUBAUD. — Mais si j'ai donné l'exemple des textes médiévaux, c'est parce que je pensais aux textes médiévaux écrits en français. Les professionnels... apprennent à écrire le latin, ils l'écrivent toujours dans la même graphie. Mais le français n'est pas quelque chose qu'on apprend, ils ne l'apprennent pas, ils le notent...

Ils interviennent énormément, ils modifient les textes. On sait bien que c'est tout le problème de la restitution des vieux monuments de la littérature française, ils les réécrivent constamment et la manière de le noter dépend d'eux parce qu'ils ne l'apprennent pas.

RENÉE BALIBAR. — Tout cela est important. Pour ces textes révolutionnaires, nous sommes placés devant le problème de la connaissance des appareils dans lesquels s'effectuaient les graphies. Ce que je trouve magnifique, c'est que dans notre démocratie actuelle on connaît beaucoup de choses sur les appareils d'écriture au Moyen Age et qu'on s'interdit de connaître ce qui se passe dans nos appareils d'écriture actuelle.

Il y a aussi le problème même de l'instauration d'un français national qui comportait dès le départ une scolarisation et qui pourtant a mis cent ans à réaliser une scolarisation primaire.

JACQUES ROUBAUD. — Oui, là je pense qu'il y a une certaine confusion parce que le français national ce n'est pas seulement la réalisation du fait que tout le monde écrit de la même manière. Il continue à exister dans la pratique orale. Il continue à exister dans des pratiques écrites distinctes...

RENÉE BALIBAR. — Bien sûr, mais comment les distinguez-vous ? On en revient au patois de mon maître Bruneau.

JACQUES ROUBAUD. — Non, parce que les patois sont faits à peu près essentiellement sur des différences lexicales. Ce qui est très intéressant dans ce que vous avez fait, c'est que vous mettez l'accent, tout en ayant norma-

lisé d'une manière assez simple le son et l'orthographe, sur les particularités syntaxiques. Je crois que cela est essentiel.

ETIENNE BALIBAR. — Autrement dit, toute linguistique produit des explications de textes et des exercices pratiques de rédaction à partir des matériaux dont elle se sert pour les commenter. En ce sens, le livre côtoie la pratique des linguistes. Et ce qui t'intéresse, Jacques, pour des raisons qui ne sont peut-être pas totalement formulables aujourd'hui, c'est qu'on a tendu ici à neutraliser ce qui accaparait toute l'attention de la linguistique traditionnelle, c'est-à-dire les différences phonologiques, etc. Les révolutionnaires comme Grégoire mettent l'accent sur le vocabulaire mais n'est-ce pas un détour lié au rôle que joue la grammaire dans ce qu'ils sont en train de faire ?

JACQUES ROUBAUD. — Ils sont en train de transformer suffisamment et suffisamment peu ce qu'ils ont hérité sous le nom de grammaire pour en faire une syntaxe qui puisse fonctionner à la fois dans le français cultivé et dans ce que tout le monde à partir de ce moment là appellera le français commun. Les gens qui vont disposer de ce français là vont en disposer, du moins c'est la tendance, de manière écrite. C'est la scolarisation prévue. Le système de la syntaxe chez les enfants est pourtant acquis dans son essentiel avant la scolarisation. Par conséquent, on va limiter l'usage qu'ils peuvent faire d'une syntaxe qui n'est pas entièrement limitée à cela. La syntaxe du français n'est pas entièrement limitée au français élémentaire tel qu'il est enseigné, ni aux quelques étendues que fait le français littéraire au lycée...

RENÉE BALIBAR. — Ce n'est pas une affaire d'extension. Entre le français de l'école maternelle, le modèle de phrase simple : « papa fume sa pipe » et tout l'arsenal de la syntaxe, hors de l'école, le modèle n'est pas « en plus » et « en moins »...

JACQUES ROUBAUD. — C'est différent mais en même temps c'est une simplification considérable.

RENÉE BALIBAR. — Nous avons voulu marquer la fonction spéciale nationale et politique, de « papa fume sa pipe ».

ETIENNE BALIBAR. — La position de la scolarisation est telle maintenant dans les sociétés dans lesquelles nous vivons que l'enfant est scolarisé avant même d'entrer à l'école. La scolarisation n'est plus quelque chose qui se passe uniquement dans les limites apparentes du système scolaire. Cela se passe partout, à l'église, etc.

RENÉE BALIBAR. — Il faudrait savoir ce qu'on appelle une norme, un français correct.

ELISABETH ROUDINESCO. — Les règles du langage sont acquises bien avant la scolarisation. Souvent vous semblez confondre l'appareil scolaire avec l'école réelle. Je crois que tout sujet est pris dans l'appareil scolaire comme dans une « instance » idéologique indépendamment de sa scolarisation ou de sa non scolarisation effective. Il en va de même pour le langage. Quand on dit que le sujet est pris dans la loi du langage cela vaut, contrairement à ce qu'en pensent les psychologues ou les néopositivistes, cela vaut pour les enfants dits « autistes » ou « sans langage ». C'est pourquoi « le langage du corps » ou « l'espace de l'écriture » n'ont de validité qu'à être déjà du langage. En cela Lacan nous a « sauvé » de la métaphysique des origines et de la philosophie de la nature qui règne en maître chez les psychologues de l'enfant...

ETIENNE BALIBAR. — Il y a dans la syntaxe des choses qui ne sont pas décrites par la présentation scolaire. La notion de syntaxe n'est pas recouverte par la pratique qu'en avaient les bourgeois du XVIII^e siècle et qu'ils ont transmise dans le français élémentaire et le français secondaire. La pratique particulière de la syntaxe qui est liée à l'idée que se font de la langue les gens qui la mettent en œuvre et la transmettent dans leur grammaire a un certain rapport avec ce que les gens parlent ou écrivent mais, c'est vrai, cela n'épuise pas le problème...

RENÉE BALIBAR. — L'enfant va à l'école non pour apprendre à parler comme à la maison, comme ses parents, mais pour acquérir une pratique largement antagoniste. C'est la grande difficulté du français scolaire... Naturellement il n'est pas question d'une opposition radicale puisque la pratique de base n'est pas une pratique comme les autres. Elle a cette particularité paradoxale d'être commune, d'être une pratique spéciale qui est en même temps la base de toutes les différences. On n'a jamais vraiment compris, ni étudié historiquement en quoi consistait cette fameuse spécialité et en quoi consistait cette normalisation, cette correction qui n'appartient qu'au français élémentaire, parce que dès qu'on est dans la littérature, la notion de correction s'inverse...

ETIENNE BALIBAR. — Cette notion n'appartient qu'au français élémentaire et, en ceci, le français élémentaire se distingue de ce qu'on appelle la littérature. Mais ce français avec le développement de l'école, n'existerait pas sans littérature. L'existence de la littérature est une des conditions, un des matériaux à partir duquel on fabrique le français élémentaire. C'est un processus de reproduction, de transformation.

RENÉE BALIBAR. — Et réciproquement. Tous les effets littéraires ne peuvent être produits autrement que sur la base d'une certaine déformation de ce français élémentaire.

JACQUES ROUBAUD. — Je ne serai pas entièrement d'accord sur l'étendue. Cela c'est l'autre côté qu'on va aborder. La généralisation absolue, j'allais dire le caractère absolu de l'affirmation me paraît discutable. En particulier, je pense qu'il y a un autre type d'opposition dans les pratiques scolaires du français entre le français littéraire, disons, opposé au français élémentaire, c'est l'opposition du français littéraire et du français scientifique, technique, qui lui n'est pas entièrement recouvert par le français élémentaire, ni syntaxiquement, ni...

RENÉE BALIBAR. — Mais qu'est-ce que le français scientifique, technique ?

JACQUES ROUBAUD. — Le français dans lequel les textes scientifiques sont écrits, les descriptions d'expériences.

Nous savons tous quelle utilisation une certaine littérature française a faite de C. Bernard, à la fois dans la production des textes officiellement reconnus comme littéraires et puis dans tout l'entourage de considération critique sur le réalisme, la méthode expérimentale, en littérature, etc. Mais inversement, je crois qu'on ne peut pas lire « l'introduction à l'étude de la médecine expérimentale » sans se rendre compte que c'est conçu à partir du français littéraire. Le texte de C. B. ne peut pas exister autrement que sur la base d'une certaine littérature.

Et quand je parle du français scientifique, j'ai bien dit français « scientifique et technique », les descriptions d'expériences enfin, tout ce qui paraît dans la littérature scientifique française depuis le début du XIX^e siècle, on ne peut certainement pas réduire cela à la pratique littéraire du français. Il y a un autre type d'opposition que celui entre le français élémentaire et

le traitement littéraire du français qui est aussi de séparer le français littéraire des choses indignes de la littérature que représente le traitement scientifique.

ETIENNE BALIBAR. — Il y a une équivoque dans cette discussion ; tout se passe comme si, dans ces deux livres finalement, on avait voulu, purement et simplement, reproduire sous une forme un peu nouvelle, avec des arguments nouveaux, l'idée qu'il y a un fossé, une différence entre le français commun élémentaire et le français littéraire. En ce cas il est tout à fait fondé de dire : « cette différence n'est pas la seule, il y en a d'autres, il y en a d'autres catégorisations ». En réalité, il s'agit de mettre en évidence une unité, une collection, avec ses contradictions, non absolument une séparation. Dès lors le problème du statut du français scientifique ne se pose pas exactement dans les termes où tu le formule. On devrait plutôt se poser la question : nous admettons qu'il y a des textes reconnus et pratiqués comme des textes de français scientifique. Reste à savoir si ce français est immuable. Manifestement ce n'est pas le cas. Cl. Bernard ou Gallois n'écrivent pas comme écrivent aujourd'hui Monnot, Jacob ou Bourbaki. Il y a une histoire de ce français scientifique. Etudier l'histoire de ce français scientifique c'est se demander quelles sont les conditions à partir desquelles il est produit. On ne peut étudier ces conditions en faisant abstraction de la littérature. A la fois parce que cela se passe dans l'enseignement et parce que, d'une façon plus générale, le français scientifique est lui aussi une certaine transformation, une certaine élaboration à partir du français commun, lequel inclut toujours déjà de l'intérieur une certaine élaboration des textes littéraires, passés et présents.

JACQUES ROUBAUD. — On pourrait dire le contraire, c'est-à-dire que la pratique littéraire du français est dans une large mesure placée en opposition avec une autre manière de traiter le français élémentaire.

ETIENNE BALIBAR. — C'est un des éléments de valorisation des textes littéraires que de leur assigner à chaque époque, et d'ailleurs avec de considérables fluctuations, un certain domaine qui permet d'en exclure d'autres types de pratique de la langue, soit commune, soit savante. Il n'y a pas de reconnaissance ou de valorisation des textes littéraires qui ne dise : ceci est littéraire et ceci ne l'est pas. On assiste à toutes sortes de divisions : il y a la bonne littérature et celle qui ne l'est pas, il y a la littérature et il y a la science, il y a la littérature et l'enseignement, il y a la littérature et la langue orale, etc. Cela, c'est l'ensemble des systèmes de valeurs opposées qui sont produites inévitablement dans l'histoire de la littérature comme reflets du processus de sa propre reconnaissance.

HENRI DELUY. — Je voudrais en venir au titre même de l'un des livres : « Les français fictifs ». Pourquoi « fictifs » ? Y aurait-il la norme : le français national, et l'écart : les « fictifs » ?

RENÉE BALIBAR. — Ce qui s'oppose d'abord, c'est le pluriel vis-à-vis du singulier...

ELISABETH ROUDINESCO. — On a l'impression que le terme *français fictifs fonctionne* à la confusion. Avec comme soubassement une dichotomie de la norme et de l'écart. S'agit-il d'un « français imaginaire », fictif par rapport à un « français commun » ? S'agit-il d'un « français spéculaire » chargé de diminuer ou de donner le change littéraire d'un français parlé, sur le mode d'un reflet lucakcsien ? S'agit-il d'une notion forgée pour comprendre en termes de production ce que la philosophie idéaliste et la traditionnelle critique littéraire ont expliqué sur les modes du sujet de la connaissance, de l'auteur, ou de la création ?

Le mot fictif est ambigu car il appelle d'une part la norme, de l'autre le vrai (dans le sens du naturel). Dans vos deux livres, on a souvent l'impression que vous adhérez à une position instrumentaliste du langage et à une théorie de la norme, combattues dans les préfaces, on comprend souvent « fictif » en fonction d'une supposée existence contradictoire d'un français commun, primaire, utilisé par la majorité du peuple et d'un français littéraire, élaboré, dérivé. C'est le sens de la phrase : « ma dissertation rate dans la mesure où la narration lui résiste. » Je ne crois pas pour ma part que la lutte des classes traverse les pratiques linguistiques sur le mode d'une dichotomisation.

RENÉE BALIBAR. — Il n'est question de fictif comme adjectif que dans un contexte où apparaît le terme « travail de la fiction ». Il y a un travail qui produit ces effets de français dans la littérature et que j'ai qualifié de fictif. D'autre part, le français élémentaire lui aussi est analysé comme un travail, comme une construction traversée de part en part par des antagonismes. C'est même de là que part l'hypothèse d'une explication des transformations historiques du français et de son instauration, du français national, des français « fictifs » comme « effets ». Un antagonisme existe au niveau du français élémentaire et au niveau des français littéraires. Pourquoi appeler ces français littéraires « fictifs » ? Parce qu'ils interviennent précisément dans des travaux qui élaborent des fictions. Dans la présentation, plusieurs aspects du travail de la fiction ont été distingués. Il n'est pas question de limiter le terme « français fictif » aux paroles mises dans la bouche des personnages.

D'autre part, il ne s'agit pas de fiction dans un sens où le style s'opposerait, comme reflet, à la réalité du français. Il s'agit d'une déformation d'un travail de déformation qui produit un français qui n'est pas cohérent par lui-même, qui n'est pas un style au sens idéaliste du terme, existant par lui-même, mais qui n'existe que comme déformation allusive, fragmentaire.

MITSOU RONAT. — Je cite : « énoncé qui s'écarte toujours par un ou plusieurs traits pertinents de ceux qui sont échangés dans la pratique ». On a parlé du français qu'on apprenait avant l'école, vous avez signalé que ce français était déjà scolarisé ; donc, qu'est pour vous la norme ?

RENÉE BALIBAR. — Le matériau sur lequel s'exerce la déformation proprement littéraire c'est le français scolaire.

MITSOU RONAT. — ... qui est déjà pour vous du français fictif dans la mesure où « papa fume sa pipe »...

RENÉE BALIBAR. — Non, je vais essayer de faire une distinction entre la convention et la fiction. Le français élémentaire national est nécessairement conventionnel ; il passe par une certaine abstraction. « Papa fume sa pipe » est un modèle, c'est une phrase conventionnelle, mais pas fictive pour autant.

Il y a une grande différence entre la phrase « papa fume sa pipe » réalisée à l'école primaire et la phrase « papa fume sa pipe » telle qu'elle pourrait se trouver dans un roman, où elle produit un effet esthétique. C'est la déformation de cette réalisation conventionnelle qui est proprement le travail de la fiction.

ELISABETH ROUDINESCO. — La fiction n'est pas une réinterprétation idéologique de la vérité car la vérité est au principe même de la fiction. En cela il manque à votre livre la reconnaissance d'un fait essentiel qui finalement vous ramène à la dualité imaginaire vérité/fiction : c'est que tout travail de la langue se déplace forcément dans la déformation. Il est

métaphore. Tout acte de langue et de langage tisse là son lien obligé au fantôme, ce qui échappe la plupart du temps aux linguistes. En cela il est impossible littéralement d'opposer un français fictif à un français non fictif sans retomber dans l'idéal du reflet spéculaire et de l'instrumentalisme que vous cherchez par ailleurs à combattre.

HENRI DELUY. — La théorie de l'écart...

RENÉE BALIBAR. — Je refuse le terme d'écart, j'ai employé « déformation »...

HENRI DELUY. — Je sais bien mais il me semble qu'il y a, dans votre travail, une sorte de dénégation dont les précautions, nombreuses, qui sont prises sont des signes.

PIERRE MACHEREY. — Le français fictif ne doit pas se comprendre par rapport à l'opposition traditionnelle langue naturelle et langue artificielle. Vous avez peut-être raison de dire que le titre à lui seul peut susciter ce genre d'interprétation, c'est possible.

ETIENNE BALIBAR. — Mitsou Ronat a cité un passage de la présentation, et je reconnais là une phrase que j'ai écrite et dont j'ai compris, après coup d'ailleurs, qu'elle allait produire une interprétation très discutable. Je suis prêt à reconnaître que ce n'est certainement pas par hasard. Il doit y avoir une difficulté dans la phrase : « les français littéraires, etc., s'écartent toujours d'une manière déterminée du français élémentaire ». Elle réintroduit l'idée banale de la « théorie de l'écart », qui me paraît aller à l'encontre de ce que Renée a essayé de montrer dans son livre. Elle réintroduit l'idée d'un matériau de base, le français commun et par là même une sorte de norme, à partir de laquelle le français littéraire ou les textes littéraires vont se définir comme *écart*, démarcation, déplacement, désarticulation, élaboration, etc. En réalité, il s'agirait plutôt d'une circularité. Pris dans la continuité du processus historique, le français élémentaire est tout autant un produit complexe avec ses propres contradictions du rapport qui l'unit au français littéraire que l'inverse. Le français national est tout autant une langue artificielle que le français fictif. Le français fictif ne se définit pas par rapport à une langue naturelle dont il serait la déformation.

Cela revient à dire qu'il y a une complexité du français élémentaire et qu'il y a une complexité du français littéraire. Mais complexité est un terme faible, c'est pourquoi nous avons essayé d'utiliser une notion sans doute très générale mais plus satisfaisante que la complexité : celle de contradiction. Il y a des contradictions inhérentes au français élémentaire, il y en a dans le français littéraire. Elles ne sont pas indépendantes, d'une certaine façon, ce sont les mêmes. On ne peut pas faire comme si il n'y avait pas un statut pratique, c'est-à-dire social, des textes littéraires. Et plus précisément même, si on ne prend pas en considération ce statut et si on ne comprend pas comment il est produit à l'intérieur même de la pratique littéraire, on ne pourra pas voir clair dans les contradictions du français élémentaire et du français littéraire. Un problème politique est posé qui est à l'origine du texte. Tout traitement des contradictions du français littéraire n'est pas équivalent parce que les effets qu'il produit sur la langue commune ne vont pas dans le même sens. Le traitement des contradictions du français littéraire par Mallarmé ne va pas dans le même sens politique que le traitement des contradictions du français littéraire par Eluard.

RENÉE BALIBAR. — Je trouve que l'on parle beaucoup des français littéraires et de leurs contradictions intervenant dans le français élémentaire. Dans le livre, j'ai essayé de dire que le phénomène déterminant était les

contradictions du français élémentaire ; le sort fait aux effets de valeur des français fictifs, des styles littéraires, dépendait des contradictions et de l'histoire du français national. Les contradictions du français interne qui produisent des effets littéraires dans les styles, sont expliquées par l'histoire des pratiques élémentaires, ou l'histoire de la pratique nationale de la langue commune dans notre démocratie française.

MITSOU RONAT. — Nous avons l'impression qu'il y a dans votre démarche quelque chose de trop limitatif ; vous affirmez à plusieurs reprises que les problèmes que vous étudiez sont finalement les seuls importants.

RENÉE BALIBAR. — Ils sont déterminants au sein d'une production d'effets nombreux et variés qui touchent à d'autres problèmes que ceux de la littérature...

HENRI DELUY. — Voici, tout de vrac, ce qui me fait problème dans « Les français fictifs ». Pourquoi Flaubert, Péguy, le surréalisme, Camus ? Quels rapports établissez-vous entre littérature et effets littéraires ? Entre domination de l'idéologie bourgeoise à l'école et domination de l'idéologie bourgeoise dans la littérature ? Faites-vous une différence entre effets littéraires et effets stylistiques (vous utilisez les deux termes sans distinction apparente) ?

RENÉE BALIBAR. — Non, aucune.

HENRI DELUY. — Bon. Je continue : quel est le sens des attaques contre l'avant-garde ? Vous parlez de la littérature comme « forme idéologique » ou « formation idéologique » ou « instance idéologique », qu'entendez-vous par là ?

RENÉE BALIBAR. — C'est surtout « formation idéologique » que j'utilise. « Forme idéologique » n'est utilisé que dans la présentation.

ELISABETH ROUDINESCO. — A propos des avant-gardes littéraires quelques précisions sont nécessaires. Une contradiction est à l'œuvre entre l'idéologie littéraire développée par les avant-gardes, leur production « théorique » et les écrits de « création ». A propos des surréalistes, vous démontez les mythes du retour à l'enfance, de la révolte, sans indiquer ce qui caractérise la production poétique, l'utilisation, par exemple, de la métaphore, les variations particulières sur les fatras et les comptines. Par ailleurs, vous caractérisez Mallarmé comme un poète « symboliste à l'hermétisme réactionnaire », sans voir l'apport décisif de son travail poétique.

HENRI DELUY. — Et de sa réflexion sur la langue...

RENÉE BALIBAR. — Dans le domaine de la littérature française moderne, le travail de Mallarmé est à dominante hermétique, conservatrice...

MITSOU RONAT. — Personnellement, j'ai été intéressée par la critique fait à Debray-Genette, disant que son approche formaliste revenait au réalisme ; je serais entièrement d'accord pour critiquer le formalisme comme étude de la littérature en dehors des classes sociales et de l'histoire... Seulement, à plusieurs reprises, vous critiquez dans un même élan toute approche formaliste ; il me semble que vous assimilez toutes les approches au New-criticism ou à ses variantes. Par ailleurs j'ai trouvé effectivement très intéressant le démontage de « L'étranger » et la confrontation avec les livres de classes, les livres de rédaction scolaire... On pourrait vous objecter qu'il s'agit d'un nouveau type d'étude des sources ou un nouveau type d'analyse de l'« effet littéraire », quelque chose qui n'est pas si loin dans la forme de ce qu'on demande pour l'agrégation, même si les effets litté-

raires dont vous parlez ne sont plus d'ordre psychologique mais social. Ce qui m'intéresserait, c'est de voir ce qui a permis l'établissement de ces manuels c'est-à-dire l'idée ou l'intuition qu'il y a des lois aussi bien pour la rédaction du récit que pour la poésie... Vous ne parlez pas de poésie, parce qu'apparemment certaines lois sont beaucoup trop explicites. Je pense que vous n'auriez, par exemple, jamais dit : regardez cette pièce de Racine, eh bien on trouve des alexandrins, à savoir ces vers décrits dans les traités de versification qu'il a étudiés dans sa jeunesse. Tandis que pour la construction du récit, les lois sont beaucoup moins explicites. Elles ne sont pas données dans les traités de poétique. Par conséquent, si l'on retrouve des règles apprises à l'école, dans les classes de rhétoriques, dans les récits de l'âge mur, cela devient brutalement éclairant.

RENÉE BALIBAR. — La versification fait partie de la rhétorique ; la rédaction de l'enseignement primaire...

MITSOU RONAT. — L'intéressant pour moi serait d'aller plus loin, de découvrir les lois du récit qui président à la fois à l'établissement des manuels — qui ne peuvent pas être totalement arbitraires — et à l'écriture elle-même. Ce qui vient à me faire dire qu'on ne peut pas réduire « L'étranger » de Camus à un exercice scolaire ; même s'il applique les règles de la rédaction, cela n'épuise pas le problème.

JACQUES ROUBAUD. — Je voudrais ajouter, parce que je pense que c'est un peu voisin, la question que j'ai par rapport à la comptine de Desnos, il me semble que ce qu'ont fait les Surréalistes ne peut pas être pris seulement par le biais d'une comptine, il y a donc toutes les comptines comme les récits Desnos, il y a les proverbes mis au goût du jour, il y a tout un ensemble de traitement de matériel poétique qui est antérieur, qui remonte très souvent très loin et dont il y a une utilisation par les Surréalistes et par l'école. Parce que l'exemple des comptines, là, celle qui est analysée dans le livre, est montrée comme une modification de l'intention didactique d'une comptine ; mais cette intention didactique des comptines est aussi une modification de l'existence de comptines antérieurement avec d'autres buts. Je pense que les buts de ces formes-là sont multiples et par conséquent, j'ai une question, enfin ça pose un problème de voir que le rapport est mis seulement entre deux utilisations, deux choses qui existent antérieurement. Il y a un triangle, le rapport n'est pas seulement Desnos à la comptine scolaire, mais c'est Desnos et la comptine scolaire qui se rapportent aux comptines ; et les comptines, ce n'est pas seulement la comptine scolaire, il y a autre chose.

MITSOU RONAT. — Baudelaire disait que les traités de rhétorique ne sont pas des prisons du langage mais au contraire sa liberté, ou quelque chose comme ça. Le manuel de rédaction n'est pas seulement une chose imposée par une idéologie, il est lui-même porté par quelque chose qui le dépasse complètement et de beaucoup plus ancien ; le Récit lui-même doit avoir des lois apparaissant aussi bien dans le traité, dans le manuel que dans le récit lui-même. Je vois le problème à un niveau plus général.

RENÉE BALIBAR. — Si vous voulez, je vais répondre à quelques-unes des questions posées : les œuvres de Flaubert, Péguy, Camus, semblent d'une façon plus ou moins discutable, scander la production littéraire française : il va de soi qu'il n'est pas question d'employer ce mot « scander » au sens où le proposerait le nouveau Lanson des écrivains chef de file qui viendraient remplacer Victor Hugo, Leconte de Lisle, Zola et Aragon par une nouvelle hiérarchie entre les auteurs. Il faut au contraire prendre ces échantillons d'effets littéraires non pas au sens du nom propre, Flaubert,

Péguy, Camus, mais comme des explications de texte qui ont été faites délibérément pour briser le cadre apparent des écoles, des auteurs en proposant d'autres phases de la production littéraire qui sont, elles, basées sur les grandes étapes de réalisation du système linguistique français avec la grande date de 1880 et puis, ensuite celles moins connues de 1925-35, 27-37...

Je ne vois pas de différence dans mon propos entre ces deux termes d'effet littéraire et d'effet stylistique, mais il est nécessaire d'employer les deux : chez nous, la littérature semble déborder largement le style en ce sens qu'elle est faite pour traiter quantités de problèmes qui n'ont pas trait au problème de langue. Ce qui caractérise proprement la littérature au sein des autres formations idéologiques françaises modernes, c'est qu'en dernier ressort, la valeur, l'importance en qualité et en foi qu'on lui accorde parmi le reste, pas seulement les autres arts mais aussi la morale, c'est qu'il existe un effet spécial qui provient d'une certaine production linguistique : là, on a affaire à des effets dits de style au niveau même du discours littéraire que tous les effets de signification et de valeur dans la littérature ont des actuel ou traditionnel ; par conséquent, parler d'effets littéraires, cela signifie causes. Il y a des causes aux effets — et elles ne sont pas à chercher dans la littérature elle-même.

L'existence de l'appareil scolaire dans la France moderne est déterminant pour la production des effets littéraires, qui, en littérature, apparaissent créés par la littérature elle-même. Le fait que l'école intervient à tous les niveaux est déterminant. Elle apparaît partout quoiqu'exclue du champ visible des intrigues ou bien elle se réduit à une source parmi d'autres : ce qui nous ramènerait au problème des sources choisies. Depuis des années, j'entends cette objection formulée par les gens du Centre Péguy : je réduirais la littérature à une mécanique scolaire. Cela ressemble à la critique adressée à Freud selon laquelle il mettait du sexe partout.

PIERRE MACHÉREY. — Les gens se scandalisent, et ce scandale même est un des problèmes les plus importants et les plus centaux que nous ayons à résoudre : d'une part le fait qu'on réduise la littérature à « quelque chose » et encore le fait qu'on la réduise à l'école, ou à des effets du processus historique de scolarisation. De deux choses l'une, ou bien nous sommes d'accord sur la base des premiers matériaux qui sont apportés ici, ou bien nous ne le sommes pas pour considérer qu'il y a là un immense phénomène de dénégation historique mais si c'est vrai, il est absolument impossible d'échapper à l'idée que ce phénomène de dénégation constitue lui-même la voie royale d'accès au problème.

MITSOU RONAT. — Ce que je voulais dire à propos des *sources*, c'est qu'il faudra décider si ce que l'on dit de la littérature et des manuels, on ne peut pas le dire ensuite de l'enseignement actuel et de la critique qu'on fait des rapports de la littérature et des manuels. C'est pour cela que vos livres me paraissent fondamentaux.

ELISABETH ROUDINESCO. — Le problème est de savoir si le fait d'avoir introduit l'élément déterminant de l'appareil scolaire signifie que la littérature n'existe pas hors cet appareil, si elle n'existe qu'à *travers* lui...

RENÉE BALIBAR. — « A *travers* » me paraît justement à rectifier. C'est l'inverse qui arrive : ce qui se produit sur la base de l'appareil scolaire apparaît « à *travers* » la littérature...

ELISABETH ROUDINESCO. — Il y a la *réciprocité* ?

RENÉE BALIBAR. — Ce n'est pas vraiment *réci-proque* : la *réci-proque* supposerait que la littérature puisse être une base ; sur la base de la pra-

tique du français commun, se produisent des effets de style et plus largement des effets de littérature qui débordent largement le champ scolaire.

HENRI DELUY. — Est-ce que la littérature n'existe que par l'école ? Est-ce qu'on ne pourrait pas dire que la littérature, même si les textes que nous nommons littérature aujourd'hui n'étaient pas produits et pris comme littérature à l'époque de leur production, puisque la notion est récente, et cela apporte de l'eau à votre moulin, est-ce qu'on ne pourrait pas dire que la littérature existe à partir des mêmes causes, tout au moins de quelques-unes d'entre elles, qui sont à l'origine de l'établissement de la scolarité ? Est-ce que l'exercice même du langage et les besoins de l'idéologie ne provoquent pas quelque chose de l'ordre de la littérature ? Est-ce que la littérature n'est pas une condition d'existence du langage, comme l'affirme Jacques Roubaud ?

PIERRE MACHEREY. — Vos objections sont très claires ; il suffit de se mettre d'accord sur les termes qu'on utilise. L'essentiel de vos réticences tourne autour de la formule : est-ce qu'on peut réduire la littérature à l'école ? Je crois qu'on peut tous se mettre d'accord sur le point. Non ! il ne faut pas réduire la littérature à l'école, il faut parler d'effet littéraire et présenter ces effets, comme déterminés par l'école. Nous nous entendons pour ne plus traiter la production littéraire comme une effusion, pour renoncer au mythe de la littérature éternelle, etc., si on veut l'envisager comme un processus matériel alors la question se pose de savoir où ce processus s'effectue, où il se réalise, et c'est là que l'école intervient...

JACQUES ROUBAUD. — A la base, à un moment historique donné — il n'est pas éternel.

RENÉE BALIBAR. — Dans mon idée, au sens objectif du terme, la base c'est la pratique du français dans une société donnée, comme base d'un régime des rapports sociaux...

PIERRE MACHEREY. — Le mot « base » ainsi utilisé peut produire une confusion. Je propose de dire : l'école est le lieu où s'effectuent, où se produisent les effets littéraires... Donc, ça se produit à l'école, vous n'avez pas à renoncer à cette formule qui est très importante, mais il faut ajouter : à l'école il ne se produit pas que des choses scolaires, au sens littéraire où on l'entend. Il ne se produit pas seulement des effets littéraires, il se produit toutes sortes d'autres effets — il se produit des effets moraux, religieux, etc.

ETIENNE BALIBAR. — Toute cette analyse soulève des tas de difficultés ; personne ici ne va le contester ; à nos yeux elle ouvre un problème et elle commence d'apporter des réponses mais toutes ces premières réponses sont inintelligibles si on ne voit pas que la notion d'école et de scolarisation est tout autant transformée et dépassée par cette analyse que la notion de littérature elle-même ; en sorte que quand on parle du lieu scolaire il faut bien s'entendre, ce lieu n'est pas l'institution scolaire. Au sens où nous l'apercevons tous, réduite au local, réduite à sa définition officielle, etc. J'en profite pour ajouter autre chose à propos de ce que disaient tout à l'heure Roubaud et Deluy : si l'on pose la question de l'histoire de la poésie ou de la littérature, sous la forme : est-ce qu'Homère c'était de la littérature, est-ce que Virgile c'était de la littérature, est-ce que la chanson de Roland c'était aussi de la littérature, etc. ? On ne se sortira pas d'affaire, je serai tenté de dire ceci : les deux thèses, Homère, c'est de la littérature, Homère ce n'est pas de la littérature sont aussi fausses l'une que l'autre. Car, ce qui est en question dans cette affaire, c'est l'utilisation de la notion de littérature sans ses différentes variantes comme principe

de périodisation et de classification ; si l'on est rigoureux, il faut essayer de se débarrasser des deux formulations à la fois tout en cherchant d'ailleurs à comprendre pourquoi historiquement ces formulations ont existé.

PIERRE MACHERY. — Il faut dire : Homère, ce n'était pas de la littérature, c'en est devenu... On touche alors au mythe des œuvres littéraires éternelles qui se seraient transmises dans une sorte de temps indifférencié, telles quelles ; elles se seraient conservées et n'auraient pas subi de transformation matérielle. Ainsi, Racine est un personnage de la littérature bourgeoise. Comme tel, vous pouvez y faire allusion dans vos œuvres ; c'est Racine repris et transformé, pris comme effet littéraire ; Racine ne pouvait pas deviner qu'il serait lui-même un monument de la littérature bourgeoise.

ETIENNE BALIBAR. — Je suis tout à fait d'accord avec Pierre mais de nouvelles difficultés surgissent. Prenons un exemple suffisamment éloigné : Homère, Virgile, ce n'était pas de la littérature, c'en est devenu. A mon avis cette thèse est juste mais elle est susceptible d'une interprétation relativiste : il y a des interprétations culturelles successives qui font que les mêmes textes, les mêmes faits de langage sont inscrits dans une certaine matérialité ; un simple relativisme ne permettra jamais de se débarrasser de l'idée qu'il y aurait en deça d'une interprétation un autre objet à découvrir, plus fondamental, nommé littérature qui posséderait une certaine permanence parce qu'il aurait une matériabilité. On peut même avoir l'impression que c'est cela, le matérialisme. Le vrai problème serait alors de décrire cet objet, de l'expliquer, de l'analyser. Comment surmonter ce dilemme ? J'ai l'idée que c'est impossible d'y voir clair si on pose le problème sous une forme qui tend à comprendre l'évolution de la culture et de la langue à travers l'ensemble de sa trajectoire historique ; il faut, je crois, analyser la question à l'intérieur d'une période déterminée. Le livre de Renée essaie de le faire. Je reprendrais volontiers à mon compte la formule qu'Henri attribuait à Roubaud, la littérature est une condition, une possibilité matérielle, d'existence du langage. Le livre de Renée Balibar montre cela sous la forme d'une thèse générale qui nous oblige à essayer de définir ce qu'est la littérature en général, d'une façon transhistorique et ce qu'est le langage en général ; il montre que le langage à notre époque, à l'époque bourgeoise, cela n'existe pas en dehors de pratiques linguistiques bien déterminées, que ces pratiques linguistiques déterminées sont inintelligibles y compris dans leurs contradictions en dehors de l'existence de la scolarisation au sens complet que nous avons indiqué tout à l'heure et que, à son tour le fonctionnement de la scolarisation est absolument inintelligible en dehors d'un rapport réciproque qu'il entretient avec la littérature et l'existence matérielle de textes littéraires ou reconnus comme littéraires ; dans d'autres conditions un rapport du même type, dans un sens formel, peut être recherché et analysé, mais pour le moment, nous sommes incapables de décrire les formes sous lesquelles cela se passe.

MICHEL PÉCHEUX. — Je voudrais dire un mot à propos de la rétrospection produite par l'apparition de la littérature comme forme spécifique à l'intérieur du mode de production capitaliste et des rapports idéologiques bourgeois. Il s'agit là d'un problème de formulation politique ; mais il s'agit aussi de littérature : est-ce que quelque chose n'aurait pas été réapproprié, emprisonné et aliéné par le développement du mode de production capitaliste ? Ne faudrait-il pas libérer, dégager, désenfouir, désapproprier la littérature de quelque chose où elle aurait été enfermée ? A savoir le système scolaire. Si on pose la question comme cela, on est fatalement conduit aux thèses d'Etienne ; il le dit très bien, mais je voudrais insister sur ce problème parce qu'il déborde la simple question de la littérature.

ETIENNE BALIBAR. — Il est important de montrer concrètement l'absurdité qu'il y aurait à essayer de sortir la littérature de ses propres conditions d'existence matérielles et historiques mais en même temps il est absolument indispensable qu'apparaisse clairement une contradiction dans l'existence de la littérature et dans l'existence de la scolarisation : ceci est aux antipodes de l'idée de la littérature bourgeoise, si littérature bourgeoise veut dire expression unilatérale de la position de la bourgeoisie; des idées de la bourgeoisie, à nos yeux, cela va de soi. Pourtant on est tenté de voir dans nos textes une variante de l'idée de la littérature comme forme bourgeoise.

PIERRE MACHEREY. — La détermination scolaire des effets littéraires, dans l'esprit de Renée Balibar, ce n'est pas quelque chose qui a une signification péjorative ou négative; cela produit évidemment des effets critiques contre l'idéologie de la littérature mais le but n'était pas de détruire les effets littéraires.

RENEÉ BALIBAR. — Au contraire, il s'agit d'une tentative pour relancer sur une nouvelle position, la symbolisation et la production des effets de style.

PIERRE MACHEREY. — La formule qu'a utilisé Pécheux me paraît extrêmement juste et claire; mais il n'est pas question de présenter l'école comme un obstacle au développement d'une tendance fondamentale éternelle et substantielle — pas question de libérer la littérature de l'école.

JACQUES ROUBAUD. — Je voudrais présenter une position fortement divergente avec ce qui vient d'être dit, parce que comme je suis plutôt d'accord, si on insiste sur les points d'accord évidemment les divergences vont disparaître. Je vais prendre la comparaison qui a été donnée : est-ce qu'on pourrait opposer une thèse un peu symétrique de celle qui a été dite; c'est-à-dire que si on ne tient pas compte et si on n'élucide pas ce qu'il y a de commun entre la façon, les pratiques de langage qui sont dans Homère et celles qui sont dans Baudelaire, si on ne le fait pas, alors on ne sait pas du tout comment travaille le rapport de l'idéologie de la littérature avec le scolaire, parce que ça, ça résiste, il y a des choses qui résistent et on ne peut pas passer à travers. Je pose donc d'une manière assez provocatrice l'analogie en disant : si on n'a pas élucidé ce qu'est l'ADN et la biologie moléculaire alors on peut difficilement aborder la façon dont le milieu influe sur les populations biologiques.

RENÉE BALIBAR. — Dans tout cela on parle encore de Homère entre Guillemets, mais il faudrait déjà savoir comment fonctionnaient au VII^e siècle avant Jésus-Christ les productions langagières qui ont été valorisées par des sociétés féodales archaïques en Asie Mineure et comment sous le même nom d'Homère fonctionne, en 1975 le dit Homère dans notre littérature.

ETIENNE BALIBAR. — Je ne sais pas si ceci répondra à Roubaud; sans doute ne sommes-nous pas tout à fait d'accord, mais est-il possible d'avancer dans l'examen de la question que tu poses sans prendre en considération : premièrement, le fait que les productions littéraires actuelles sont le produit d'un certain travail sur Homère, d'un certain travail de reprise et de transformation d'Homère; autrement dit ce qui me gêne dans ta formulation et en quoi je la trouve insuffisante c'est qu'elle reste prise dans l'idée d'une comparaison, d'un comparatif.

JACQUES ROUBAUD. — Non, je dis que quand on arrive à Baudelaire, il y a quelque chose qui a commencé avant Homère et qui était Homère et qui s'est transmis, des choses qui se sont transmises. C'est pour ça qu'on ne peut pas évacuer la comparaison biologique parce que l'ADN passe.

ETIENNE BALIBAR. — Il faut rentrer dans les détails : si quelque chose s'est transmis, c'est justement par la continuité d'un processus de reproduction et non pas parce qu'il y aurait une permanence.

JACQUES ROUBAUD. — Oui mais ça arrive dans un certain état formel et si on n'analyse pas quel est cet état formel, alors on ne sait pas du tout comment le travail dont vous parlez va travailler.

MICHEL PÉCHEUX. — Il y a un point central, dans cette discussion : l'existence d'une anthropologie implicite qu'il faut expliciter. Il faut poser la question de la *reproduction-filiation* jusqu'au moment où s'est produit un phénomène historique qui ensuite a entraîné sa propre rétrospective. Il faut se demander quelle était la structure matérielle historique de ce qui existait avant, qui s'est trouvé la matière première de cette rétrospection, etc. L'activité du langage ne se suffit pas comme quelque chose qui viendrait du fond des âges. Les formes d'organisation qui ont pris la forme littérature sont historiquement déterminées. Cela tient à des effets d'appareils et non pas d'institutions, de lieux réels pourvus de règles formelles explicites. Dans les modes de production non capitalistes, pré-capitalistes, il existait également des appareils. Et des formes de transmission qu'on ne peut pas, à proprement parler, nommer école mais qui fonctionnent d'une manière proche, en rapport avec les appareils de la religion, de la morale, etc.

JACQUES ROUBAUD. — L'ADN, le langage, ça existe avant la société capitaliste...

MICHEL PÉCHEUX. — J'ai laissé en suspens la question : qu'est-ce que c'est. Faut-il parler d'activité langagière ? Faut-il parler de pratiques linguistiques ? Faut-il parler de langage ? Faut-il parler de langue ? Qu'est-ce que ça veut dire ces différentes choses-là ?

Le deuxième livre « Les français fictifs » repose entièrement sur le premier, sur ce qui est dit dans « Le français national » et que les questions fondamentales sont à poser par rapport au premier. Le second étant une application particulière sur le terrain de la littérature, mais vous auriez pu faire en définitive un travail équivalent sur les pratiques dans le système juridique...

RENÉE BALIBAR. — Dans le dernier chapitre du « Français National » je donnais des échantillons de pratique linguistique dans les comités révolutionnaires qui réemployaient d'anciens matériaux de langue comme dans les églises gothiques on réemployait des matériaux des temples romains.

J'aurai pu faire une étude concernant non pas les « français fictifs » de la littérature mais le français du droit... Mais il y a une importance spéciale de la littérature dans l'appareil idéologique scolaire français moderne démocratique bourgeois, par le fait que le français fictif littéraire est obligatoirement associé au français commun nationalisé dans l'enseignement. Cela ne veut pas dire que les français littéraires sont sur le même pied, au sens idéal du terme, que le français commun. Cela signifie qu'il y a un antagonisme, une contradiction sociale qui se réalise dans l'école par les formations idéologiques littéraires et par, aussi, l'exercice de la langue commune. La modification des élaborations littéraires est importante au niveau de la lutte parce qu'il y a des positions à occuper dans la lutte idéologique en sachant quels sont les objectifs prioritaires en matière de français commun qui ne peuvent pas être élaborés si on n'est pas instruits de l'histoire du français commun.

ETIENNE BALIBAR. — L'analyse des effets littéraires ou de la pratique littéraire n'est pas l'analyse d'une pratique linguistique parmi d'autres dans

la conjoncture actuelle, ce n'est pas une pratique linguistique à côté de la pratique juridique scientifique, etc. C'est celle qui est déterminante en ce sens que toutes les autres pratiques linguistiques sont commandées de diverses façons par l'existence, et par les formes concrètes de la pratique littéraire. Toutes les pratiques linguistiques sont commandées par l'existence de l'école par la place massive de l'école dans le système des appareils idéologiques d'aujourd'hui. C'est un processus profondément contradictoire dont les contractions renvoient en dernière analyse à des formes de luttes de classes et en particulier aux formes sous lesquelles à l'intérieur de l'école, de la scolarisation comme à l'intérieur de la littérature les classes dominées, populaires, sont présentes et actives.

JACQUES ROUBAUD. — Je crois que sur ce plan là il n'y a pas de problème.

RENÉE BALIBAR. — La nécessité de rêver le français peut être une image qui s'accorderait avec votre idée : la littérature est indispensable au langage — historiquement dans notre France moderne, démocratique, bourgeoise, il est nécessaire que les classes antagonistes rêvent le français — mais ce français existe matériellement. La langue commune, le français scolaire de cours élémentaire moyen et supérieur ; le français d'école primaire, Flaubert sous forme de dictée, Camus sous forme de lecture courante sont du français et en même temps ces mêmes noms Flaubert, Camus ou Aragon, ou Desnos sont des rêves, et cela, je ne l'ai trouvé ni dans Lanson ni chez les formalistes.

La revendication politique de changer la grammaire dans l'enseignement primaire, c'est une nécessité pour l'appropriation du français commun par la masse des travailleurs qui sera déterminante pour des nouvelles façons de rêver le français.

JACQUES ROUBAUD. — On est toujours dans le même débat parce que changer la grammaire ça suppose qu'on peut agir sur la grammaire comme si il n'y avait pas une résistance qui vient d'assez en arrière.

RENÉE BALIBAR. — La grammaire n'est pas née de rien. Il faut parler beaucoup plus positivement de conquête du pouvoir d'expression, de conquête du pouvoir linguistique, progressivement assuré par les luttes sociales au profit lointain des masses et que, bien loin de poser le problème de la littérature seulement en fonction de résistances passées, il faut poser le problème de la littérature en fonction de revendications actuelles pour un changement.

ELISABETH ROUDINESCO. — Je vois l'illusion d'une certaine liberté dans le langage. L'idée qu'on peut changer quelque chose, qu'on peut agir sur le langage avec une certaine liberté...

RENÉE BALIBAR. — Ce n'est pas plus surnaturel que d'autres phénomènes matériels. C'est tout le problème du matérialisme.

PIERRE MACHEREY. — Somme toute, on pourrait dire, changer la vie, mais on n'aurait pas le droit de dire changer le langage.

ELISABETH ROUDINESCO. — Je crois qu'on ne peut ni changer la vie, ni changer le langage. C'est à l'intérieur même des processus du langage que des changements peuvent se produire et qui si on propose un programme de changement des règles de la grammaire, on risque fort de déboucher sur l'idée qu'il put y avoir un sujet agissant dans la loi du langage elle-même ; c'est ce que j'appelle l'illusion de la liberté.

JACQUES ROUBAUD. — Ça tend à nier l'existence d'une organisation linguistique autonome.

MITSOU RONAT. — Prenons, par exemple, l'analyse de la première phrase d'« Un cœur simple » : elle est faite, à mon avis, exactement dans les termes où un agrégatif le ferait. C'est-à-dire avec les catégories de la grammaire normative. Le fait de retrouver la période, la méthodologie...

RENÉE BALIBAR. — Je ne crois pas. L'idée de rapporter à l'état historique du français commun la rhétorique et la culture actuelles paraît tout à fait étrange à nos collègues.

MITSOU RONAT. — Je parlais de la méthodologie car votre interprétation fait dévier ce fonctionnement. L'ensemble de votre projet va contre ce type d'analyse. Il met, au contraire, à nu ce mécanisme qui est renié. Derrière le nom commun, le nom propre, l'adjectif possessif, la période, etc., on demande aux étudiants de trouver les intentions de l'auteur...

ETIENNE BALIBAR. — Cette analyse montre à la fois comment les catégories grammaticales qui ont été codifiées au début du XIX^e siècle sont à la base de la fabrication de la phrase de Flaubert et en même temps comment la phrase de Flaubert n'est pas l'application exacte de ces catégories. Elle est une prise de parti paradoxale pour et contre ces catégories. Il y a une profonde différence entre ce démontage et l'idée d'appliquer les catégories grammaticales du XIX^e siècle ou celles d'aujourd'hui comme clés de l'adaptation des phénomènes littéraires.

Disons les choses très simplement : si Flaubert, cela avait été la mise en pratique, l'application à un sujet, moral ou social, quelconque, d'une forme ou d'un art poétique ou d'un art grammatical codifié par Fontanier et les autres... cela n'aurait pas produit la phrase de Flaubert. Il nous intéresse d'expliquer dans quelles conditions idéologiques la phrase de Flaubert, produite à partir de cette codification linguistique, est autre chose que sa mise en pratique directe ; et en même temps quelque chose qui contredit tellement cette mise en pratique que, ensuite, historiquement, cela en a été la destruction...

JACQUES ROUBAUD. — Pour l'analyser, il faut le saisir, disons, de façon linguistique.

RENÉE BALIBAR. — C'est d'ailleurs ce qui permet d'expliquer dans le détail les effets rétrospectifs des valeurs réalistes de Flaubert. C'est l'effet de permanence historique de ce code de l'école primaire (le nom, le sujet, le verbe, l'attribut, le complément d'objet...) qui assure l'existence de l'effet littéraire, ce conflit à la fois refoulé et exhibé entre la simplicité toute nue de « papa fume la pipe » et le style de Maupassant. C'est la possibilité de faire coexister de façon antagoniste la petite grammaire Larousse du XIX^e siècle et Barthes ou d'autres... Dans Flaubert j'ai invoqué la rhétorique des collèves au XIX^e siècle. Actuellement, tout le monde sait que la rhétorique fait une réapparition en force et cette fascination qu'elle exerce sous sa forme à la fois périmée et soi-disant intemporelle n'est pas sans cause historique.

JACQUES ROUBAUD. — Nous sommes d'accord.

HENRI DELUY. — Tout ce qui vient d'être dit rend plus difficile encore pour moi la compréhension du sens de cette attaque, rapide mais péremptoire, contre les avant-gardes, notamment dans la présentation...

RENÉE BALIBAR. — Il est question des avant-gardes à propos de la présentation de certains groupes du milieu littéraire, en France, à précéder l'événement politique ou littéraire. Qu'est-ce qui constitue aujourd'hui l'effet

d'avant-garde ? L'effet puisqu'il y a des causes ! Aux différentes étapes de la conquête du français commun dans l'appareil scolaire français, différentes façons de rêver le français interviennent et du coup certains textes, dont on pourrait dire qu'ils n'étaient pas littéraires au sens strict du terme, deviennent des rêves. Mais n'entrons pas dans la psychologie. Le terme d'avant-garde est extrêmement équivoque. Il a surtout été employé dans des perspectives idéalistes où une élite semble connaître l'avenir, le produire. Ce n'est pas vrai : les effets d'avant-garde sont le résultat d'une lutte de masse et d'une politique de la langue qui fait qu'à certains moments déterminés de l'histoire de la France, par exemple en 1880, il est nécessaire de consacrer les effets de phrase simple ; alors tous les réalistes d'avant 1880 sont consacrés réalistes. Et les effets de « simplicité » qui scandalisaient le bourgeois deviennent de la littérature nationale. C'est également clair pour le surréalisme.

HENRI DELUY. — Il convient, une fois de plus, de bien distinguer, à ce niveau de la réflexion et quitte à revenir sur les interactions évidentes, ce qui relève de l'idéologie des avant-gardes, le messianisme, la folie des grandeurs, la mégalomanie, la croyance en la toute puissance du verbe, et des écrivains, le fantasme du pouvoir, la dénégation des effets de la lutte des classes au profit d'une conception de la révolution culturelle psychologisante, l'illusion de liberté, etc., une idéologie à multiples facettes qui ne peut se comprendre hors d'une étude des conditions spécifiques, économiques, politiques, idéologiques qui la constitue en idéologie littéraire et que nous n'avons pas craint de souvent dénoncer, il ne faut pas mêler l'idéologie par ailleurs sans doute constitutive des avant-gardes, du moins jusqu'à aujourd'hui, et leur pratique constitutive de la littérature elle-même. Car l'existence des avant-gardes est une des conditions de possibilité de l'existence de la littérature. Le terme vaut ce qu'il vaut et c'est sans doute un oripeau de la bourgeoisie mais telle qu'elle s'est constituée dans les pays « occidentaux », la littérature n'a pu se passer des avant-gardes. Il ne s'agit pas de prendre pour argent comptant tout ce qu'elles affirment, les projets annoncés, les volontés manifestées, il s'agit d'analyser sur pièces et la réflexion et la pratique des avant-gardes sans se laisser intimider par ses propres affirmations, en se donnant les moyens de repérer les effets en retour de l'idéologie littéraire sur la pratique et les effets littéraires. Si nous prenons un exemple, je choisis celui du surréalisme parce qu'il est particulièrement important dans l'histoire de notre littérature, parce qu'il est mis très violemment en cause par une critique de droite et une autre de gauche ; lorsque le surréalisme est capable, dans les années 20, de saisir ce qui, du discours freudien touchait à l'exercice de la littérature, il fait acte d'avant-garde, lorsqu'il réfléchit sur cette découverte et tente d'en tirer quelques conclusions quant à la pratique de l'écriture, il fait acte d'avant-garde, même s'il se trompe en grande partie et on a un peu trop beau jeu de lui le reprocher aujourd'hui ! Et j'en viens à Mallarmé : il n'est pas possible, sauf à se tromper lourdement, de recouvrir son travail par la notion...

RENÉE BALIBAR. — de décadence...

HENRI DELUY. — de réactionnaire, ce sont vos termes, sauf à ne pas tenir compte de l'existence de la poésie, de son histoire et de ce qui lie l'exercice de la poésie à l'exercice du langage, sauf à nier, curieusement, l'historicité de la poésie...

RENÉE BALIBAR. — En leur temps, les effets littéraires produits par la dislocation syntaxique et l'absence de sujet narratif, dans les fictions signées Mallarmé ont été, et restent, réactionnaires dans la mesure où il a été nécessaire, vers 1880, de constituer une culture qui batte en brèche l'état de

communication réalisé massivement dans la Nation par l'existence de l'école primaire. Le français pleinement national ayant été pourvu d'établissements scolaires et de livres, l'appropriation de la rédaction par la masse des travailleurs ayant été réalisée en 1880, il a été nécessaire de constituer, au degré littéraire, une littérature qui aurait pour ce temps là sa part d'ésotérisme.

PIERRE MACHEREY. — C'est une appréciation sur la position politique des textes de Mallarmé dans la littérature, ça ne signifie pas du tout que les effets produits à partir de cette position sont négatifs et donnés une fois pour toute.

RENÉE BALIBAR. — Absolument. Ceci dit comment Mallarmé pourrait-il devenir un auteur de dictée ? Dans « ces ondes pures très haut dédiant leur onyx », il y a quand même un vocabulaire, un arsenal, un matériau linguistique, humaniste, terriblement marqué idéologiquement.

HENRI DELUY. — Ce n'est pas la raison, la plupart des textes de dictée sont terriblement marqués idéologiquement...

PIERRE MACHEREY. — Il peut y avoir une dictée d'après Mallarmé, comme il y a des dictées d'après n'importe qui... Il ne s'agit pas du tout de faire un procès d'intention à Mallarmé.

JACQUES ROUBAUD. — Je voudrais faire une petite parenthèse sur la notion de précurseur. Un précurseur est quelqu'un qui écrit à un moment donné et qui n'est réellement lu que plus tard. C'est une notion rétrospective mais ça ne veut pas dire qu'elle n'est pas d'intérêt.

HENRI DELUY. — Et qu'elle ne recouvre pas une réalité.

JACQUES ROUBAUD. — Oui. Et vous avez un précurseur avec Lautréamont qui insiste de manière très violente, dans les poésies, sur le caractère scolaire de la littérature ! Dire que Lautréamont est un précurseur, c'est intervenir dans la littérature, dire qu'il est d'avant-garde, c'est intervenir en montrant que c'est ainsi qu'il faut lire Lautréamont...

PIERRE MACHEREY. — C'est une forme particulière qu'a prise l'avant-garde dans cette période. Rimbaud, Lautréamont, c'est une littérature faite par des potaches aussitôt saisie, reprise comme littérature d'avant-garde, c'est un phénomène très intéressant...

ELISABETH ROUDINESCO. — Il me semble qu'il y a un présupposé dans ce que vous dites : il existerait deux niveaux dans la langue et dans le langage ; un niveau de la communication par lequel tel texte serait plus simple à comprendre et un autre niveau, celui de Mallarmé, celui d'une syntaxe plus compliquée, voire ésotérique. Cela repose sur une conception utilitariste de la langue et du langage. Le langage est condition de la communication et non le contraire !

RENÉE BALIBAR. — Je m'excuse mais je ne l'invente pas, c'est inscrit dans nos institutions. La langue fonctionne aussi à deux niveaux.

ELISABETH ROUDINESCO. — Qu'il y ait une idéologie de la communication qui fonctionne dans nos institutions n'implique pas que le rôle de la langue ou du langage y corresponde. On pourrait facilement démontrer que la notion d'un Mallarmé « ésotérique » est une idéologie littéraire.

JACQUES ROUBAUD. — C'est typiquement l'idéologie bourgeoise...

MITSOU RONAT. — La première phrase de votre livre vient du dictionnaire Larousse français contemporaine, « l'ensemble des œuvres orales

ou écrites qui dépassent dans leur objet la simple communication et visent à une valeur esthétique morale ou philosophique — exemple la littérature contemporaine »...

ELISABETH ROUDINESCO. — Vous semblez adopter cet idéal de communication, Martinet comme base de votre prise de parti linguistique !

RENÉE BALIBAR. — Non, j'ai ajouté que cela fait, pour nous, problème.

MICHEL PÉCHEUX. — Dans « Le français national », Renée Balibar, vous parlez d'un processus complexe, l'unification-division dans les pratiques linguistiques. On peut faire référence au livre de Baudelot et Estabiet.

Ce qui est posé comme communication sous le couvert de l'unité de la langue est en même temps une forme de non-communication, par conséquent, on ne peut ni vous suspecter d'avoir emboîté le pas à une idéologie de la communication comme telle, ni voir dans votre travail une sorte de louange de l'incommunicable, etc. Vous avez essayé de montrer l'existence d'un rapport contradictoire organisé comme tel dans les pratiques linguistiques de communication et de non-communication. On peut très bien montrer à propos de l'exercice bourgeois du système juridique qu'il s'agit d'une communication nécessitant la plus grande clarification au niveau des échanges entre parties contractantes, dans les procès de production et les rapports commerciaux, impliquant du même coup la non-communication, de façon à ce que, sur la force de travail, le contrat ne soit jamais explicité comme tel.

ELISABETH ROUDINESCO. — A propos de la communication, j'ai une critique à vous faire sur votre utilisation du procès Chénier. Il n'a pas compris « *la Maison à Cottée* » (qui comportait une faute de grammaire) mais « *la Maison à côté* ». Il n'a pas « daigné » comprendre, dites-vous. Et ce poète, consacré martyr par l'idéologie bourgeoise, devient pour vous un sujet aristocrate qui a refusé d'entendre la parole révolutionnaire, qui s'inscrivait subversivement dans un code de la « faute de français ». Là, vous répondez à l'idéologie bourgeoise sur son propre terrain : vous faites des révolutionnaires les martyrs de Chénier. Chénier n'a pas été condamné sur « une faute de langage » mais par la loi d'un processus historique. Il est impossible, quand on se dit matérialiste de poser le procès en ces termes : « il n'a pas daigné ». Là, on est dans la psychologie. Dans une psychologie qui suppose que les sujets sont maîtres de la langue, qu'ils peuvent échapper à ses ambiguïtés, à ses calembours ; dans une psychologie qui suppose aussi que des individus peuvent rester maîtres de leur destin historique, en sortant de leur classe, en « daignant », par-delà la lutte de classes, comprendre qu'ils peuvent échapper au « procès » de l'histoire...

A mon avis cette « erreur » a valeur de parabole. Elle signifie deux choses : ni Chénier, ni ses accusateurs, ne sont, comme sujets, libres d'une quelconque maîtrise de l'histoire. L'issue du procès ne fait alors aucun doute. D'autre part, la langue n'est pas un bon moyen de communication, elle n'est pas un outil mais le lieu opaque de toutes les ambiguïtés possibles. Cette parabole fait preuve d'une loi du matérialisme concernant à la fois l'histoire et le langage : les masses font l'histoire et non le sujet. Le sujet est à son insu dans l'équivoque et le jeu de mot.

RENÉE BALIBAR. — Cela revient à dire que les individus ne sont que des supports actifs. Dans les rapports sociaux révolutionnaires, que Chénier ait daigné ou non cela n'avait pas une importance décisive. En effet ces rapports sociaux alors existants entre les aristocrates suspects et le tribunal révolutionnaire passaient par un interrogatoire. Autrement dit la forme

linguistique des conflits sociaux est absolument nécessaire au déroulement du conflit. Ce combat se déroule aussi sur le terrain de la langue qui est une des formes de l'antagonisme de classe, ce n'est pas du ressort de l'individu, qu'il daigne ou ne daigne pas.

En son temps et dans son procès, cet individu Chénier avait une pratique de la grammaire qui lui permettait tout de même de saisir qu'il y avait équivoque possible. Les bourgeois à cette époque étaient les détenteurs des clés de la logique et de l'humanisation grammaticale. On peut supposer de la part d'un aristocrate un maniement abstrait de sa langue par la grammaire qui l'aurait mis en situation de pouvoir comprendre. Vous ne pouvez pas imaginer la même chose du côté de l'interrogateur non formé grammaticalement dans les écoles, pour qui une inflexion politique à côté ou une formulation grammaticale, « la maison ou l'écharpe à ma mère » ne possédait pas d'équivoque. Il y a, comme dans toute parabole, ou dans toute anecdote dite significative un excès psychologique que je ne peux pas éviter, parce que toute notre culture nous l'impose. J'ai l'air sans doute d'avoir inversé la situation traditionnelle et d'avoir fait à tort de Chénier un martyr de la linguistique, mais c'est le contraire.

HENRI DELUY. — De la linguistique un martyr de Chénier.

RENÉE BALIBAR. — Les rapports de force à cette époque étaient tels que Chénier était politiquement en situation de faiblesse, quoique grammaticalement en situation de force.

ETIENNE BALIBAR. — Je trouve tout à fait intéressant, et c'est un des nœuds de la discussion, que nous en soyons venus tout d'un coup, le matin du 2 février 1975, à refaire le procès de Chénier pour savoir de quelle façon il faut prendre parti. C'est un symptôme. Renée Balibar se met à faire de la littérature, c'est une littérature un peu populiste peut-être mais elle fabrique une fiction liée à ce conflit historique, entre la position de force politique des révolutionnaires et la position de force linguistique de Chénier. Elle s'efforce, à son tour, de déplacer cette contradiction. C'est embryonnaire comme cette forme de pratique de la littérature est embryonnaire mais cela en est déjà, au sens où, par ailleurs, on s'efforce d'en expliquer le mécanisme. Au sens où l'on exhibe autrement le compte-rendu du procès. Il se produit dans ces livres une prise de parti dans le fait de pratiquer une certaine analyse du problème de la communication qui, comme le disait Michel Pécheux, s'installe d'emblée au-delà du faux dilemme entre la communication et la non communication. L'analyse ne peut pas reprendre de manière absolue cette opposition ; elle a besoin d'essayer de la comprendre historiquement. Dans une pratique de masse, la communication est le produit d'une certaine impossibilité de communiquer. C'est déjà une prise de parti ; mais il y en a une autre qui consiste justement à fabriquer de la communication ou des moyens de communications sur des bases nouvelles, éventuellement en procédant aux renversements brutaux et spectaculaires des discours qui ont été tenus pendant cent ans, dans les livres scolaires, dans les ouvrages littéraires eux-mêmes. On ne réussira jamais à faire coïncider purement et simplement ces deux plans sur lesquels on doit simultanément prendre parti et en particulier il serait tout à fait aberrant de vouloir que la pratique de la littérature soit une application des découvertes de l'analyse ; mais il y a entre les deux un rapport et un écho.

ELISABETH ROUDINESCO. — A mon avis, il n'y a pas contradiction entre ceux qui pouvaient détenir le pouvoir révolutionnaire et ceux qui détiennent le pouvoir sur les règles de langage ; autour de ce signifiant opaque, « la maison à Cottée », Chénier montre, avec sa classe, que tout rapport de pouvoir dans le langage est illusion d'une maîtrise et je ne crois pas qu'on

puisse poser clairement le problème en se demandant s'il avait plus de moyens que les révolutionnaires de maîtriser la syntaxe ; précisément nous touchons là à la problématique du langage.

RENÉE BALIBAR. — C'est le problème de l'infrastructure et de la superstructure.

ELISABETH ROUDINESCO. — C'est le problème du langage lui-même. Toute idée de domination, d'appropriation des règles et de domination des règles du langage est toujours une illusion de maîtrise. Je ne dis pas que cette illusion n'a pas d'existence fantasmagorique mais, dans le procès, « l'erreur » est équivalente à ce que Freud appelle lapsus. Dans la littérature, comme dans le langage, il y a toujours une illusion de pouvoir sur les règles et je dis que c'est un fantasme ou une illusion de maîtrise.

ETIENNE BALIBAR. — Chénier n'avait pas le pouvoir de changer les règles du langage. Le pouvoir que possède Chénier, de part la classe sociale à laquelle il appartient, est un pouvoir qui s'est retourné contre lui. Il faut replacer ce phénomène dans un processus historique, celui auquel le livre fait allusion et, en particulier, il faut le lire historiquement. Il s'est ensuite passé que les aristocrates ont été définitivement dépossédés de ce type de pouvoir, illustré ici dans son retournement même. Ils en ont été dépossédés par le développement de la scolarisation et de la littérature bourgeoise mais en même temps quelque chose comme un tribunal révolutionnaire au sens où Chénier a été confronté à un tribunal révolutionnaire est devenu impossible. En sorte que Chénier et les aristocrates ont été dépossédés du pouvoir que leur conférerait cette division mais que la possibilité pour les masses populaires de disposer du pouvoir politique a, elle aussi, disparu.

DOMINIQUE LAPORTE. — Il y a une confusion dans le terme de maîtrise de la langue. Il y a confusion entre le procès de maîtrise de la langue qui se constitue à la fin du XVIII^e siècle et sous la Révolution, et le rapport du sujet à la langue en tant qu'il maîtriserait ou non la langue. Ceci dit, il est regrettable d'avoir écrit « Chénier n'a pas daigné »...

PIERRE MACHERY. — Il y a beaucoup de gens ici qui sont tentés de défendre Chénier !

ETIENNE BALIBAR. — Au nom de la théorie du sujet !

ELISABETH ROUDINESCO. — Ce n'est pas au nom de la théorie du sujet, au contraire, c'est au nom d'une théorie où il n'y a pas de sujet possédant la maîtrise du langage. Quand on dit « Chénier n'a pas daigné », on est dans la théorie du sujet, on suppose un sujet qui peut décider...

HENRI DELUY. — Vos travaux font souvent référence à ceux de Louis Althusser, un mot là-dessus pour terminer ?

ETIENNE BALIBAR. — Il y a, bien sûr, la notion d'appareil idéologique d'état ; elle est présente en permanence dans ces deux textes, sur leurs bords, leurs frontières ; on essaie de la faire travailler. Ou bien cette notion travaille effectivement et du même coup ses limites apparaissent, les problèmes apparaissent et le rapport de ces travaux avec ceux d'Althusser est réel, c'est-à-dire fécond ou bien simplement il y a une garantie idéologique et ce n'est pas intéressant...

MICHEL PÉCHEUX. — Un aspect évident : y a-t-il un arrière-fond venu du plus lointain des âges qui serait présent avant l'existence de l'appareil scolaire et qui ferait de la littérature une entité « naturelle ». C'est le problème de la critique du continuisme, de la permanence éternelle des formes

à travers les sociétés qui les réalisent..., etc. Il n'y a pas besoin de développer pour montrer le rapport avec le travail d'Althusser.

RENÉE BALIBAR. — L'étude historique d'un processus de production dans l'appareil idéologique d'état scolaire français n'est pas une « application » de la théorie des appareils idéologiques d'état...

PIERRE MACHERY. — Pour la meilleure des raisons : cette théorie n'existe pas.

ETIENNE BALIBAR. — La théorie des appareils idéologiques d'état n'existe pas ; ce qui existe c'est un article d'Althusser, explicitement incomplet, dans lequel cette notion se trouve introduite comme moyen d'éclaircir certains problèmes traditionnels de définition de concepts généraux du matérialisme historique. A partir de cette publication, il y a deux usages possibles : ou l'on croit qu'il y a une théorie des appareils idéologiques d'état et on essaie de l'appliquer, ou on sait que cette théorie n'existe pas et on se pose des problèmes concrets : ceux dont nous avons discuté. On se trouve amené à utiliser la notion qui a été proposée, et, en même temps, à la transformer. Elle est ainsi en cours de transformation...

Lionel Ray ne fait pas surface en 1970-71, achevant du pied la dépouille d'un autre. Rien ne traîne à ses basques. Il s'installe comme léger, comme propre de tout passé : mon œil dirait-il en parlant d'un horoscope. Tout est là, lourd de ses poches, depuis toujours. Pourtant, il fait irruption. Et Aragon ne s'y trompe pas. Trois recueils : « Les Métamorphoses du biographe » (Gallimard, 1971), « Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité » (Éditeurs Français Réunis, 1971), « L'interdit est mon opéra » (Gallimard, 1973) montrent assez qu'il s'est bien passé quelque chose dans ces années où il s'en passe de longtemps attendus dans la nouvelle poésie française. Pour ce numéro où nous avons décidé de surtout donner la parole aux autres, nous posons quatre questions à Lionel Ray, des « questions qu'on nous pose à Lionel Ray ». Les voici :

HENRI DELUY. — *Dans l'article que l'on peut lire dans ce même numéro, J. Roubaud relève comme symptôme d'une situation nouvelle, ces dernières années, la « mutation » que marque le passage de Robert Lorho à Lionel Ray. Serge Brindeau, lui, n'hésite pas à consacrer R. L. contre L. R.*

Peux-tu préciser pour nos lecteurs comment tu situes ce « glissement », dans ton propre travail et par rapport à ce qui se passe en poésie au même moment ?

LIONEL RAY. — Je précise tout d'abord qu'il ne s'agit pas d'un glissement mais d'une brutale mutation. Il n'y pas sur le plan éditorial de traces d'une transition de Robert Lorho à Lionel Ray. Pourtant il se passe six ans entre mon dernier recueil de la première série et le premier de la seconde. Six ans de crise (à la fin des années 60), d'insatisfaction, de mépris même devant ce que j'avais écrit : cela me paraissait outrageusement passéiste (comme vocabulaire, prosodie, écriture) et les prix que j'obtenais alors (Nerval, Apollinaire) en étaient la malheureuse confirmation. Rien de ce qui concerne Robert Lorho ne me semblait correspondre ni à la réalité, ni à la modernité, ni à ma nature. Je n'ai donc pas été surpris de la préférence de Brindeau (qui est aussi celle du président de la Société des gens de lettres et de quelques chroniqueurs de province qui, lisant Lionel Ray, m'accablaient d'injures) : son dictionnaire de la poésie française, à peine né, était déjà périmé — Jude Stefan a fort bien dit tout ce qu'il fallait en penser dans *Les cahiers du chemin*, et combien cette entreprise est non seulement commercialement suspecte mais de courte vue jusqu'à la stupidité, elle a failli être nocive...

Jacques Roubaud n'a pas tort de voir dans cette mutation un symptôme d'une situation nouvelle. Certains types d'écriture ont été pour moi révélateurs. Il fallait en finir avec le vers faussement libre, le poème sagement linéaire comme avec un lyrisme complaisant. A ma façon j'ai rompu avec tout cela, dans une sorte de gaieté qui est, dans *Les Métamorphoses du biographe*, où la part de la parodie est énorme, très sensible. En même temps cette appropriation et cette élaboration d'une écriture nouvelle pour moi me permettait de sortir de moi-même et, paradoxalement, de me découvrir à moi tel que je me connaissais pas : je veux dire que dans la mesure où je prenais mes distances, sauvagement, vis-à-vis de moi, je m'approchais au plus près de ce que je suis. Je ne me suis jamais trouvé mieux que dans cet état de déséquilibre, de tension. Ensuite, mes nouvelles habitudes m'ont

lassé : après trois recueils de cette sorte, je cherche autre chose. Il se trouvera d'autres Brindeau pour regretter que je ne sois pas fidèle à « moi-même » (mais quel moi ?) puisque certains érigent cette valeur conservatrice, la fidélité, en vertu ! Je ne vois pas pourquoi je m'en tiendrai toujours au même type d'écriture pendant cinquante ans. Je n'écris pas pour plaire ni pour m'ennuyer.

HENRI DELUY. — Tu passes (on ne se gêne pas pour te le dire « en face ») pour l'un des poètes parmi les plus « hermétiques » de notre génération. Les questions qu'on te nous pose comportent, bien entendu, leurs réponses (toutes aussi faites et à ta notre place) : snobisme, crise, impuissance, mord-moi-le-nœdisme, cérébralisme, n'importe quoi plus facilité de plume, cuistrerie, nouveau-richisme, valet inconscient de l'idéologie dominante, etc. Les plus ouverts, je pense à certains des M. J. C., s'interrogent : pourquoi écrire ainsi, à quoi ça correspond ? Qu'aurais-tu à ajouter ?

LIONEL RAY. — La querelle de l'hermétisme est une fausse querelle. Bien des poètes apparemment simples (mots de tous les jours, syntaxe sans problèmes) sont en fait énigmatiques lorsqu'on examine de près ce qu'ils ont voulu dire : Ritsos, Guillevic par exemple. C'est une qualité. Et bien des pages de mes recueils, pourvu qu'on y prenne garde, sont d'une effrayante clarté. Il suffirait de rétablir la ponctuation par exemple :

« Je dis à qui parle d'ombre une extrême nudité, ressaisissant les choses, labourant, semant, hersant — marin, vigile, jardinier des joies, je n'injurie que fausse figure ne s'érigeant pas en feu capable, etc. » Serge Brindeau lui-même comprendrait, non ?

Pour moi il s'est trouvé que j'avais la hantise du réalisme, j'avais besoin de faire l'inventaire de la réalité, de rendre compte de mille sollicitations confuses — spectacles, idées, souvenirs — sans choix, sans hiérarchie, sans lumières ici plutôt que là, sans ombres artistement plaquées. Le monde n'est ni clair, ni élégant, ni drapé. La rationalité ne m'intéresse pas. Si la phrase est un obstacle, trop linéaire, trop sage, il faut qu'elle éclate en même temps que le vers, que formellement dans sa syntaxe même elle soit brisure, agression, provocation. Je devais lutter contre une tendance forte en moi à la clarté (appauvrissante) à l'élégance (artificielle) et à l'éloquence. Ce qui a semblé à certains hermétique correspond en fait, pour moi, à un refus de l'artifice (par exemple, qu'une phrase ait un début et une fin, voilà un artifice).

Ensuite, la routine des conventions de lecture interdit ou du moins entrave l'adaptation du lecteur aux œuvres nouvelles. Il suffit à certains, refusant tout effort, de vingt secondes pour juger qu'une œuvre est illisible. Ils ne savent que relire. « Pour que vous aimiez quelque chose, il faut que vous l'ayez vue cent fois, tas d'idiots » (Breton, 1919) — eh bien, je ne proposais rien qui ait été vu cent fois : hâtivement le lecteur conclut à l'hermétisme de l'auteur pour masquer ses propres aveuglements. Ou bien on m'accuse de cuistrerie faute de faire l'effort de pénétrer plus avant dans le texte. D'autres encore ont parlé (tiens ! ce ne serait pas Brindeau par hasard ?) d'écriture textuelle (sait-il de quoi il s'agit ?) : ce que je fais est tout à l'opposé : du romantisme malgré tout — et beaucoup trop ! c'est le seul reproche qu'on pourrait me faire à juste titre. Hubert Juin a parlé de « *bel canto* » : pourquoi pas ?

Lorsque je lis mes textes (il y a certes, la présence, le support de la voix) on me dit : « mais ce ne sont pas les mêmes que dans vos livres ». On ne les reconnaît pas, preuve qu'on n'avait pas su me lire. Ils semblent alors d'accès facile parce qu'à l'évidence l'écriture qui est la mienne, souvent, est proche du discours oral avec ses redites, ses redondances, ses banalités,

ses éclats aussi, ses propres artifices (mais ceux-là sont justifiables, intéressants).

HENRI DELUY. — *Ton travail, me semble-t-il, reprend, triture et recompose à la fois ce qui reste praticable de l'écriture automatique, le montage par contiguités ou (dis-), contractions, distortions, sédimentation des cassures « à la locution », déplacements, brouillages et une stricte application de cette versification d'aujourd'hui. Un « surréalisme formaliste », a-t-on dit ?*

LIONEL RAY. — J'ai procédé en effet par montages et collages de textes, surtout dans mes deux premiers recueils. Je ne parviens plus à obtenir les mêmes effets bien difficile à définir. Quels qu'étaient mes emprunts, relatifs souvent à l'actualité (affaires de mœurs, compte-rendus d'exposition, cinéma, etc.) j'obtenais presque toujours des poèmes voisins par le ton, le phrasé, la découpe de la phrase, la chute, l'humour, et ce lyrisme à part qui n'est plus le lyrisme mais quelque chose à mi-chemin puisque je stoppais le poème ou la métaphore juste au moment de l'envolée, m'en tenant — ce que je trouve extrêmement malaisé — à un avant-goût, à un seuil d'où se laisse deviner un monde spacieux. Automatismes ? je préfère parler de *hasard surveillé*. Je n'écris pas mes textes en trente-sept secondes.

Ce que je tiens à dire, à souligner, c'est qu'il n'y a pas de système. Les méthodes dont vous parlez sont la partie visible du travail — la seule peut-être qui soit analysable sans risques d'erreurs —, le support, ce qui permet que ça se déclenche. La versification elle aussi permet une avancée. En général je sais avant d'écrire de combien de vers se composera le poème, de combien de pages se composera le recueil : ma *Lettre ouverte à Aragon...* a été fabriquée de cette façon stricte, de même *L'Interdit est mon opéra* (quatre-vingt-dix-neuf pages de poèmes, comme *Les Métamorphoses...*) où les chiffres jouent un rôle moteur d'organisation. Je tiens beaucoup aussi à rompre la coïncidence du vers et du syntagme, ce qui produit souvent d'heureuses surprises (ou méprises) : il y a là quelque chose de particulièrement excitant. Je trouve l'alexandrin irrespirable, figé, facile, inadapté. La crise du vers annoncé par Mallarmé est pour moi résolue. J'en ai fait la parodie dans les « sonnets » de mon *post-scriptum* à ma *Lettre ouverte...* et dans les *Hors-Textes* de *L'Interdit...* Les ressources de l'ancien instrument sont épuisées. Briser le rythme, briser le mot en fin de vers, et la phrase de telle sorte que les signaux stylistiques, les signes de narrativité, le matériau sémantique se présentent (ils le semblent du moins) dans une sorte de simultanéité et non de façon linéaire : cela répond chez moi à une volonté de réalisme — il s'agit de rivaliser avec l'ordre chaotique du spectacle moderne, de faire en sorte que le poème en soit, formellement, la métaphore ou l'anagramme. L'émiettement du vers et de la phrase devient une nécessité. On constate quelque chose de semblable chez d'autres poètes d'*Action Poétique*, poursuivant leurs fins propres et selon leurs moyens, Lartigue, Adelen. Et je m'aperçois que les jeunes poètes qui m'envoient leurs textes, recherches, mettent à l'essai un type nouveau d'écriture qui répond aux mêmes préoccupations. Il y a là un dépassement décisif de l'entreprise surréaliste — il aura fallu attendre les années 60 pour que commence cette étape nouvelle. C'est du *formalisme critique* si vous voulez mais en même temps une critique de la littérature, de son objet, de ses techniques, recoupant une critique de la réalité.

HENRI DELUY. — *Avec le texte paru dans le n° 58 d'A. P., il se passe à nouveau quelque chose dans ton écriture. Quoi, à ton avis ?*

LIONEL RAY. — Je me suis donné une contrainte : écrire des poèmes dont chacun se compose de 7 séquences de 5 strophes de 5 vers de 5 syllabes (je ne compte pas le e muet sauf dans certaines positions). Ce n'est pas plus

arbitraire que la forme sonnet, le huitain, la ballade, etc. J'ai besoin d'obéir à des règles, par défi. A l'intérieur de cet espace qui actuellement me convient, il y a place pour tout ce que je veux, pour ce que j'ai appelé ailleurs la poésie *aléatoire* faite du libre jeu des rythmes et des mots, de polysémie. etc. D'autre part je renoue avec un lyrisme dont j'avais fait la critique dans mon premier recueil, une poésie plus personnelle — je n'avais jamais de toutes façons séparé le vivre de l'écrire mais jusqu'alors le mode d'écriture masquait, aux yeux des lecteurs que je voulais dérouter, la part intime (autobiographique) pourtant essentielle. Il m'intéresse aussi de concilier le vers court et l'ampleur, voire l'éloquence qui a toujours été une de mes tentations : la phrase qui déborde le vers et la strophe le permet. Je considère comme close l'expérience menée dans mes précédents recueils. Oui, autre chose s'annonce dans le poème dont vous parlez. Il est encore trop tôt pour préciser quoi.

Intermonde, P. J. Oswald, 1974 — Ternaires, P. J. Oswald, 1971

1. INTERMONDE

Intermonde est le titre du poème central de ce livre, Intermonde ;
au centre même de ce poème, une ligne brisée de traits et de points, un
train de traits et de points comme une citation d'un message comme de
morse s'ouvre

à gauche, vers le bas de la page de gauche se ferme
en haut, à droite de la page de droite, et contient
cela que le poème enferme que le livre enferme : Intermonde.
et de part et d'autre du centre de ce poème qui est centre de ce livre, le
même poème part, ou repart,

ou plutôt :
la vague de ce poème arrive en ce centre et en repart
même et dissemblable et semblable et différente qui vient et crie
(nous crie)

« sans bouche ↑
 sans voix

sans voix ↓
sans bouche

d'un bord à l'autre du vide

oui, « sans voix, sans bouche »

et aussi

« sans jambes ↑
 sans bras
 sans oreilles
 sans yeux
 sans nez

.....
sans nez ↓
sans yeux
sans oreilles
sans bras
sans jambes

PARCE QUE, d'un bord à l'autre du vide, de l'entremonde, passe le non-
monde, l'immonde, l'absolument non-monde antimonde sans Autre Monde,
qui arrive de gauche dans la vague du poème (on lit) à travers son onde
rythmique (entendons !), à travers les deux poèmes qui précèdent dans le
livre, que nous connaissons, n'oublions pas (trente ans d'anti-monde !)
Pacific Air Command Garap (« au fond du Sud-Asie, seuls, morts
vivants... »)

PARCE QUE CELA, que dit la vague qui vient, d'une seule ligne de voix-poème que rien n'arrête

« ICI ON TUE »

CELA

passé de l'autre côté du creux médian de la double page, toujours

« sans voix, sans bouche », oui, « sans bouche » là où

« la poésie du vide s'esclaffe..., seule, dernière, définitive »

et repart

toujours la même vague « cinq cents milliards de barils de poudre », la vague du non-monde antimonde qui répète (la même)

« ICI ON TUE »

la même vague de poème, mais en même temps dissemblable, qui en même temps nie, change, crie le non non monde, non antimonde (qui n'est pas le monde d'avant, il n'y a plus le monde d'avant) ;

avant

« peut-être pas, encore pas, toujours pas, malgré l'incommensurable nécessité, malgré toutes les souffrances, la misère sans nom... »

conduisait à

« et ne resterait-il plus rien de cet univers, la poésie du vide s'esclafferait, seule, dernière, définitive »

et maintenant, après (après la ligne de points) (on lit)

« et ne resterait-il plus rien de cet univers, la poésie du vide s'esclafferait, seule, dernière, définitive »

et cela précède

« peut-être pas, encore pas, toujours pas, malgré l'incommensurable nécessité, ... »

car ce qui a changé le poème, la vague du poème après l'immense INTERMONDE de la ligne de points et de traits, c'est d'être le même poème, la même vague, mais plus loin (« sans voix, sans bouche »), plus loin, sans retomber, jamais, sur ces pieds qu'on n'a pas

« ceux qui plus tard, comment dire mieux, s'avèreront enfin sur terre...
... ah ! pourront-ils ne pas l'entendre, ce hurlement de mort à mort »

ce « hurlement de mort à mort » qui porte tout le poème (pas la mort personnelle, ni la mort abstraite mais l'énormité abstraite de la mort concrète et massive. Souvenons-nous : *Pacific Air Command* Garap trente années d'antimonde)

et depuis son début, la vague contradictoire du poème, intérieure à sa

« mémoire rectangulaire »

2. TERNAIRES

*« quai, rails, horloge
et soudain le dé clic de l'aiguille
sur l'univers »*

Premier poème de **Ternaïres**, qui en compte 47, tous de trois vers (le premier poème, liminaire, puis quatre parties : 10, 11, 12 et enfin 13 poèmes) ; et, s'il faut nommer TERNAIRES par son premier poème, initial, c'est que tous les poèmes de TERNAIRES sont, comme lui, initiaux, commencent. Poèmes qui sont dé clic de poèmes dans nos voix, bouches... et c'est bien cela que dit le premier poème de TERNAIRES : le battement que rien n'arrêtera, le poème commencement (vers bref, vers long, vers court, noyau rythmique qui appelle, début sans fin). Ces peu de pages de peu de vers (trois !) à peu de voyelles (vers presque toujours courts) pèsent pour moi d'un poids poétique presque nulle part égalé.

Parce que, à l'image de l'énigmatique haïku japonais, ils ont, comme lui ce caractère unique d'être chacun début (hokku), premier chaînon d'une chaîne possible, virtuelle, de poèmes où ils se prolongeraient, si d'autres venaient à en prolonger les voyelles à en suivre la phrase ou le battement de pouls. La force de plénitude de ces poèmes tient précisément à cette impossibilité d'arrêt, de fermeture ; pas cristaux, pas gouttes, pas bijoux, ils sont, décidément, obstinément, débuts. ainsi (« de mort à mort »)

*« m'étendre sur la terre
n'être plus que le temps qui va
me supprimer. »*

∴

*« ce regard, un soir, ciel
où le berceau de la Grande Ourse se balance,
ne sera plus. »*

∴

*« si longtemps en nous, si profonds, ces arbres
que la mer les rejette
morts. »*

3. Et de nouveau, INTERMONDE

de nouveau, car le « dé clic de l'aiguille » qui met en mouvement TERNAIRES, où chaque poème départ est prolongé de silence, est précisément celui par lequel commence le quatrième poème d'INTERMONDE, *soleil-silence*, dont les trois premiers vers sont cela, un « ternaïre »

*« concrète énigme, monde
si lente
siècle après siècle »*

continué cette fois dans une parole explicite, devenant poème chaîne, chaîne de « poèmes « enchaînés » (renga) (et c'est le schéma même du renga qui est près là : trois vers, puis deux et les cinq font poème ; trois vers encore, puis deux, trois vers encore ; chaîne)

*« concrète énigme monde
si lente
siècle après siècle*

*est ta résolution humaine
et nous voici*

*Nous, innommables,
et mêmes
que notre siècle, ... »*

ainsi TERNAIRES entre au cœur d'Intermonde, fournit la clef de son mouvement, battement, éclaire ce livre de cinq poèmes (ternaires : PACIFIC AIR COMMAND, GARAP, INTERMONDE, prolongé de deux poèmes : SOLEIL SILENCE. ACTE V SCÈNE VI) qui est poème et que le problème central enchaîne, les deux derniers poèmes prolongent, et ne finissent pas.

4. Mais cette poésie est difficile

mais cette poésie est difficile (oui, à saisir) ; ce qui ne veut pas dire qu'elle n'est pas compréhensible à beaucoup (elle l'est, ou le sera) ; sa « difficulté » ne peut pas être enfermée derrière les fausses fenêtres de la compréhension. Car s'il est vrai que le sens de ces poèmes n'est pas la paraphrase qu'on pourrait faire (critique commune), il n'est pas plus vrai que l'impossibilité de saisir un sens ordinaire soit le signe nécessaire d'un travail poétique significatif. Brouiller, déconstruire, ravager le sens ordinaire (belle révolte !) au hasard de découpages (hasard mystique, essentiel) où l'imitation bégayante de quelques modèles (déjà vu !) n'assure pas le moindre intérêt à un poème, même si on le baptise texte. On ne peut guère, si l'on s'en tient là, voir en Reverdy autre chose que Coppée François ou saisir en quoi Denis Roche diffère d'Henri de Régnier. On ne pourra pas lire Morhange (d'ailleurs on ne peut pas). Ni Rossi. Ni Regnaut.

cette difficulté n'est pas la seule. La poésie de Regnaut se sépare encore d'une autre façon de l'involution avant-gardiste : dans sa manière de traiter le vers de manier la « tourne », ce qui ramène au début des lignes et découpe ainsi la parole écrite selon des habitudes qui remontent loin dans l'histoire de la poésie et de la langue.

cette manière (celle de Regnaut) n'est pas :
le campement autour des textes de l'alexandrin, des totems du vers libre ;
l'arrêt dans le vers, squelette nostalgique
n'est pas non plus :

la dénegation mécanique du même (ce vers), la danse des « exécuteurs de l'antipantomime », l'interruption du vers à contre sens de ses habitudes, mode qui n'a de sens que par référence même à ces habitudes, qui ne se comprend pas sans elles, qui leur est donc hommage dans l'offense, servage dans le défi, marque donc encore l'impossibilité de penser en d'autres termes, est rêve encore comme on rêve que le monde sera l'antiantimonde.

n'est pas enfin le miracle illusoire de la suppression de tout vers, de toute poésie (je te baptise prose), pour une prose héréditaire où involontairement coagulent les tics les plus usés de l'alexandrin le plus rhétorique. Mais, différemment de tout cela

la mise en mouvement, de proche en proche, de vers à vers (oui, toujours en vers) de la cellule rythmique historique de la prosodie (c'est elle, la vague qui porte « le hurlement de mort à mort »), présente et autre, autre.

*« spectaculaire, et consacré
par l'éternel triomphe, est le drame du
sublime, avec
un nombre libre entre défi
et crépuscule, et pour...*

*mais qui
quand selon le texte a lieu l'agonie
qui suffoque, qui frissonne, quelle
chevelure en quel regard,
quel arbre coule, et quand la mort,
qui meurt
quel corps*

Mâchoire échouée ? »

action poétique

« CET OBLIQUE RAYON », poèmes de Gérard Neveu, lithographies de Pierre Ambrogiani, Louis Pons, Michel Raffaelli, Pierre Vitali, Jacques Winsberg : 60 F.

« UN POETE DANS LA VILLE », poèmes de Gérard Neveu, montage de Jean Malrieu et Jean Todrani : 5 F.

TITRES DISPONIBLES DANS LA COLLECTION « AL-LUVIONS » (aujourd'hui disparue) :

Gérald Neveu : « LES 7 COMMANDEMENTS » ; Luc Boltanski : « POEMES » ; Galil : « LE MAITRE-MUR » ; Michel Flayeux : « FENETRES OUVERTES » ; André Portal : « ON PEUT VIVRE » ; Denise Miège : « GESTUAIRE ». (Chaque volume : 3 F ; 6 volumes : 16 F.)

lectures

- CLAUDE ADELEN : « Bouche à la terre » (A. P., 1975), 12 F.
- HENRI DELUY : « L'infraction » (Seghers, 1974), 13 F.
- CHARLES DOBZYNSKI : « Couleur mémoire » (E.F.R., 1974), 25 F.
- JOSEPH GUGLIELMI : « Pour commencer » (A. P., 1975), 15 F.
- GIL JOUANARD : « Chronique du Bois d'Eucalyptus » (Chambelland, 1974).
- ALAIN LANCE : « L'écran bombardé » (A.P., 1974), 10 F.
- LIONEL RAY : « L'interdit est mon opéra » (Gallimard, 1973), 18 F.
- MAURICE REGNAUT : « Intermonde » (P. J. Oswald, 1974), 12 F.
- PAUL LOUIS ROSSI : « Le voyage de sainte Ursule » (Gallimard, 1973), 15 F.
- JACQUES ROUBAUD : « Trente et un au cube » (Gallimard, 1973), 43 F.
- ELISABETH ROUDINESCO : « Un discours au réel » (Mame, 1973), 13 F.
- BERNARD VARGAFTIG : « Description d'une élégie » (Seghers, 1975).

action poétique

N^{os} disponibles

26. — INÉDITS DE PIERRE MORHANGE - SIX POÈTES ET UN CRITIQUE (*Bellay, Cousin, Della Faille, Godeau, Perret, Venaille et G. Mounin*)... (9 F.)
30. — NOUVEAUX POÈTES HONGROIS, POÈTES DE LA R.D.A. Et : *Sten, Malrieu, Zili, Venaille*. (9 F.)
31. — UMBERTO SABA (*traduction et étude de Georges Mounin*). Et : *Alberti, Enzensberger, R.-F. Retamar*. (9 F.)
- 32-33. — VLADIMIR HOLAN. Et : *Salvatore Quasimodo, Pierre Morhange, René Depestre*... (12 F.)
34. — OU EN EST LE ROMAN ? par *René Ballet, Yves Buin, Claude Delmas*... (9 F.)
35. — POÈMES DU SUD-VIETNAM - NOVOMESKY - KHLEBNIKOV. Et : *J. Rousselot, C.-M. Cluny*... (9 F.)
36. — LA 1^{re} POÉSIE LYRIQUE JAPONAISE. Et : *A. Liehm, A. Barret, P. Lartigue, F. Venaille*... (9 F.)
38. — (*Formule « poche »*) POÈTES POPULAIRES CHINOIS, *trad. et prés. par M. Loi*. QUATRE POÈTES TCHÉCOSLOVAQUES. Et : *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, M. 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 : *M. Regnaut, B. Vargaftig, H. Deluy, Ritsos*. (12 F.)
43. — MAI 68 : *Poèmes suivis d'un débat, A. Jdanov : discours, H. Deluy : note à propos du Jdanovisme, M. Ronat : Trois essais de formalisation en linguistique*. Et : *P. L. Rossi, Cl. Adelen, G. Rebourcet, M. Regnaut*. (9 F.)
44. — (*Nouvelle formule*.) DU RÉALISME SOCIALISTE. Et : *Ismaël Kadaré (poète albanais), P. Lartigue, C. Dobzynski, P. L. Rossi, C. Delmas*... (9 F.)
45. — POÉSIE YIDICH, *trad. et prés. Ch. Dobzynski*. Et : *J. Roubaud, J. Guglielmi, A. Lance, M. Ronat (sur M. Leiris), E. Roudinesco (L'inconscient et ses lettres)*. (9 F.)

46. — SPÉCIAL BERTOLT BRECHT : M. Regnaut, V. Braun, P. Schlütt, A. Lance, J. Tailleur, H. Deluy, M. Gansel, E. Roudinesco, H. Roussel. — Et : Gyorgy Somlyo, Vassilis Vassilikos, L. Ray, M. 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, Lifschits, Kroutchonykh, etc. Entretiens avec V. Pozner et L. Robel. Et : B. Vargaftig, C. Dobzynski, L. Ray, A. Lance, P. L. Rossi, E. Roudinesco. (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*. Et : Guillevic, M. Füst, J. Guglielmi, C. Adelen, N. Naderpour, M. Delouze, R. Arnaud, C. Held, A. Raynaud, P. Lartigue... (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. — Et : A. Bosquet, R. Doukhan, D. Grandmont, M. Regnaut, C. Roy, C. Tessier. (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 et textes de la fin XVIII^e et du XIX^e siècles. 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 ». Et : Ferenc Juhasz, Cl. Adelen, S. Andrieu et L. Ray. (15 F.)
- Supplément au n° 53. — VIETNAM : Poèmes de Xuang Huang, Chinh Huu, Hoang Trung Thong, H. Deluy, Ch. Dobzynski, J. Guglielmi, A. Lance, P. Lartigue, L. Ray, M. Regnaut, M. Ronchin, P. L. Rossi, J. Roubaud, B. Vargaftig. (6 F.)
53. — L'IDÉOLOGIE DANS LA CRITIQUE LITTÉRAIRE : E. Roudinesco — M. Ronat (Chomsky et la théorie littéraire) — P. Kuentz — J. Roubaud — P. Cocâtre (sur M. Blanchot) — J. Attié — M. Ronat (sur G. Bataille) — Y. Boudier (sur P. Macherey) — H. Deluy (sur la notion de poésie) — Entretien avec J.-P. Faye — Poèmes traduits du turc : Yunus Emre, Nazim Hikmet, Ataol Behramoglu. — Et : M. Regnaut. (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, Guanse, Lobo, F. Teyssier, Getzler, M. Charpin, T. Bonnelalbay, Varnarsky. (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 : J. Izoard, M. Bénézet, J. Roubaud, C. Dobzynski. (12 F.)

Supplément au n° 57. — Alain LANCE : *L'Ecran bombardé*. Poèmes. (10 F.)

58. — POÈTES PORTUGAIS. — B. BRECHT : Notes sur son évolution politique (F. Fischbach). — Catharsis, distanciation, identification (E. Roudinesco). — Et : P. Lartigue, L. Ray, B. Vargaftig, M. Ronchin, D. Grandmont, A. Rapoport, C. Fabrizio, E. Ardoin, G. Squires. (12 F.)
59. — PROLETKULT et LITTÉRATURE PROLÉTARIENNE (Russie/URSS : 1905-1934) : un ensemble de textes inédits dans la plupart des pays du monde ; manifestes, éditoriaux, polémiques, poèmes. — De Bogdanov au 1^{er} Congrès des Ecrivains Soviétiques — Chronologie — Bibliographie — Entretiens avec Claude Frioux, Michel Pécheux, Léon Robel et Elisabeth Roudinesco — Cahier d'illustrations — POÈTES SOVIÉTIQUES D'AUJOURD'HUI : la toute nouvelle génération. — Et : Maurice Regnaut. (328 pages — 24 F.)
60. — POÈTES HISPANO-AMÉRICAINS. — Et David Antin, H. Deluy, J. Guglielmi, J. Roubaud. (12 F.)

Supplément n° 1 au n° 61. — Claude ADELEN : *Bouche à la terre* (12 F.)

Supplément n° 2 au n° 61. — Joseph GUGLIELMI : *Pour commencer* (15 F.)

61. — POLOGNE : les avant-gardes (1917-39), la nouvelle poésie (1945-73). — GERTRUDE STEIN : poèmes (tr. et pr. par J. Roubaud). — L'œuvre poétique d'Aragon (P. Lartigue). — Et C. Adelen, C. Dobzynski, B. Vargaftig, A. Bensoussan, P.-B. Biscaye, E. Fabre, C. Gilbert. (208 p. — 15 F.)

action poétique

bulletin
d'abonnement
ou de
réabonnement

Nom : Prénom :

Profession (si vous désirez la préciser) :

Adresse :

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

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

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

Soutien (4 n^{os}) 100 F. (8 n^{os}) 200 F.

— Je désire également recevoir :

- 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.-Dubols, 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 :

dialectiques

REVUE TRIMESTRIELLE

RECHERCHES THÉORIQUES

77 bis, rue Legendre - 75017 Paris — tél. : 229-41-22

C. C. P. : D. Kaisergruber, La Source 33 762 71

N° 1/2 : 3^e édition, 16 F.

N° 3 : 3^e édition, 16 F.

N° 4/5 : spécial GRAMSCI, 160 pages, 22 F.

N° 6 : LE POLITIQUE, 16 F.

N° 7 : LANGAGES, 16 F.

J.-M. Rey, la psychanalyse à hauteur de fiction. — D. Kaisergruber, questions de sémantique. — S. Ouvrard, Nerval : figures de la bisexualité. — R. Jakobson, vie et langage. — N. Mouloud, la tâche critique dans l'épistémologie moderne et ses appuis sémantiques. — Ph. de Rouilhan, la limite intraitable. — S. K. Saumjan, la réalité linguistique...

N° 8 : FEMMES / DISCOURS / ROMAN, 16 F.

Eleanor et Edward Marx-Aveling, la question féminine. — Eleanor Marx, comment devons-nous nous organiser?... — Louis Kautsky, un salut d'Angleterre. — Laura Lafargue, un salut de France. — Luce Irigaray, pouvoir du discours/subordination du féminin. — Yannic Mancel, de la sémiologie textuelle à la théorie du roman : Céline. — Pierre Bergounioux, Flaubert, l'écriture contre la littérature. — Claudine Normand, métaphore et concept : Saussure/Freud. — Michel Van Schendel, ellipse et valeur, analyse d'une aporie saussurienne.

N° 9 : PRATIQUES ARTISTIQUES, Cinéma/Littérature/Peinture. A paraître en juin 75.

EUROPE

REVUE LITTÉRAIRE MENSUELLE

Nos derniers numéros spéciaux :

VALÉRY	15 F
KAFKA	15 F
NERVAL	15 F
DESNOS	15 F
SADE	15 F
RIMBAUD	15 F
NERUDA	15 F
FREUD	20 F
CORNEILLE	20 F
LE ROMAN-FEUILLETON	20 F
VERLAINE	20 F
NAZIM HIKMET	20 F
ERCKMANN-CHATRIAN	20 F
LES FUTURISMES I	20 F
LES FUTURISMES II	20 F
MIGUEL ANGEL ASTURIAS ..	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

L'écriture et les textes (France Vernier)

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

— Collection Ouvertures

L'art et la révolution (D. A. Siquelros)

1 volume 30,00 F

Ecrits de Moscou (G. Lukács)

1 volume 16,00 F