

Poètes  
baroques  
allemands

M. Petit

Trakl

**action poétique**

Jean Malrieu

J. Tortel

J. Guglielmi

A. Lance

J. Roubaud

66

J. Daive

Carolyn Carlson

E. Hocquard

M. Regnaut

P. Lartigue (Aragon)

E. Teller mann (Beckett)

M. Broda - D. Leuwers (Jouve)

La poésie doit avoir pour but la vérité pratique

66

# action poétique

## A PARAÎTRE

N° 67 (septembre 76) : Roque Dalton — Mukarovsky.

N° 68 (décembre 76) : Pédagogie, enfance, poésie...

*A venir* : Poésies en France II — Benjamin Péret — Angleterre — Chili — Mexique — Italie — Baroques. — V. Hugo.

RÉDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy.

COMITÉ DE RÉDACTION : Claude Adelen, Jean-Pierre Balpe, Henri Deluy, Charles Dobzynski, Gil Jouanard, Alain Lance, Pierre Lartigue, Yvan Mignot, Marc Petit, Lionel Ray, Maurice Regnaut, Mitsou Ronat, Paul Louis Rossi, Jacques Roubaud, Elisabeth Roudinesco, Bernard Vargaftig.

ADMINISTRATEUR : Michel Ronchin.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : Jean-Pierre Balpe.

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

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 36 F. — Etranger : 50 F.

France : 8 numéros : 70 F. — Etranger : 100 F.

(Voir bulletin d'abonnement en fin de numéro.)

C. C. P. : Action Poétique, 19, rue Emile-Dubois, 75014 - Paris — 4.294.55 Paris.

**Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés**

Gérant responsable : H. Deluy.

Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 1976.

ISBM : 2-85462-002-X

## Sommaire

Malrieu, ici : <i>Jean Tortel</i> .....	2
Jean Malrieu : <i>Joseph Guglielmi</i> .....	4
Lettre à J. Guglielmi : <i>Jean Malrieu</i> .....	6
28 poèmes du xvii <sup>e</sup> allemand : <i>Marc Petit</i> .....	11
Georg Trakl : <i>Café bazar</i> .....	28
Inimaginaire : <i>P. Lartigue, L. Ray, P. L. Rossi, J. Roubaud</i>	38
Autocuisine : <i>Maurice Regnaut</i> .....	50
Huit poèmes : <i>Alain Lance</i> .....	54
Neuf poèmes Pierre Reverdy : <i>Jacques Roubaud</i> .....	58
Le cri-cerveau : <i>Jean Daive</i> .....	63
Jean Daive : <i>Martine Broda</i> .....	66
Peau de Carolyn : <i>Pierre Lartigue</i> .....	70
Dessins de Carolyn Carlson .....	74
Une élégie : <i>Emmanuel Hocquard</i> .....	81
Bardoria et titre rouge : <i>Joseph Guglielmi</i> .....	91
La vie sociale : <i>Leonardo Carvajal</i> .....	96
... En garde : <i>Yves Boudier</i> .....	99
Allez la messe est dite : <i>Jean-Claude Lévy</i> .....	109
« Pascal, Saint-Thomas et Cavaillés » : <i>Geneviève Huttim</i> ..	116
Trois poèmes : <i>Dominique Buisset</i> .....	118
Les œuvres poétiques d'Aragon : <i>Pierre Lartigue</i> .....	120
Beckett, dire l'innommable : <i>Esther Tellermand</i> .....	129
Pierre-Jean Jouve : <i>Martine Broda</i> .....	144
Jouve 1935 : <i>Daniel Leuwens</i> .....	159
Notes et informations .....	165

Le dessin qui accompagne « Inimaginaire » est de Gaston Planet.

Il m'est difficile (on m'en excusera) de parler de Jean Malrieu sans qu'un certain émoi transparaisse. Plus encore si j'en parle ici, cher Deluy : puisque c'est avec Gérard Neveu, et toi, qu'il fonda, violemment et pauvrement cette revue qui depuis... Toujours violente et pauvre, elle a changé. Sans doute alors, as-tu pensé que, pour évoquer la figure de Jean, il convenait de s'adresser à celui qui vous avait vu grandir ; mais qui reçut (en février 1949) les premiers textes d'un instituteur à la Cabucelle, solitaire et quasi désespéré et qui faisait écrire en classe leur poésie à des gosses d'immigrés. Je fus ébloui (ou, pour mieux dire, heureux) ; j'embrassai Malrieu et je le fis publier au plus vite par les *Cahiers du Sud* : c'était *Préface à l'Amour*.

Donc, une certaine appréhension, mais une effervescence d'images et de souvenirs ayant trait, justement, à cette *Action Poétique* dont il se sépara sans que les uns et les autres se soient jamais mentis ou reniés. Vous. Ça formait un groupe assez magnifique, où Malrieu était l'aîné et dans une large mesure l'animateur. Guglielmi aussi se souvient, Todrani, et d'autres, des tables obscures du bistrot de Vauban devant lesquelles ils étaient tout à fait libres (plus qu'aux *Cahiers* où pourtant ils étaient chez eux). Ils se parlaient, se confrontaient, se déchiraient quelque peu, mais ils se certifiaient les uns les autres, et les uns par les autres, en déchirant des naïvetés, des illusions. Ces années cinquante et quelque furent assez mouvantes pour que celui qui en fut témoin et souvent un confident, s'embrouille un peu de les rappeler.

Je peux dire cependant que Malrieu souffrit plus que tout autre des séparations (de divers ordres) que le rêveur violent qu'il était, vivait, imaginait et repoussait tout à la fois comme chose impossible : placé dans le monde comme un étranger qui serait au centre de tout. Solitaire jamais seul, entouré d'amis (encombré de chats), logeant et accueillant (comme il accueillera les textes...). Il ne pouvait être ailleurs que dans les espaces de l'espoir et de l'amitié, très proches de celui de la colère. Il parlait à partir de sa représentation imaginaire, la racontait (ou contait) avec son corps, embroussaillant ses cheveux raides, le grand nez un peu de travers, les yeux très clairs tantôt perdus tantôt aiguisés par l'ironie. S'il souffrait de toute séparation, il rameutait le monde réel comme un troupeau : son côté François d'Assise souriait de son mirage et retournait dans sa *vision* qui était inépuisable. Je crois qu'au delà, ou en deçà de toute critique, il agissait poétiquement en déclarant une espèce d'affirmation, la certitude perdue et retrouvée. En répétant de texte en texte, quasi interchangeables et tous frappés du même étonnement (qu'il en soit ainsi), qu'une

espèce de merveille traduisible était partout présente, offerte à la pénétration ; qu'à chaque instant la métamorphose était possible, accomplie, poursuivie. L'érotisme devenait son propre mythe dans une métaphorisation globale. Si bien qu'il tendait désespérément les bras à la transfiguration, geste final de l'amour identifié à la préhension sans fin, jusqu'à l'évoquer dans une espèce de panthéisme ébloui mais lucide, comme s'il avait repris la devise de Scève : SOUFFRIR NON SOUFFRIR.

Ses textes délivrés apparaissent alors comme une exultation au contact réel de cet Amour inaccessible. Il les a cependant intitulés *Préface à...* Comme s'il avait su qu'il est probablement vrai qu'ils ne sont que « préfaces » — comme d'ailleurs n'importe quel texte s'arrête devant son objet, le trace, mais ne le pénètre pas ; ou, pour parler comme aujourd'hui, n'est que pré-texte.

Cela, Malrieu ne le supposait pas. La notion de relativisme poétique lui était étrangère et c'est pourquoi il ne parlait pas tout à fait comme on parle aujourd'hui. (Surréaliste ? On le dit, et pourquoi pas ? A l'étiqueter, autant vaut que...) Même il s'irritait (colères encore) que l'écriture s'examine, se mette en question, se théorise. Il ne supportait pas : car lui, « bon nageur qui se pâme dans l'onde », ne respirait — et c'est peut-être en quoi il était surréaliste, que dans l'avancée incontrôlable des *hautes vagues pleines de respect* qu'étaient ses paroles, déferlement, majesté, vastitude, tout l'espace livré à celui qui gardait son apparence malingre, et les métaphores marines à cet enraciné sur un coin de terre occitane. Jean, qui ne comprenait pas que l'écriture puisse être quelque interruption, se laissait emporter par (avec, dans) elle, en un enchaînement continu de pulsations, vers un champ sans limites, sur une courbe identifiée au monde, en apparence infinie (à présent brisée...), dont quelques points de repère s'appelleront, si l'on veut bien : confiance, extase, joie : termes approximatifs qui laissent du moins entendre que quelque chose l'illuminait et que ses illuminations se transformaient aisément en langage, figure du *Possible Imaginaire*.

Peut-être l'exemple de l'innocence poétique absolue. Autrement dit : un poète *comme on n'en fait plus*.

Jean Malrieu a, notamment, publié :

- « Le nom secret » (P. J. Oswald, 1968).
- « Préface à l'amour » (P. J. Oswald, 1970).
- « Les jours brûlés » (Club du poème, 1971).
- « Le château cathare » (Seghers, 1972).
- « Gérald Neveu » (Seghers, 1974).
- « Possible imaginaire » (P. J. Oswald, 1973).

« *L'avancée amoureuse* ». Aucune formule autre ne saurait mieux le représenter (1). Elle est empruntée à Jean Tortel qui écrivait encore : « Jean Malrieu excepté, on ne voit en aucune façon dans la prise de parole actuelle une trace de Robert Desnos... »

Il est un fait que ces deux poètes de « l'amour sublime » (l'expression est de Benjamin Péret) sont étroitement apparentés, sans être réduits, dans la mesure où leur parole tend vers « ce point de l'esprit désigné par André Breton, en lequel s'abolissent les contradictions... Le but suprême de la quête surréaliste. »

### Surréaliste, Jean Malrieu ?

Certes, et comme *instinctivement*, en toute liberté, comme *dangereusement* par la structure incendiée de sa poésie, comme *obligatoirement* par l'abandon sans réserve à cet amour sublime qui rôde même sur les

« rivages sans lune,

l'amour des temps de chien, des roses sauvages  
des lierres envahisseurs des forêts,  
l'amour des troupes armées, des voleurs,  
des lueurs des tessons de bouteilles sur les murs,  
l'amour des vagues qui cherchent. » (*Vesper.*)

Et c'est essentiellement par les pouvoirs de cet *amour* pluriel que le monde est *rêvé* comme un lieu plein où tout semble s'enchaîner et se fondre sous un souffle issu *d'une candide semence*.

Pour Jean Malrieu, l'amour serait, en même temps, le lieu et le lien du discours, le fil d'Ariane qui donne la force d'arpenter le labyrinthe merveilleux et désespérant du quotidien...

Cependant, en ce périple orienté résolument vers le jour, la mort, comme pour le Rilke de Duino, paraît être le phare de la navigation :

« Tard, très tard, comme un morceau de lierre qui s'attache  
Tu monteras à ma lèvre. On dit que la mort ressemble à ce  
sanglot  
Maintenant tremble ma main. Quelle chair, quelle soie  
écris-je là ?

Quelle muraille ?  
Quel brouillard ?  
C'est l'aube, vacille la bougie ; les ombres,  
chauves-souris se suspendent au plafond... »

(Vesper)

A quoi Rilke plus sourdement fait écho :

« Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,  
siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der Leeren Hasel, die  
hängenden, oder  
meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr. »

Le langage, à identifier le signe du périssable, tente de cerner  
la mort qui nous habite et épouse jour après jour notre visage, le  
contour de nos rêves, le décor de notre vie.

Cependant, omniprésente et incaptable, la mort demeure exté-  
rieure à toute image... Peut-être le vide du *sanglot* ou de *l'arbre* ?  
Peut-être ?

L'interrogation permanente qu'elle offre est l'espace où la parole  
fait défaut, le spasme où s'étouffe le sens...

De cette confrontation avec l'image béante de la mort, l'écriture  
de Jean Malrieu a gardé une étrange transparence, une absence de  
densité qui sont celles de l'extrême lumière et de la flamme...

« Puisqu'en nous, déjà, cheminent  
Les ombres et que le temps montant  
Comme un gravier s'éboule,  
Puisque s'élançant à la course  
d'autres soleils... »

(Vesper)

Tel il a brûlé et brûlera encore en nos mémoires comme infi-  
niment les suppliciés du *prat des cremats* de Montségur...

« Et dans l'absence  
S'éclaire le jour,  
Page blanche où tout est imprévisible. »

Ivry-sur-Seine, le 1<sup>er</sup> mai 1976.

---

(1) Jean Malrieu est mort le 25 avril dernier à Penne-de-Tarn, dans sa maison de la rue du Château... Avec Gérard Neveu, on peut le considérer comme le fondateur d'Action Poétique autour des années 50. Il fut un collaborateur assidu des Cahiers du Sud de Jean Ballard... Depuis 1970, il dirigeait la revue Sud qu'il avait fondée à Marseille...

RUE DU CHATEAU

Rue du Château  
entre les pavés  
l'herbe ravaude le temps

Rue du Château  
devant la porte  
deux bancs

Pour nous et pour plus tard  
mon ombre à droite  
et le passé  
le plus absent

∴

On a frappé  
Le vent processionnaire  
apporte le sel  
les clefs du royaume  
Il choisit sa place  
dans l'armoire  
sous la pile de mouchoirs  
entre un sachet de lavande  
et l'espoir

Pour ne pas pleurer

∴

La fenêtre au Sud  
est bouchée  
par la lumière  
en exode

Le frelon derrière la vitre  
dévore un fruit  
Quelqu'un épie



Une rose a fleuri  
Sauvage pareille à celle de la mer

Elle est puissante. Elle ose  
elle est seule

∴

L'automne est ce clou rouillé  
qu'enfoncé le forgeron

Tôt levé il argente l'aube  
d'une enclume

Il rassure, exorcise  
rassure

C'est un homme en bleu de chauffe  
qui ne salue personne

Il a à frapper. Il frappe  
Un beau nom d'homme  
le destin

∴

Le cantonnier dans la carrière a trouvé une roche avec empreinte de fougère. Le hasard l'a fait enrober dans une pierre de rouge dégradé, très soleil couchant, de telle sorte que cette pierre est une photo en couleurs de l'ère primaire.  
Je n'ai rien vu d'aussi étrange, envoûtant.  
Le temps dans une pierre.

∴

Je ramène un silex et un morceau d'ouïe préhistorique et une pierre où les lichens décolorés ont dessiné un cheval au galop sur la pierre.

∴

L'eau est sale, la rivière ne coule presque plus. Les poissons s'asphyxient. Je ne prends plus rien à la pêche. Quelques perches encore, vertes, rayées de noir avec des nageoires rouges, venimeuses, gare aux doigts. Les feuilles commencent à nager à contre-courant.

Io, seun Arnault qu'amas l'aura  
et nadi contra suberna...

Arnault Daniel, le troubadour, allait peut-être à la pêche :  
Je suis Arnaut qui amasse le vent  
et nage à contre-courant...



Le jardinier, qui passe 2 fois par semaine, annonce l'arrivée de son car bleu à son de trompe, et s'arrête contre le parapet à 5 mètres de ma cahute.

Le voici ; mais la nuit tombe vite maintenant et on s'éclaire aux quinquets. C'est le marché des ombres. Le parfum des fruits monte jusqu'ici et le bruit des voix : ma belle salade, ma tomate. Parfois, tout est sexuel. C'est curieux, cet animisme.



#### Extrait du guide Michelin, page 44

« Le bonheur, qui prend sa source au pied de l'Aigoual, au col de la Sereyrède, coulait autrefois sur le petit Causse de Camprieu. De là, il se précipitait en cascade dans sa vallée inférieure, abandonnant son lit superficiel, le Bonheur s'est enfoui dans le Causse. Après un parcours souterrain de plus de 700 mètres, il en sort par une haute et étroite fissure et jaillit dans un cirque rocheux nommé l'Alcôve en une belle cascade dont le bruit rappelle, en temps de crue, le beuglement du bœuf...

... Effectuant la transformation des cavernes en canyons, l'eau agrandira petit à petit les galeries, les voûtes s'écrouleront et le Bonheur coulera à nouveau à l'air libre... »

Que dites-vous de cet exergue à de futurs poèmes ?



Dans les fibres du bois, j'ai touché ton cœur ivre.  
Elles se croisent, s'enchevêtrent, palpitent d'un élan prisonnier

et se dénouent. Dans la haie peut-être tes cheveux verts

— ô éparse — tes yeux dans chaque feuille, ta voix  
dans la poussière de la route.

Car l'âge n'y fait rien et je suis hanté comme un paysage  
Sous mon aisselle est ta chaleur, redevable de l'émoi habité d'un amour tremblant et d'une grâce qui est tienne — comme un verre embué d'été — et de frissons qui courent à la surface d'un étang.

Dans ton sang, mon sang, comment savoir, passe et repasse  
la sirène dans sa chasse d'années, image noyée, corps en couleur  
de la douceur, de la beauté.

Ah ! qu'elle émerge ! L'amour n'est pas la mort, mais son frère  
de vérité  
et tant parfois je suis lié qu'il me faut aux agrès d'un chant monter  
comme au plus haut du chêne  
non pour me libérer des veines et du lierre, mais sur mon torse  
bruisant la toison dominer.

Avec toi je porte soleil, avec moi tu renais espace  
ensemble sur même lèvre expirée reprenons même souffle  
racines emmêlées dans le chevauchement des lits  
des draps ouverts, des chaumes où les rêves surpris reprennent course

Comme un chevreuil de sang l'oreille écoute

Comme l'eau noire dans une vasque où l'heure où la forêt tombe  
dans la nuit  
et les arbres harassés s'inclinent pour la salutation  
un premier soir, un ancien monde

Et voici qu'une fois encore nous sommes abîmés dans la souffrance  
toujours nouvelle du désir

Est-ce un fil blanc, ma vie, que dents cisailent ?

Dans l'accomplissement, la place chaude est réservée  
près du foyer où les flammes mourantes s'accouplent

L'or dans une pierre qui roule s'évanouit, cheveux défaits

Un ciel le suit dans son exil, une épaule se dénude dans un vallon  
saisi de vie intense

Car nous sommes de la race des prospecteurs, des défricheurs insatisfaits

Le bonheur comme un arbre à abattre était marqué  
et nous secouant la vie à bras le corps, agitant le tamis des poussières :  
la poursuite de l'empreinte, de la morsure, de la graine du mythe  
inconnu

de la fortune désespérée

Donne-moi le temps : je retournerai à la herse le langage de l'amour  
ce champ communal et battu. Sous quelque feuille  
doit bien se trouver quelque fragment de l'été oublié

Son buste est meurtri par la pioche. Il y a de l'airain dans l'air buriné

Dans tes yeux une campanule tente du bleu

Donne-moi le temps, j'arrêterai les rivières

∴

C'est à l'amant qu'il est dit : Tu t'habilleras de blanc et traverseras  
la place du village. C'est de toi dont on dit : il aime, il est aimé.  
Marche. Hâte-toi. Rien ne dure, tu le sais. Les petits enfants s'arrêtent  
dans leurs jeux qui ne connaissent pas encore les tourments et les  
déchainements de l'âme. Mais ils se souviendront et peut-être l'un  
d'eux touchera sa ceinture en se moquant.

Plus tard, il sera élu. Les miracles sont toujours naturels et la jalousie  
est une forme du respect. Mais tout est menacé et puisqu'à chaque  
geste, l'univers est remis en cause, tu ne peux pas te réjouir. Toi qui  
n'entends bien l'orchestre que lorsque les instruments sont repliés,  
ne voit jamais lumière que la nuit, vois, nous avons tous aussi des  
robes blanches.

Penne, 14 septembre 62.

# **PAR LE DESTIN LE PLUS CONTRAIRE**

**CZEPKO**

**SCHERFFENSTEIN**

**FLEMING**

**GRYPHIUS**

**GREIFFENBERG**

**KUHLMANN**

**HOFMANNSWALDAU**

**LOHENSTEIN**

**WERNICKE**

**28 poèmes du XVII<sup>e</sup> traduits de l'allemand  
et présentés par Marc Petit**

On imagine l'erreur ancienne : des poètes sans goût ; habiles fabricateurs, mais insincères. Ou bien au contraire, en supposant qu'eux aussi se « confes- sent » : — des fous (1).

Quelques bourgeois fascistes réhabiliterent ce « délire » (2). A la même époque, Walter Benjamin, dans sa thèse (refusée...) sur l'origine du *trauerspiel* allemand, renouvelait absolument la connaissance des Lettres baroques (3). A sa suite, plusieurs érudits ont exploré l'emblématique. Forts de leur pratique d'Athanasius Kircher et d'Alciati, d'excellents spécialistes semblent maintenant vouloir dissuader le public profane de lire ces textes et d'être touché par eux. Il apparaît à l'évidence, écrit Albert Schöne, auteur de la meilleure anthologie baroque, « que cette littérature, dans ses formes, significations, pré-supposés et intentions, est très éloignée de notre temps (...) et que le lecteur d'aujourd'hui ne peut s'appropriier ces textes qu'en tant que textes étrangers » (4).

Mais est-ce que les structures ne sont pas *habitées* ? N'y a-t-il rien de *politique* dans le discours religieux de l'époque ? Est-il si malaisé de comprendre la rhétorique stoïcienne d'un bourgeois libre de Breslau contraint de servir les Habsbourg ?

Elle est vivante, cette poésie. Dans son langage, elle nous parle. Les écrivains de ce temps-là ne sont pas des gens de cabinet. Paul Fleming voyage en Moscovie, en Perse, Andreas Gryphius, syndic de Glogau et luthérien de bonne trempe, garde un souvenir révolté des massacres de Silésie. Catherine de Greiffenberg, aristocrate d'Autriche et protestante, connaît la prison ; inédits en France, méconnus ailleurs, les quelques sonnets qu'écrivit « la Vaillante » suffisent à faire d'elle un des plus grands poètes d'Allemagne.

Une patrie inexistante. Celle du jeune Luther, peut-être, utopiquement réconcilié avec l'humanisme d'Erasmus. Que *faire* encore après tant de massacres ? Quelles valeurs défendre à l'heure des absolutismes ? Dans ce pays écartelé, humilié, saigné à blanc, quelle épidémie choisir, la peste ou le choléra ? C'est le temps de rêver, de se raidir, d'attendre. Certains négocient ce qui est négociable. Quirin Kuhlmann, lui, finit sur le bûcher pour avoir voulu subvertir l'Europe par Turc et Tsar interposés. Modéré ou extrémiste, épïcúrien ou mystique, chacun de ces poètes témoigne à sa façon contre ce que certains trouvent « grand » dans ce « Grand Siècle ». Déjà, le simple fait d'écrire dans la langue des victimes constitue à l'époque un acte politique ; depuis Martin Opitz, la plupart des poètes — qui, notons-le, se groupent en *sociétés* —, en ont d'ailleurs parfaitement conscience. Aussi, plus tard, lorsque vers la fin du XVII<sup>e</sup> une espèce de nouvel ordre s'établira en Europe centrale, et qu'aussi bien l'exercice de la plume, de moins en moins occasionnel, tendra à devenir celui d'une profession, c'est sans grand bouleversement que l'esprit des *Lumières* fera son nid dans la forme ancienne. Plus d'un paradoxe insolent, sous le couvert de jeux de mots et d'antithèses flamboyantes, guette ainsi le lecteur des « Baroques tardifs ».

..

Traduire dans notre langue ces poètes anciens, c'est, de toute manière, les *moderniser*. Leurs textes y perdent de la patine et du velu ; mis en français, ils sont moins savoureux et plus frappants. Plus authentiques, en quelque sorte, que ne le sont les originaux pour un germanophone non spécialiste. Voici peut-être un avantage accordé à l'étranger, *nous* — sans préjuger du plaisir exotique que ressent le Moderne invité ici (semble-t-il) à rejouer un peu avec le vieil alexandrin.

(1) Cf. A. Moret, op. cit. (2). cf. H. Cysarz, op. cit. (3), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, éd. Suhrkamp, Francfort 1974 (4), op. cit.

## BIBLIOGRAPHIE

En français :

A. MORET. *Anthologie du lyrisme baroque en Allemagne*, Aubier, 1957 (anté-diluvien).

J.-B. NEVEUX. *Anthologie du XVII<sup>e</sup> siècle germanique*, Paris 1970.

En allemand :

*Deutsche Barock-Lyrik*, prés. par H. Cysarz, Stuttgart 1962 (dangereux).

J.-R. BECHER, *Tränen des Vaterlandes...*, Berlin 1963.

A. SCHONE, *Das Zeitalter des Barock*, Munich 1968 (très riche).

*Epochen der deutschen Lyrik*, vol. 4, DTV, Munich 1969.

*Lyrik des Barock*, 2 vol., prés. par M. Szyrocki, Reinbek 1971.

Des volumes séparés de poèmes de Fleming, Gryphius, Kuhlmann, Hofmannswaldau, etc., existent dans la collection Reclam « Universal-Bibliothek », Stuttgart.

DANIEL CZEPKO von REIGENSFELD  
(1605-1660)

FRAGMENT ECRIT EN 1632

La liberté, le droit, c'est là qu'est la patrie.  
Nous ne connaissons plus : elle aussi nous ignore.  
Combatte qui pourra. A présent elle est morte,  
La fausse paix a pris d'assaut notre pays.  
    Et nous la corruption. Violence ici et là.  
    La flamme liberté couve encor sous la cendre.  
Le sang ne l'éteint pas. Oui, ferme tous les temples !  
Tu peux bien chasser Dieu, Il revient aux consciences.

WENCEL SCHERFFER von SCHERFFENSTEIN  
(1603-1674)

PAROLES TEMERAIRES D'UN PAYSAN DE SILESIE  
A L'EPOQUE DE LA « GUERRE DE TRENTE ANS »

Les Seigneurs d'aujourd'hui font de grands festins d'huitres,  
Nobliaux et Bourgeois goûtent aux écrevisses ;  
Nous, Paysans, mangeons déjà des hannetons.  
Si le Diable pouvait bouffer tous les soldats,  
Les gens et le pays seraient à tout jamais  
Délivrés de leurs maux et de cette vermine.



**PAUL FLEMING**  
(1609-1640)

**AUPRES D'UN CORPS MORT**

Un brouillard dans l'air agile ;  
Un éclair d'orage vif ;  
Pluies, ne mouillant pas le sol ;  
Une fusée qui s'évente ;  
    Son, à travers les vallées ;  
Tempêtes, pour nous un rien ;  
Traits qui touchèrent le but ;  
Glace dans la chaude tombe ;  
    On sait de toutes ces choses  
Qu'elles passent et sont nulles ;  
Mais quelque rien qu'elles soient,  
    Ton existence est plus qu'elles,  
Homme, vouée à la fuite.  
Rien est Tout, toi son reflet.

**PENSEES SUR LE TEMPS**

Vous vivez dans le temps et ignorez le temps :  
Hommes, vous ne savez d'où ni dans quoi vous êtes.  
Ce que vous savez, c'est qu'en un temps vous naquîtes  
Et qu'en un temps aussi il vous faudra mourir.  
    Mais qu'était donc ce temps qui vous porta en lui ?  
Et que sera celui qui fait de vous plus rien ?  
Le temps est quelque chose et rien, l'homme de même ;  
Mais que chose soit chose et rien, chacun en doute.  
    Le temps, il meurt en soi et s'engendre de soi.  
Il vient de toi, de moi, ce dont tu viens, et moi.  
L'homme est, lui, dans le temps, et le temps est dans l'homme ;  
Mais quand le temps demeure il faut que l'homme quitte.  
    Il est ce que vous êtes, et vous ce qu'est le temps :  
Sauf que vous êtes moins encor que ce qu'il est.  
Ah ! Si cet autre temps, qui est sans temps, venait  
Et nous tirait hors de ce temps dans ses espaces,  
Nous tirait hors de nous afin que nous soyons  
Comme d'ici, de l'Autre, en tout temps persistant !

## EPITAPHE D'UN JEUNE OURS CHASSE A COURRE PAR LES BADAUDS

Moi qui jeune et petit dus ma mère quitter,  
Arraché par les mains des rudes paysans,  
Je fus vendu en ville pour y faire exercice  
De cette liberté dont jouit le serviteur.

J'appris les arts, et de sauvage devins doux ;  
Mais le monde en échange me plaignait ses faveurs.  
Je ne sais qu'une faute : avoir, trop intrépide,  
Attrapé, dévoré plus d'un tendre chapon.

Toute ma vie ne fut qu'une danse sans fin.  
De surcroît j'ai reçu du martyr la couronne.  
Si vous n'en voulez pas autant, frères et sœurs,  
Restez (si m'en croyez) dans vos antres sauvages.

### EPITAPHE

de Mons. Paul Fleming, Docteur en Médecine  
composée par lui-même à Hambourg, le 28 mars 1640  
trois jours avant sa mort

Je fus en art, en bien, en état riche et grand.  
Fils aimé de la chance. De parents honorables.  
Libre ; mien. Me nourris de mes propres moyens.  
Ma voix franchit les mers. Nul n'était mon pareil.  
Fameux par ses voyages ; prêt à toutes les peines.  
Jeune, vif, insoucieux. On entendra mon nom  
Jusqu'au jour où le feu dernier détruira tout.  
Muses de l'Allemagne, tout ceci est ma dette.

Pardon si je le vaux, Dieu, père, aimée, amis.  
Je vous dis bonne nuit et m'en vais de bon gré.  
Voilà tout accompli jusqu'à la tombe noire.

La mort a quelque chose à faire ; qu'elle le fasse.  
Pourquoi me soucier de mon dernier soupir ?  
Il n'est en moi rien moins qui vive, que ma vie.

ANDREAS GRYPHIUS  
(1616-1664)

LES PLEURS DE LA PATRIE  
1636

Nous voici tout à fait, plus que tout dévastés !  
Les troupeaux insolents, la trompette furieuse,  
L'épée grasse de sang, la bombarde tonnante  
Ont dévoré sueur et travail et grenier.  
Les clochers sont en flammes, l'église est renversée.  
La mairie : des gravats. Les vaillants : mis en pièces.  
On a violé les filles. Où que les yeux regardent,  
Feu peste et mort hantent les cœurs et les esprits.  
Ici, ville et remparts, le sang chaque jour coule.  
Trois fois six ans déjà que l'eau de nos rivières  
Obstruée par les corps a ralenti son cours.  
Mais je n'ai dit pourtant mot de ce qui est pire  
Que la mort, plus cruel que feu, peste et famine :  
Tout ce qu'on a volé aux âmes, ce trésor.

SOLITUDE

Dans le plus que désert de cette solitude,  
Couché dans l'herbe vague, près de la mer moussue,  
Je contemple ce val et ces hauteurs de rocs  
Où nichent les hiboux et les oiseaux sans voix.  
Ici, loin des palais, loin des jeux de la foule,  
Je songe : comme l'homme en buée se dissipe,  
Comme sur l'inconstant notre espoir est bâti,  
Comme tôt nous saluent ceux qui tard nous insultent.  
L'ancre, la forêt rauque, le crâne mort, la pierre  
Que dévore le temps, les ossements rongés,  
Projettent dans l'esprit d'innombrables pensées.  
Le vieux gravois des murs et cette terre vaine  
Sont féconde beauté pour moi qui ai saisi  
Que tout, sans un esprit que Dieu maintient, vacille.

## MIDI

Assez, amis ! Allons nous mettre à table :  
Au cœur du ciel le soleil a fait halte,  
Et face au monde épuisé de chaleur  
Veut partager le jour et son chemin.  
Les belles fleurs par les flèches de flamme  
Sont trop brûlées, et le champ desséché  
Rêve rosée comme l'homme la tente ;  
Aucun oiseau n'a de plainte amoureuse.  
Clarté régnante. L'ombre noire s'enfuit,  
Gagne les trous où elle se tapit,  
Où honte et peur par la force se terrent.  
On peut bien fuir la lumière du jour !  
Mais non le feu qui où que nous soyons  
Nous voit, nous juge et perce enfer et tombe.

## MISERE DE L'HOMME

Que sommes-nous donc, hommes ? Demeure d'âpres maux,  
Balle de chance fausse, feu-follet de l'instant,  
Scène d'angoisse emplie de souffrance cuisante,  
Neige bientôt fondue et chandelle brûlée.  
Cette vie fuit comme un bavardage badin.  
Ceux qui ont avant nous quitté l'habit du corps,  
Les morts depuis longtemps inscrits dans le grand livre  
Sont loin de notre cœur, sortis de la mémoire.  
Comme un rêve inutile échappe à notre garde,  
Comme un fleuve se perd qu'une force n'endigüe,  
Tels devront disparaître honneur, louange et nom,  
Ce qui prend souffle ici avec l'air s'enfuira,  
Ce qui vient après nous nous suivra dans la tombe.  
Que dis-je ? Nous passons, fumée dans les grands vents.

## AUX ETOILES

Vous qu'ici-bas toujours boit mon regard, lumières,  
Torches qui séparent nuit et nuages noirs,  
Jouez comme diamants et sans cesse brûlez,  
Fleurs de feu qui parez les prairies du grand ciel ;  
Sentinelles que Dieu, quand il bâtit le monde,  
Parole de sagesse a nommé de noms vrais,  
Vous que lui seul connaît, vous que lui seul mesure  
(Aveugles et mortels, que nous fier à nous ?) ;  
Vous garants de ma joie, combien de belles nuits  
Ai-je, alors que mes yeux vous contemplaient, veillé !  
Vous hérauts de ce temps, quand arrivera-t-il  
Que je puisse, moi qui jamais ne vous oublie,  
Dont votre amour enflamme et le cœur et l'esprit,  
Libre d'autre souci, vous tenir sous mes yeux ?

## AU MONDE

Ma nef souvent battue, jeu des tempêtes rudes,  
Balle des vagues folles, aux flots presque fendue,  
Qui de roc en récif, sable, écume, a couru,  
Arrive avant son heure au port que veut mon âme.  
Souvent quand à midi la nuit noire tombait  
L'éclair vif a failli consumer la voilure !  
Souvent j'ai méconnu le vent, et nord et sud !  
Quel dégât dans le mât, la gouverne, la quille.  
Descends, esprit fourbu ! Descends ! Nous touchons terre !  
Pourquoi crains-tu le port, te voici libéré  
D'angoisse, d'âpre peine et de dure douleur.  
Adieu, monde maudit, mer aux tempêtes rauques :  
Salut, terre du père, abri de paix constante  
Et rempart et repos, ô château de lumière !

CATHARINA REGINA von GREIFFENBERG  
(1633-1694)

SUR LE TEMPS FRUCTUEUX D'AUTOMNE

Verse-joie, porte-récolte, cuit-l'année comblé de bien,  
But de flor- et véraison, désir que son œuvre anime !  
Longue espérance est en toi parvenue à se faire acte.  
Sans toi le regard contemple, mais rien encore n'a goût.  
Toi l'achèvement des ères, achève et par fais bientôt  
Ce qui de croître et fleurir a reçu moitié de l'être !  
Ta vigueur n'aura d'orgueil qu'à la fin de cet ouvrage.  
Trésor des temps, ah exalte l'autre floraison aussi,  
Fais de ta corne tomber les fruits de joie qu'on espère !  
Doux délice dans la bouche, régale aussi notre esprit :  
Ainsi lui, avec les siens, des tiens haussera la gloire.  
Mûris les temps désirables dans l'empire suzerain !  
Rends noirs les grains circonstants, juteuses les pommes neuves :  
Les fruits de Dieu, qu'on en jouisse et les mange sur la Terre !

JOIE DE PRINTEMPS LOUE-DIEU (I)

Printemps : emblème de la vie éternelle  
Miroir de jeunesse      demeure des joies  
Phénix univers chaque an rajeuni  
Respiration des Muses      travaux des Grâces

Joie qui recèle et donne toute jouissance  
Orfèvre des prairies      peintre en plein air  
Bijou dépourvu de valeur marchande  
Plus fraîche des vignes rafraîchit-le-cœur !

Sois le bienvenu, étranger, mon hôte,  
Ami des joies, mon hôte, qui sers l'amour !  
Serti de seules feuilles et de fleurs,  
Ne retarde plus ta venue sur terre !  
Tu as tous les trésors que je désire.  
La couronne, c'est à toi que je la donne.

## JOIE DE PRINTEMPS LOUE-DIEU (II)

La belle armée des fleurs est rentrée en campagne  
Pour faire triompher le parfum, la couleur.  
Les lauriers des feuillages : des couronnes partout.  
Dryades ont monté de froides tentes d'ombre.  
La douceur de l'amour dore le monde entier.  
Les esprits de la joie se déploient dans les brises.  
La force souveraine veut le bonheur de tout.  
Le doux trop-plein du ciel s'incline vers la terre :  
L'éternité fait signe avec une étincelle,  
Une goutte de sève, un pollen de sa gloire.  
Voici, je l'ai goûtée, à présent que j'ai soif !  
Ma langue est sèche, avide je brûle de désir :  
Printemps, source-miroir qui arrose et contente,  
Transporte l'âme, change la terre contre le ciel !

## SUR LA NATURE IRREPRESSIBLE DU NOBLE ART DE POESIE

On m'interdit les dons cléments du ciel, qu'importe !  
L'invisible rayon, le sonore secret,  
L'angélique œuvre humaine, qui dans et hors le temps,  
Quand tout aura été, seule aura consistance,  
    Qui entrera en lice avec l'éternité,  
Le miracle d'esprit franc de la force obscure,  
Le soleil à minuit qui sème les rayons,  
Ce qui à contre-monde en tout état persiste,  
    Cela seul me demeure, quand la force contraire  
Du hasard plus puissant me tient presque asservie.  
Même ici mon esprit, libre, veut démontrer  
Ce que je voudrais faire si j'étais à moi seule :  
Mon Dieu, j'exalterais ta gloire contre tout.  
Délivre-moi ! A toi ma louange éternelle !

## PAR LE DESTIN LE PLUS CONTRAIRE

Ah, peux-tu regarder, mon cœur, le ciel sans larmes,  
Dedans sans désespoir, dehors sans flot de pleurs,  
De douleur se peut-il que je ne meure pas  
Quand je le vois acier et pierre devant moi ?  
Ah, sur tant de misère le soleil peut-il luire ?  
Mon cœur, durcis ton cœur. Tiens-toi comme le lion  
Au centre du malheur, debout. Chacun verra  
Comme dans l'affliction s'affine ta vertu.  
Accepte ce qu'Il veut. Tais-toi, même brisé :  
Pourvu que ton désir de servir Dieu demeure !  
Lutte avec toi pour Lui, afin que de ta gloire  
Sorte plus que le sang ; brûle ta vie, chandelle,  
Dans la ferveur fidèle ! Songe : quelle victoire,  
Si mon Dieu a la gloire, fussé-je moi vaincue !

QUIRINUS KUHLMANN  
(1651-1689)

## LA PERLE DE SAGESSE

Vous qui criblez fiévreux les sables de Cuba,  
Qui suivez Magellan sur les vagues désertes  
Dans un monde étranger, vers la fille des conques,  
Fous ! Regardez ici dans la patrie des perles :

La conque de sagesse (heureux je l'ai saisie)  
D'un plus céleste éclat que celles de jamais,  
Que nulle par ceux-là trouvée qui parcoururent  
Les contrées de Memphis et l'Inde fortunée.

Ses rayons sont pareils aux précieuses étoiles,  
Son clair éclat vainc le diamant et le rubis,  
Elle chasse la peur comme les chrysolithes.

Pour Salomon, pour moi, rien n'égale la perle.  
Trésor, que je te gagne ! Loin, superflu terrestre !  
A quoi sert la splendeur si la sienne me manque.



## L'ALTERNANCE DES CHOSES HUMAINES

Sur nuit, brume, glaive, gel, vent, mer, chaud, sud, est, ouest, nord, plaies, feu soleil,  
Vient jour, clair, sang, neige, calme, terre, foudre, tiède, chaud, joie, froid, mal, braise, lumière :  
Sur maux, peine, honte, peur, guerre, cri, croix, lutte, deuil, crève, morgue, vice, gêne, insultes,  
Vont joie, grâce, gloire, cœur, paix, prix, foi, but, chance, trêve, aide, bien se lever.

Poisson, lune, houille, boue, or, perle, arbre, flamme, aigle, cane, porc, veau, bœuf et ventre,  
Aiment lac, clair, flamme, roc, feu, eau, fruit, cendre, cime, mare, fange, lait, pré et pain :  
Archer, homme, zèle, peine, art, jeu, nef, bouche, prince, hargne, tort, soif, bien et Dieu,  
Veulent but, somme, grâce, prix, part, cris, port, bouche, trône, meurtre, mort, or, paix louanges.

Qui bien, fort, loin, droit, long, grand, blanc, un, oui, air, feu, haut, vaste a nom,  
Doit fuir mal, faible, proche, gauche, court, bref, noir, trois, non, terre, eau, bas, étroit ;  
Amour, cœur, fin, beau, cher, âme, joie, gloire, ange, paix, rire aussi s'écartent  
Où haine, peur, bête, laid, vil, corps, peine, honte, chair, guerre, pleurs, vont se montrer.

*Tout alterne ; tout veut aimer ; tout paraît haïr quelque chose :  
Seul qui médite ce principe aura accès à la sagesse.*

LE 45° PSAUME DE KUHLMANN  
(extraits)

12. Glorifie le Seigneur en cette première heure  
O caillot terreciel où toute chose est née !  
Aireaufeuterre, ô toi, en tout nombre dissous !  
Sombredurnoirobscur, calciné de colère !  
Jéhovah *futestsera* éternel *creuset* d'amour :  
Charitable, bon, fidèle ; sans début, milieu ni fin.
13. Glorifie le Seigneur, première nuit et jour !  
Quelalumière soit, verbevie : la lumière !  
Séparés l'air et l'eau et le feu et les terres !  
Voici tourner les sphères, voici notre demeure !  
Jéhovah *estfutsera* éternel *fleuve* d'amour :  
Charitable, bon, fidèle ; sans début, milieu ni fin.
14. Glorifie le Seigneur, ô surfacedeseaux,  
Et ce qui vient d'en bas se montrer à nos yeux !  
Surgis, profond profondprofond, source merveille !  
Haut, haut, tout le caché ! Louange, soit brûlot !  
Jéhovah *estserafut* éternel *baiser* d'amour :  
Charitable, bon, fidèle ; sans début, milieu ni fin.

CHRISTIAN HOFMANN von HOFMANNSWALDAU  
(1617-1679)

LA BEAUTE FUGITIVE

Un jour, au bout du temps, la mort pâle viendra,  
Elle caressera tes seins de sa main froide,  
Le corail délicieux des lèvres sera blême,  
La neige chaude des épaules, un sable froid ;  
L'éclair doux de tes yeux, les forces de ta main  
Auxquelles tout se plie, le temps les brisera ;  
Les cheveux maintenant si près de l'or qui brille,  
Ans et jours comme une charpie les détruiront.  
Le pied bien façonné, les gestes adorables,  
Tomberont en poussière et rien et moins que rien.  
Tout cela, et bien plus encore, doit disparaître ;  
Ton cœur lui seul pourra en tout temps demeurer  
Parce que la nature en diamant l'a fait.

EXHORTATION AU BONHEUR  
(extrait)

1

Que peut-on faire de vous,  
Pensées tristes !  
Lamenté ne sert à rien,  
Ne consume que le cœur,  
Non le mal,  
Chose pire que la mort.

2

Infortune l'épineuse,  
Coups d'éclairs  
Et la dureté du ciel,  
Nul souci ne les allège ;  
Toute chose  
Devient autre avec le temps.

3

Se baigner dans mille pleurs  
Inutiles  
Eteint la jeune lumière ;  
Notre soupir se fait vent ;  
Que le ciel  
Change vite de couleur !

4

Aujourd'hui la grêle tombe,  
Le feu couve ;  
Bientôt le soleil luira,  
Maint feu-follet soucieux  
Peut demain  
Etoile guider nos pas.

5

Par jeu contraire chanter,  
S'efforcer,  
Dire ce qui nous déplaît  
Et, l'esprit et le cœur tristes,  
Plaisanter :  
Trésor de l'intelligence.

6

Lamenté sur le destin  
Nous l'aggrave  
Et trahit l'impatience ;  
Celui qui d'un cœur égal  
Le supporte,  
Le ciel s'adoucit pour lui.

7

Ame, va, tu dois apprendre,  
Sans étoiles,  
Quand l'orage tombe et rage,  
Quand le toit noir de la nuit  
Nous effraie,  
A être ton propre jour.

## EPITAPHES

### *D'un Alchimiste.*

J'étais un Alchimiste, et songeais jour et nuit  
A me libérer de la mort par art nouveau.  
Ce que j'ai tant cherché, je ne l'ai pas trouvé ;  
Ce que je voulais fuir m'a rattrapé tout seul.

### *D'un Nègre.*

Que nul Européen ne lise ces mots pauvres,  
Ni ne rie de ce que j'ai vécu noir et nu.  
J'étais comme l'enfant, toi vache et bouc te vêtent :  
Tu es plus que moi *bête*, je fus plus que toi *homme*.

### *D'un Juif.*

Les chrétiens me tenaient à l'écart de leurs corps,  
Tout négoce interdit j'évitais leur commerce.  
La Vérité, ici, s'avère moins mesquine :  
Le Monde m'a haï pour un simple *détail*.

DANIEL CASPER von LOHENSTEIN  
(1635-1683)

### INSCRIT AROUND D'UN SARCOPHAGE

Peuple terrestre et mortel, hôtes morts-vifs d'ici-bas,  
Vous les détritrus du ciel, vous fantômes de ce monde,  
A qui rien ne plaît que vent, fumée, marchandise fausse,  
Qui bouffonnement grimpez au tronc palmé des honneurs :  
Murez-vous dans vos palais, vos colonnes de porphyre !  
Retranchez-vous dans un marbre aussi ferme que le temps,  
Accrochez vos doigts goutteux à ce tas d'argent maudit,  
Assurez votre renom par des écrits pleins de science.

Mais sachez : quand le destin déchirera votre fil,  
S'enfuiront art et savoir, trésors, titres et honneurs ;  
Vous n'aurez rien avec vous que le linge nu des morts  
Où il vous faudra finir par suer cercueil et tombe.  
Mille et mille ont trépassé qui n'ont pas eu cet abri,  
Que les airs, que le brasier, que l'écume bleue recouvrent.

CHRISTIAN WERNICKE  
(1661-1725)

SUR UNE EPITAPHE EFFACEE PAR LE TEMPS

Jadis cette inscription, que le temps a détruite,  
Enseigna qu'ici-bas toute chose est fugace.  
Maintenant qu'elle est effacée,  
Sa vérité apparaît mieux :  
Insurpassable témoignage,  
L'épitaphe elle-même est morte.

SUR LA CONQUETE DU ROYAUME DE MEXIQUE

Quand la gloire et le gain violèrent l'Amérique,  
Ici l'on découvrit un peuple qui sans peine  
Naïf et modeste vivait,  
Qui, étant inconscient, n'allait pas à sa chute ;  
Ignorant tout du vice, ignorait la vertu,  
Et par bonne nature et non par peur des coups  
S'abstenait de toute violence.  
C'est ainsi qu'apparut à nos yeux *l'Ancien Monde.*

PENSEES DU SOIR A LA LUMIERE

Lumière illuminant mon papier et l'esprit,  
Je saisis à ta vue que je fuis comme toi ;  
Imperceptible et silencieux, mais si rapide  
Qu'en sentant que je perds, c'est ma fin que je touche.  
J'écris tant que tu brûles, et veille en écrivant  
Quand je reste à ta flamme, à voir en toi l'idée :  
Que dans le jeu des sens ma clarté ne s'égare,  
Tel que tu luis j'écrive, acéré et limpide,  
Et puisque vont mes jours comme part ta fumée,  
Je serve comme toi, me consumant moi-même.

**GEORG TRAKL**  
**CAFÉ BAZAR**  
**(Complexe G 21).**

*(Traduit de l'allemand par Marc PETIT)*

Ce texte de Trakl, inédit en français, est de décembre 1912.

Le « complexe G 21 » constitue la source commune de son grand poème *Helian* (Georg Trakl, *Œuvres complètes*, Gallimard, p. 72 à 75, extraits de la première version, p. 243-244), des *Chants du Rosaire* I et II (*A la sœur*, p. 59 ; *Proximité de la mort*, p. 60, première version p. 224) et de *Chant du soir* (p. 68).

On trouvera, p. 303 à 309 de l'édition de poche DTV, la reproduction du texte de l'édition critique Killy-Szklenar (Müller, Salzbourg) ; voir aussi, du même Walther Killy, une étude qui a fait date : *Entwurf des Gedichts*, dans *Über Georg Trakl* (Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen), p. 52-83 et 100-106.

L'ordonnance des variantes étant problématique, il a paru préférable de restituer le texte dans sa disposition originale. Cette transcription présente en outre l'avantage de mieux mettre en valeur l'intérêt principal de ce « complexe », chantier inachevable d'un ouvrage parfait : la conjonction, dans ce modèle d'écriture, des deux « fulgurances » dont parlait Nicolas de Staël — celle de l'hésitation, qui appartient à l'architecte, et celle de l'autorité, au maçon.

M. P.

C A F E B A S A H  
SALEBOURG.

~~Beau, le délire d'Ophélie,  
 étang vieux  
 Le-mare bleue qui coule entre les saules ;  
 Ombres dedans ~~brillante~~ <sup>brillante</sup> ~~blême~~ <sup>blême</sup> ~~candide~~ <sup>candide</sup> / ~~arquées~~ <sup>arquées</sup>  
 les-paupières qui ~~et~~ la tristesse de ses paupières ~~arquées~~ <sup>arquées</sup> a ~~noiré~~ <sup>noiré</sup> dans le feuil-  
 Et doucement ~~de~~ la ~~bleue~~ <sup>bleue</sup> / ~~affligé~~ <sup>affligé</sup> lage rouge  
 De neige et de lèpre s'emplit l'âme ~~engourdie~~  
 du soir  
 Et ~~suit~~ les flûtes ~~du~~ ~~soir~~ dans les roseaux ~~desséchés~~.~~

Longuement le moine écoute l'oiseau mourant à l'orée de la forêt  
 blanc  
~~Le frère étranger qui descend le chemin creux~~  
 de <sup>de</sup> en <sup>en</sup> ~~quintes~~ <sup>quintes</sup>  
 O la proximité de la mort, ~~tes~~ <sup>tes</sup> ~~croix~~ <sup>croix</sup> sur la colline  
 le  
 La sueur d'angoisse qui vient sur des fronts ~~de~~ <sup>de</sup> cire.  
~~Et~~ ~~Écoute~~ ~~Tendre~~  
~~O~~ ~~la~~ ~~désure~~ dans les cavernes bleues de la tristesse.  
 O la pestilentiel ~~vers~~ <sup>vers</sup> les ombres ~~stalliques~~ <sup>stalliques</sup>  
 Un visage neigeux qui ~~XXXX~~ <sup>XXXX</sup> ~~vers~~ <sup>vers</sup> des eaux ~~paisibles~~ <sup>paisibles</sup> s'enfonce.  
~~intenses~~ <sup>intenses</sup> ~~taciturnes~~ <sup>taciturnes</sup>  
 O ~~apparition~~ ~~tachée~~ ~~de~~ ~~sang~~ ~~qui~~ ~~descend~~ ~~le~~ ~~chemin~~ ~~creux~~  
 le possédé  
 Du chemin creux descend au point que tu ~~tomber~~ <sup>tomber</sup> sans vie sur ~~les~~ <sup>les</sup> genoux d'argent.

De X  
 Dans malade  
 De neige et de lèpre s'emplit l'âme ~~triste~~ <sup>triste</sup> pourrissante.  
 Quand elle écoute au soir le délire de la nymphe,  
 de l'automne ~~jaunie~~ <sup>jaunie</sup>  
 Les flûtes sombres dans les roseaux ~~desséchés~~ ;  
 ténébreuse  
 Regarde ~~mauvaise~~ <sup>mauvaise</sup> son image dans l'étang étoilé ; ~~la~~ <sup>la</sup> ~~servante~~ <sup>servante</sup> dans sa ~~tebe~~ <sup>tebe</sup> ~~blanche~~.  
 et le mort dans sa  
~~au~~ <sup>au</sup> ~~bas~~ <sup>bas</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~sentiers~~ <sup>sentiers</sup> ~~ensevelis~~ <sup>ensevelis</sup> ~~une~~ <sup>une</sup> ~~tebe~~ <sup>tebe</sup> ~~blanche~~.  
 tombe blanche.  
~~Mais~~ ~~reste~~ ~~solitaire~~ ~~le~~ ~~fou~~ ~~à~~ ~~la~~ ~~fenêtre~~  
 en silence ~~pourrit~~  
~~Le~~ ~~soir~~ ~~de~~ ~~soit~~ ~~là~~ ~~servante~~ ~~dans~~ ~~le~~ ~~buisson~~ ~~d'épines~~  
~~En~~ ~~silence~~ ~~les~~ ~~aveugles~~ ~~sont~~ ~~assis~~ ~~sous~~ ~~le~~ ~~ciel~~ ~~gris~~  
~~Lein~~ ~~des~~ ~~villages~~ ~~Lein~~ ~~sont~~ ~~les~~ ~~villages~~ ~~vides~~.  
 Et les sentiers désolés et les ~~lieux~~ <sup>lieux</sup> ~~de~~ ~~la~~ ~~mort~~  
 lieux vides villages vides  
 Se couvrent d'herbe jaune. <sup>un</sup> ~~abime~~ <sup>abime</sup> ~~pourpre~~  
 Au bas de sentiers ensevelis, ~~où~~ <sup>où</sup> ~~des~~ <sup>des</sup> ~~rêveurs~~ <sup>rêveurs</sup> ~~se~~ ~~tiennent~~.  
 Dans le vent fait silence le sifflement des serpents.



CAFÉ BAZAR  
BALZBURG.

(21)

~~Handwritten text, mostly crossed out with diagonal lines.~~

Handwritten text, partially legible, including the word "König".

21

~~Extensive handwritten text, heavily crossed out with multiple horizontal lines.~~

Où contre des murs noirs des possédés se tiennent  
 l'automne  
 Le voyageur blême dans le soir descend  
 Où autrefois un arbre fut, un gibier bleu dans le buisson  
 S'ouvrent, pour écouter, les yeux tendres  
 D'Éléonore.

X

ténébreuses une fois dormirent  
 Où dans de ces chambres solitaires furent les amants  
 moins  
 Laisse-le ~~seul~~ <sup>aveugle</sup> jouer avec des serpents d'argent  
 Joue le ~~jeu~~ <sup>jeu</sup> avec des serpents d'argent. +  
 O la tristesse de la lune automnale filtrée à la fenêtre  
 la tristesse ~~de la lune~~ <sup>de la lune</sup>. les ombres de l'étranger  
 + Cris s'échappèrent dans un habit brun le corps de la servante de la servante  
 Et défunte des arcs de pierre  
 Qui se dans le miroir d'eau ~~scintillantes~~ <sup>scintillantes</sup> ~~un~~  
 du cloître  
 S'extasiaient les arcs de pierre de la cathédrale XXX  
 Qui s'extasiaient dans le miroir d'eau ~~scintillantes~~ <sup>scintillantes</sup> +  
 solitaire  
 Masque effrayant qui fut une fois chant +  
 d'ivoire osseux ~~en plus deux~~  
 O le Mutisme de ce lieu. +

Un visage pestilentiel qui vers les ombres s'enfonça,

Un buisson d'épines qui cherche le manteau rouge du pénitent ;  
 Lorsque magique ~~qui~~ <sup>qui</sup> ses étoiles  
 Quand le doigt de l'aveugle cherche ses signes.  
 doucement suit ~~éteinte~~ <sup>éteinte</sup> ~~serpente~~ <sup>serpente</sup> ~~ses~~ <sup>ses</sup> éteintes  
 Suit ses signes tristes.

Une créature ~~blanche~~ <sup>blanche</sup>  
 O la beauté de l'homme mourant, et il apparaît dans l'ombre  
 solitaire  
 Qui  
 Quand il bouge sans ~~bras~~ <sup>bras</sup> et jambes  
 Et que dans ses C argentés où des défunts  
 Et que dans des gaveres pourpres lentement les yeux roulent.

X

au bas de sentiers ensevelis où des assassins se tiennent ~~solitaires~~ <sup>solitaires</sup>  
 tristes automnales ~~danseurs~~ <sup>danseurs</sup>  
 Un son de dances et de cymbales s'éteint ~~mauvais~~ <sup>mauvais</sup>  
 S'ouvre de nouveau un abîme ~~brûlant~~ <sup>brûlant</sup>.

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or introductory paragraph.

Main body of handwritten text, consisting of several lines of dense script.

121

Lower section of handwritten text, continuing the narrative or list.

Métamorphosé, l'homme au masque entre dans la ville morte-  
 passe  
 À travers un front noir chancelle de biais la ville morte  
 tracent  
 La rivière trouble, au-dessus des mouettes battent des ailes  
 Les gouttières des anciens  
 Des gouttières des - Des gouttières se croisent sur les murs  
 et croisent  
 Un clocher rouge, au-dessus des chevrons battent des ailes. Au-dessus  
 Nées d'hiver, qui montent.

~~Mais là où me-~~

~~le trist-~~  
 Ceux-là le déclin de la nuit sombre  
 Mais eux doucement chantent la ville l'après-midi ténébreuse  
 Enfance triste qui de nouveau joue dans les buissons de noisetiers,  
 Au soir, sous les châtaigniers bruns, écoute une musique bleue,  
 La fontaine emplie de poissons d'or.

X

Sur le visage du dormeur s'incline le vicieux le père  
 De l'homme bon le  
 Lui est parti au loin un visage barbu, qui au loin est parti  
 du sud  
 Vers l'obscurité d'étoiles pour du nord  
 Vers l'obscurité ténues-  
 ténues-

O gaité de nouveau, un enfant blanc

Qui glissant aux fenêtres éteintes.

Où autrefois un arbre fut, un gibier bleu dans le buisson  
mourir

S'ouvrent pour écouter les yeux tendres

D'Hélian.





~~Handwritten text~~

Handwritten text, possibly a list or notes, with some lines crossed out.

# Inimaginaire

I-II Les deux textes collectifs Inimaginaire I et II ont été écrits à Compiègne le 17 novembre 1974 à la suite d'une série prévue par Pierre Lartigue, Lionel Ray, Paul Louis Rossi et Jacques Roubaud, pour se loger dans un pliage préparé par Gaston Planet.

Celui-ci exécuta ses dessins en même temps que le texte s'écrivait. L'édition originale d'Inimaginaire a été tirée à 300 exemplaires, savoir :  
— 80 exemplaires sur vergé blanc de Hollande numérotés de 1 à 80, plus 20 exemplaires numérotés de I à XX réservés aux auteurs (chacun de ces volumes est accompagné d'une gravure originale numérotée et signée ;

— 200 exemplaires sur Vergé conquéror blanc

[Imprimerie du Marais, Beauvoir-sur-Mer — 2<sup>e</sup> trimestre 1975] (1).

III Cette expérience aboutit maintenant à des textes écrits collectivement sur des formes choisies avec Jean-Yves Bosseur. Ils constituent Inimaginaire III qui sera publié avec les interventions musicales de Bosseur et deux collages-partitions de Jiri Kolar. Nous donnerons ici de cet ensemble :

— Cafetière de beurre et sombre printemps (Parcours 2)

— Alt(R)oportrait (1)-(4)

[Compiègne, 5 et 6 mars 1976]

IV Inimaginaire IV, sur une commande formelle du musicien Didier Denis, est terminé [Pâques 1976].

V Inimaginaire V sera réalisé avec un architecte. Ce poème collectif dédié à Ibn Zamrak (2) se proposera comme charpente d'un édifice public.

INIMAGINAIRE.

---

(1) Les lecteurs d'Action Poétique peuvent se procurer Inimaginaire I et II en versant 200 F ou 50 F par C. C. P. n° 1 599 88 Y, Nantes, à Planet Colette, groupe scolaire, 85230 Beauvoir-sur-Mer.

(2) Ibn Zamrak (1333-1393) écrit les qasidas qui décorent les murs, les logettes et les fontaines de l'Alhambra. Cf. Emilio García Gómez, Cinco poetas musulmanes. Biografías y estudios. Col. Austral. Espasa Calpe. S. A.





Plaque. Juin 1976

Inimaginaire I  
(fragment)

Pierre Lartigue  
Gaston Planet  
Lionel Ray  
Paul Louis Rossi  
Jacques Roubaud

*Qui êtes-vous qui nous sommes  
qui parle quand vous parlez  
d'où venus qui veille (touffe  
de voix passantes) et tire  
la corde desserre les glaces*

*el ta buée qui fait trem-  
bler cette limaille et dé-  
place des points dans la nuit*

*dire les serrures que les clés  
interrogent l'œil des vitres  
les jeux innocents allègent  
la boue ses tables fragiles*

*grilles arbres feuilles flots  
oiseaux noirs herbes flaques  
escalier chat mémoire  
bois bûches bruit des voix blanches*

*où le ciel ralenti parlant  
à ces points que la buée  
déplace devient ce silence  
veillant dans la nuit sans point*

*je vois les voix tissées dans  
les tremblements d'eaux je vois  
les larmes les profils songe*

à quelle broussaille obscure à  
la gangue du bleu au menu  
foin des mousses interrogeant

ce bord de mer les lois des  
anciens rois les croix bloquées  
par les grands froids le brou de

*pareilles tables de fausses chroniques  
noires blanches tissées en brousses  
d'un doigt qui tremble vers vous*

## Inimaginaire II (fragment)

nul récit le soir j'étrangle mes amis j'abandonne aux nuits  
leur louange m'approchant de mes fantômes pour nuire  
ô trottoirs de la rue Vivienne je jette les microfilms  
dans les vaisseliers du restaurant que l'on va détruire  
pour que les borborygmes des contes se dissolvent dans l'a-  
cide visuel qui est la fatalité scolaire de la poésie  
cachant les flèches les objets abandonnés sur la table des  
mots les questions vivantes l'arithmétique de nos couleurs  
Tout ce qui me peine : louange des mots accumulation  
sans plus valeur dans notre arc en ciel de formes lyriques  
pépites vides pépites vides j'entends chanter à pleine  
gorge le joyeux suicide et la paille des proses

Inimaginaire III

*Jean-Yves Bosseur  
Pierre Lartigue  
Lionel Ray  
Paul Louis Rossi  
Jacques Roubaud*

A L'ÉCOUTE DE  
*CAFETIÈRE DE BEURRE ET SOMBRE PRINTEMPS*

A l'origine, un son unique s'est propagé parmi le groupe des voix et des instruments ; puis il s'est dédoublé, ramifié, suscitant autant de sons de hauteurs différentes que d'individus ; parfois, des regroupements se sont opérés, des moments de réunion autour de deux sons, parfois même de rassemblement sur un seul son pivot ; mais lorsque les musiciens se sont orientés vers des sons inatteignables pour les autres (pour des raisons de registre ou de spécificité instrumentale) la situation devint irréversible et le jeu dut être mené à son terme.

CAFETIÈRE DE BEURRE ET SOMBRE PRINTEMPS  
(Deuxième parcours)

Elle avec une carte dans le jardin  
lui dans la maison  
rare essoufflée  
presque jamais jamais  
Anémone d'autant Anémone jamais presque  
plus douloureuse presque avec une grandissante  
essoufflée d'autant maison avec une  
carte dans les jardins  
Rare d'autant Rare jamais Presque  
Lui : regrettée  
la maison  
semant les jardins  
langue d'autant plus rare  
surprise

la main semant la montagne  
bientôt rare sa langue jamais  
jardin presque surprise  
tombe

Elle remarque toute essoufflée qu'il n'est  
presque jamais à la maison et ramasse  
surprise douloureuse une carte postale  
rare tombée de l'échelle avec la  
montagne bébé de cinquante centimes  
jamais presque Anémone regrettée d'autant plus douloureuse  
Elle avec une carte des jardins Lui  
dans la maison Grandissante Rare Essoufflée  
sangsue douloureuse et jamais anémone grandissante  
rare d'autant plus jolie que presque essoufflée elle tombe  
d'une carte postale dans la maison surprise  
Lui jamais

Avec une gaule  
qui se fait rare  
à la main regrettée  
bientôt la montagne  
remarque cinquante  
cafetières de beurre  
semant des centimes  
dans les jardins essoufflés  
elle se fait grandissant mais presque  
regrettée que jamais surprise elle  
ramasse d'autant plus postale presque  
jamais bientôt  
elle se fait dans les jardins langue  
essoufflée elle se fait toute rare  
mais rare et d'autant plus langue  
d'une carte presque jamais maison.  
elle se fait mais qui se fait presque  
et d'autant plus elle se fait et  
que jamais elle avec une d'une  
carte tombée

se fait rare mais qui se fait rare presque'Amazone  
et d'autant plus regrettée que jamais surprise elle ramasse  
cinquante jolies cafetières essoufflées langue échelle  
langue douloureuse qui se fait rare  
presque jamais sangsue beurre anémone gaule elle  
sème des centimes dans les jardins de bientôt  
jamais presque anémone regrettée d'autant  
plus douloureuse Elle avec une carte des jardins  
lui dans la maison grandissante rare essoufflée

lui jamais tombe dans la maison  
 surprise presque douloureuse presque  
 jamais jamais jardin semant sa  
 langue d'autant plus rare que presque  
 remarque  
 cafetière qui se fait rare bientôt la montagne regrettée  
 garde des centimes le beurre essoufflé semant les jardins  
 avec la main  
 elle se fait grandissant mais presque regrettée que jamais surpris  
 elle ramasse d'autant plus postale presque jamais bientôt  
 elle se fait dans les jardins langue toute essoufflée elle se fait rare  
 mais rare et d'autant plus langue d'une carte presque jamais  
 maison  
 elle se fait mais qui se fait presque et d'autant plus elle se fait  
 et que jamais elle avec une d'une carte tombée  
 elle avec une carte dans le jardin  
 lui dans la maison  
 rare essoufflée  
 presque jamais jamais  
 il n'est presque jamais carte postale se fait rare  
 remarque le jardin grandissant surprise douloureuse  
 semant sa langue rare il n'est presque jamais  
 montagne elle tombée d'une échelle essoufflée  
 ramasse presque une anémone il n'est jamais  
 jardin sangsue regrettée presque  
 se fait rare mais qui se fait rare presqu'amazone  
 et d'autant plus regrettée que jamais surprise elle ramasse  
 cinquante cafetières essoufflées langue échelle langue  
 douloureuse qui se fait rare  
 presque jamais sangsue gaule anémone beurre elle  
 sème des centimes dans les jardins de bientôt  
 mais bientôt les guides grandissent à la main elle remarque avec sa  
 langue toute essoufflée qu'il n'est presque jamais montagne se fait rare  
 et dans le jardin se fait rare une échelle d'autant plus regrettée  
 mais bientôt la carte postale grandissant elle remarque tombé d'une  
 échelle  
 presque jamais anémone se fait rare avec une gaule et qui se fait  
 rare langue d'autant plus à la main regrettée  
 mais bientôt la montagne en grandissant remarque dans le jardin  
 à la main presque jamais semant sa langue rare qui se fait cinquante  
 centimes d'autant plus tombée mais bientôt  
 en grandissant tout essoufflée elle se fait rare et  
 d'autant plus jolie Lui avec une gaule ramasse cinquante  
 centimes tombés d'une carte postale la surprise n'est presque jamais  
 une maison anémone sangsue douloureuse

avec une gaule  
qui se fait rare  
à la main regrettée  
bientôt la montagne  
remarque cinquante  
cafetières de beurre  
semant des centimes  
dans les jardins essoufflés  
presque jamais avec  
se fait rare  
remarque  
le jardin grandissant  
bientôt  
essoufflée  
cinquante centimes  
sangsue douloureuse et jamais anémone grandissante  
rare d'autant plus jolie que presque essoufflée  
elle tombe d'une carte postale dans la maison surprise  
lui jamais  
elle remarque toute essoufflée qu'il n'est  
presque jamais à la maison et remarque  
surprise douloureuse une carte postale  
rare tombée de l'échelle avec la montagne  
bébé de cinquante centimes  
il n'est presque jamais carte postale se fait rare  
remarque le jardin grandissant surprise douloureuse  
semant sa langue rare il n'est presque jamais montagne  
Elle tombée d'une échelle essoufflée ramasse presque  
une anémone Il n'est jamais jardin — sangsue regrette  
Presque  
Mais bientôt les guides grandissant à la main elle remarque  
avec sa langue toute essoufflée qu'il n'est presque jamais  
montagne se fait rare et dans le jardin se fait rare une  
échelle d'autant plus regrettée mais bientôt la carte  
postale grandissant elle remarque tombée d'une échelle  
presque anémone se fait rare avec une gaule et qui se  
fait rare langue d'autant plus à la main regrettée mais  
bientôt la montagne en grandissant remarque dans le  
jardin à la main presque jamais semant sa langue  
rare qui se fait cinquante centimes d'autant plus tombée  
mais bientôt  
en grandissant tout essoufflée elle se fait rare et  
d'autant plus jolie lui avec une gaule ramasse cinquante  
centimes tombés d'une carte postale  
La surprise n'est presque jamais une maison : anémone

N

collage barbe chiffe rature par percussion bayard cache regroupement  
 la horizontaux parfois carillon  
 parfois bayard chiffe collage par percussion cache horizon rature carillon ment  
 parfois bayard chiffe cache percussion la colle rature horizon  
 parfois cache la colle chiffe ment horizon bascule  
 rature horizon un carillon bayard caroule cache sa percussion  
 parfois horizon sur colle parfois ment cache ouvert au début  
 le regroupement bayard un carillon bayard ou l'abus de  
 chiffe a horizon rature parfois  
 reprends la colle rature à l'horizon ouvert parfois  
 parfois un coup ouvert

l'horizon devant la chiffe

S

E



sangsue douloureuse  
 lui jamais tombé dans la maison  
 surprise presque douloureuse presque  
 jamais jamais jardin semant sa  
 langue d'autant plus rare que presque  
 cafetière qui se fait rare bientôt la montagne regrettée  
 garde des centimes le beurre essoufflé semant les jardins  
 avec la main  
 presque jamais avec  
 se fait rare  
 remarque  
 le jardin grandissant  
 bientôt  
 essoufflée

## Avant Alt(r)o portrait I

Les sons du carillon étaient excessivement espacés ; aux alentours, instruments et voix prétendaient allonger ses vibrations ; leurs prolongements conduisaient peu à peu vers un état extrême d'une propriété sonore ; les protagonistes du jeu tentaient d'atteindre ce point extrême juste avant que n'intervienne le prochain son de carillon. Dès que celui-ci retentissait, ils se partageaient à nouveau ses vibrations pour tendre vers de nouveaux antipodes.

## ALT(R)OPORTRAIT (1)

Droites brisées pointillées en lignes parallèles triangles pluies carrées  
 [cercles

d'eau qu'éclabousse parfois la nuit j'entends parfois  
 je crois grille page enveloppé de chiffres entendre percussions parfois  
 soixante-huit gifles peintes et une agitation de signes écrits  
 noirs pendus dans une forêt mesurée de dix heures j'  
 entends regroupement parfois pointillé sombre parallèle cet homme  
 [jeune en

losange entre Cologne et l'Oise volant chargé de caches  
 et de fleurets ses yeux de buvard dans les groupes  
 silencieux assombris il avait à en croire les chiffres de  
 son piano l'âge d'arracher les racines déchirer l'horizon

(4)

Collage chiffre rature percussion buvard cache regroupements horizon  
[taux parfois carillon  
parfois bavard chiffre collage percussion cache horizon rature carillon  
[meut  
parfois buvard chiffre cache percussion la colle rature l'horizon  
parfois cache la colle le chiffre meut l'horizon bascule  
rature le groupe un carillon bavard caracole cache sa percussion  
l'horizon bu colle parfois meut cache éperdu au début  
le regroupement sous un carillon bavard où l'abus du  
chiffre à l'horizon rature parfois éperdu la colle  
rature l'horizon éperdu parfois groupe de carillon bavard cache  
parfois d'un groupe éperdu l'horizon bavard des chiffres

## En regard de Alt(r)oportrait I

Le lecteur oriente le jeu d'un groupe de musiciens ; préalablement à une réalisation chaque musicien se choisira un événement sonore destiné à demeurer l'élément pivot de son jeu individuel. Les mots seront généralement excessivement isolés dans le temps ; toutefois, le lecteur jouera sur une variété aussi affirmée que possible d'intervalles temporels entre ses interventions : les intervalles de durée entre les mots prononcés donneront aux musiciens la possibilité d'apporter des transformations à leur événement d'origine (ces modulations s'appliqueront chaque fois à une propriété sonore spécifique) ; chaque mot (éventuellement groupe de mots) agira donc comme un signal pour faire changer de mode d'évolution, provoquer une bifurcation (toujours très progressive) vers une direction nouvelle de jeu : d'une intervention verbale à une autre, un seul mode d'évolution sera exploré, soit individuellement soit en groupe. Chaque musicien prendra en charge comme autant de points de repère pour le jeu collectif un certain nombre de mots, selon les affinités (sémantiques, syntaxiques...) qu'ils peuvent recéler : par exemple, un musicien prendra l'initiative de répondre (et proposer simultanément sa réponse à ses partenaires) aux termes relatifs à l'espace graphique, un autre aux verbes, un autre aux indications numériques, un autre encore à un adverbe qui se retrouve à plusieurs reprises dans le poème. Les mots ainsi répartis engendreront chacun une métamorphose sonore (par rapport à l'événement initial) dont la nature sera déterminée par le musicien qui s'est attribué le mot en question ; parfois, le mode d'évolution adopté sera en liaison intime avec une implication poten-

tielle du mot, mais à d'autres occasions, le mot ne sera que le prétexte à un changement sans rapport explicite avec lui ; dans tous les cas, ces mots appelleront des moments de jonction pour le groupe. Le lecteur infiltrera parfois insidieusement des bribes passées du texte qui infléchiront peut-être le jeu des musiciens, s'ils parviennent à retrouver quelque élément passé de leur jeu, à ce moment du poème. De manière générale, jamais le jeu musical ne doit rester statique, ne serait-ce qu'un instant.

### En regard de Alt(r)oportrait IV pour voix et accompagnement instrumental

Instrument et voix puisent à leur gré dans la « réserve » de notes que représente chaque accord (la disposition généralement verticale des notes a été choisie pour qu'aucun ordre de succession ne soit privilégié) ; de même que l'ordre des sons de chaque groupe est libre, de même l'ordre d'intervention des mots et des groupes de sons dépend des initiatives respectives des deux partenaires ; au moyen d'un des groupes de quatre sons, l'instrument appelle la voix à musicaliser un mot particulier : toutefois, il choisit toujours un accord situé à proximité de celui qui a marqué l'initiative précédente (à gauche, à droite, au-dessus ou en-dessous de celui-ci) ; il ne joue que les quatre sons de chaque groupe, éventuellement transposés dans un registre différent. La voix extrapole à partir de ces mêmes groupes de sons, basant son jeu sur les intervalles qui les caractérisent mais leur faisant subir des transpositions, chantant parfois à l'intérieur des intervalles d'un accord. La voix peut appeler l'instrument à la rejoindre et l'accompagner ; selon les mots qu'elle chante ou dit, l'instrument adopte le groupe de sons placé au-dessus du mot prononcé, ou bien, au cas où un même mot apparaît plusieurs fois dans le poème, un des groupes de sons associé à celui-ci. Lorsqu'aucun mot n'est placé au-dessous d'un accord, les deux musiciens font évoluer leur jeu individuellement à partir des notes inscrites.

Leurs caractères de jeu (modes d'articulation temporelle, d'émission vocale ou production instrumentale, propriétés dynamiques...) dépendent de la situation des groupes de sons dans la page. Les passages d'un groupe de sons à un autre s'opèrent généralement sans heurt. Aux quatre points cardinaux doivent être associés, pour chacun des deux partenaires, des caractères de jeu qui tendront à se neutraliser à mesure que s'effectuera un déplacement vers le centre de la page.

## AUTOCUISINE

15 h 49. Ici le temps s'achève où je ne suis plus, le lieu où je ne suis plus, suis encore et ne suis plus. Où ? Quand ? Poète, le corps. Mais dans ce temps du corps, dans ce lieu, à quel moment où ? La langue d'emblée manque, l'imaginaire, et la parole ainsi qui la réaliserait. Cette parole du corps, ce corps vrai, c'est ce que je suis (où, quand) à préparer. Comment sans mensonge et sans illusion ? Comment parler sans que la parole soit ? Commencer : conclure ? Ou la parole qui dit le corps serait déjà parole du corps ? L'admettre afin de commencer. Le moment où ? Laisser un blanc entre parenthèses : ou le hasard le remplira, ou la parole à la fin les supprime.

( ) *seul le corps*

Lieu et temps, mais aussi matière et moyen, propre sujet et propre verbe.

( ) *seul le corps*    *corps*

Composé un. Quelle unité aux composants ? Nerfs, sang, muscles, os ? Le n de nerfs.

( ) *seul le corps*    *corps*

*nerfs*    *corps*  
*nang*    *corps*  
*nos*    *corps*

G de sang inutile. Et nerfs ? L'écrire nair, pour compter, de corps à nan, 5 pour 3, 4 pour 3, 3 pour 3. Nos : 3 pour 2, à continuer — jusqu'à quel 1 pour 1 ?

( ) *seul le corps*

*corps*  
*nair*  
*corps*  
*nan*  
*corps*  
*nos*  
*corps*

Os : nos. Le squelette au fond devient nous. Je parle à qui ? De qui ? De nous. A nous. Quel partage entre ce que je suis et le reste de nous ? Même personne, et si je dis je, je ne fais que distribuer les rôles parmi nous, l'un à moi, l'autre à toi. Toi qui es moi, moi qui suis toi, toi et moi étant nous, la parole en nous, celle qui n'est du corps que pour dire le corps, la parole en préparation, la préparole, est-ce toi ? Que te dire ? Etre nous n'est pas être vérité. Ne nous dire rien, mais nous dire ensemble. Os du corps en nous et par nous, le fondement du vrai est au fond du corps, mais il n'est que dit, mais il n'est dit qu'imaginaire, entre nous, vous, je, tu : le corps est une communauté, l'imaginaire un théâtre grammatical. Toute réponse impossible, en nous je parle et toi, tu es parole, et je ne suis en nous moi que pour te parler et toi que pour m'interroger. Que nous dirais-tu, toi, si tu parlais ? Mode absurde : ou parler ne dépend que de toi et la vérité, qu'avons-nous à voir avec elle, ou tout est vérité — et temps qui n'est ni passé, ni futur, ni présent réel : l'absurdité même. Où le prendre, en quelle langue le trouver, le présent absolu, l'imaginaire présent, le présent de l'imaginaire ? C'est ainsi : le temps fondamental, le temps des temps, le temps humain n'existe pas. Cette hantise à moi, en nous ce vieux rêve (existerait-il sinon la parole ?) : inventer ce temps. Inventons-le ? Son radical ? Le nom parole auquel ajoutons or — pour la rime à corps, pour tout l'évoqué : parolor ? Ses désinences de personnes ? Deux : l'imaginaire n'a pas de troisième personne.

*je parolore*  
*tu parolores*  
*nous parolorons*  
*vous parolorez*

Forme unique, à la fois mode et temps de tous temps et modes. Un informeur ? L'imaginaire n'est informé que par l'être même de l'imaginaire : le poète en personne — en ce personne à l'origine à qui s'identifier, ce personne du corps que disent les personnes de l'imaginaire. Poète : p, o, e, t, e. Personne : p, e, r, s, o, n, n, e. Leur PPCM : septennor.

*septennor tu parolores*

Dire aurait-il alors même sujet que parolor ? L'imaginaire en se réalisant, la parole en parlant serait vérité, non plus deuxième personne, mais troisième, non plus toi, parole, mais ? L'exemple est fourni par la langue elle-même, abondamment : la troisième personne du verbe faite nom. Le parle ? La parle ? Le parle. Et faire de corps un féminin.

( ) *seule la corps* *corps*

Redoublement de la deuxième personne afin que se réalise en toute clarté le passage à la troisième.

*septennor toi tu parolores*  
*ô que dirait le parle*

Sommes-nous passés, nous, de la préparole à la vérité ? L'admis est-il prouvé : y a-t-il identité de la parole du corps et de celle qui le dit ? Si oui, dire le corps est-il nécessaire ou toute parole est-elle du corps ? N'y a-t-il pas même contradiction entre être du corps et le dire, entre se dire d'origine autre en ne disant rien que l'origine et se dire origine en disant tout, origine exceptée ? Aurions-nous dû nous taire ? Ou pouvons-nous conclure ainsi : la parole du corps qui veut dire le corps ne peut que dire qu'elle est mensonge ? En nous la vérité ne peut que mentir, la troisième personne en nous dépend des première et deuxième et la réponse est intérieure à l'interrogation.

*ô que dirait le parle*  
*sinon qu'il imposture*

La morale de l'imaginaire est réalisation de sa logique et cette logique a donc pour conclusion : la vérité étant parole au-delà de l'imaginaire, l'imaginaire est vrai qui se dit erreur. Pour nous : le poème est parole insoluble. Est-il achevé ? Ne faudrait-il pas la présence, au point d'irruption du réel, de ce nom aimé, de ce nom que je tais depuis le air de nair ?

*septennor toi tu parolores*  
*ô que dirait le parle*  
*(air oui et mine et rire à l'année)*

Une rupture aussi, une rupture avec ce trop d'or, dont le sujet soit la première personne (ainsi troisième ?) et trop le verbe.

*j'assez j'assez j'assez et trope*

Rien d'autre ? Alors voici, d'or en ure.

PREMIER MAI 1975

Ce matin dans l'atlas  
J'observe ce pays  
Allant comme tant d'autres  
De l'ocre jusqu'au vert

Ce matin deux syllabes  
Chantent avec les rivières  
Le ciel est traversé  
D'oiseaux tout simplement

Des passerelles tremblent  
Au passage d'un enfant  
Ce matin j'ai jeté  
Les journaux de la guerre

OFFICIEL SPECTACLE

Une jeune femme égarée dans la forêt après une panne se retrouve dans un manoir peuplé de couples qui n'ont plus qu'un seul souci : retrouver ces trois pages où un auteur bien connu démontre le théorème tout goulag est dans marx et réciproquement

Quand tombe la nuit les vampires pâlots bâillent sur l'écran tandis qu'au loin retentissent les fanfares des grandes surfaces ameutant leurs blouses blanches contre le complot écologique

Dans cette œuvre le discours établi en prend un coup sur la cafetière et le corps pardi trouve enfin son langage authentique et il faut voir comment dieu dans l'ultime séquence vient marquer de son empreinte inimitable l'occident décousu d'un divan qui s'interroge

## RÉBUS VERSAILLAIS

France plate robe noire  
Petits pas vers le ciel  
Une religieuse nourrit la cage  
Le bedeau soulève un veau  
Gros matou face au trèfle  
Inventeur et cadenas  
Un duel avec des scies  
Un dé casse des lettres à Cayenne  
Un légionnaire tire sur les draps

## BÉRET FRANÇAIS

Porc que l'on mène au couteau  
C'est le bruit l'acide le costume  
Et les braves morts qui reçoivent  
Encore bien des catalogues  
C'est l'été ça se sent le chien lève  
La gueule vers l'avion chargé de fleurs

## COMPTINE POLICIÈRE

Flic floc  
Domestique moque  
Un miniss' en canesson  
Langue miellée d'effroi  
Capital du braque à l'âme  
Casse des dents gueule du froid  
Ingurgite vite  
Un garage où gisent les coups  
Flic flac  
Bête à claques répètent les flaques  
C'est le prince-porc c'est net  
Qui vole au ras des bougres



## ENVIRONNEMENT

Sournoise est la mare  
Sous le billard aimable  
Dans les plis des grands lacs  
Glissent d'inquiétants plongeurs  
Que cachent les océans  
Sous leurs phosphorescences  
L'étang est louche au couchant  
Le fleuve roule des monstres  
On signale des indicateurs  
Dans le fond des piscines  
La mousse noire multi  
Prolifère au cœur des vagues

## QUESTION D'ESPACE

Vaste séjour le prix est à débattre  
La page de mots tassés fera quelqu'avion  
Que nous lancerons  
Du haut d'une tour  
Sur le brouillard d'argent

Orées poudreuses  
Petits pas d'épagneuls  
Querelles de canards  
Le grondement là-bas  
Garrotte la ville

Au musée du sang froid  
Le personnel est pâle  
Et l'enfant se lasse  
De cogner aux rectangles verdâtres  
Dans l'indifférence des poissons qui planent

## MARMITE COMMUNE

Mal en gaine  
Chaque pluie comparable  
Nous suivons les canaux  
Canaille a gros dos  
Perle plomb  
Quel bon massage

Chacal et panthère vont de mèche  
Chiffons de guise vos mots fraise fade  
On achète  
Rot et planète

Ohé poings cognez  
Ce phacochère parfumé  
Ce bouffi de saumure  
Ce pacha de mélasse  
Ce saindoux en armure

Qu'il pollue de ses affaires  
Les eaux une dernière fois

Bataille au cœur  
Jour cru d'orage  
Muscat

## ETOILE ENDORMIE

les étoiles qui sortent sont rouges  
dans ce carré de ciel plus clair  
par-dessus la hauteur des astres.  
parce que j'étais seul  
devant la forêt énorme sous les voix  
qui dans l'air endormi se répondaient.

l'hiver frappe à la vitre. rien ne bouge. je n'entends aucun son. dans ma tête je possède les astres et les animaux et les lignes de mes yeux se croisent. les toits touchent les cristaux, les cheminées s'éteignent : est-ce de froid ? à travers la pluie dense, le mouvement d'autrefois où tu étais mieux, plus épais. tu avais voulu faire plus épais, contre le bruit de serrure de la porte ; et cependant je me souviens d'avoir dormi dans un lit dressé plus doux pour moi ; où les tapis avaient déteint sous les pieds. où il y avait des musiciens ; qui ne bougeaient pas.

(Poèmes en prose : 1.)

on ne regarde plus en l'air, une éclaircie avec du bleu, des lignes et pas de cour, tout de suite la route, où les nuages s'accumulent, édreton ; par les fenêtres, ouvertes, les cris des femmes rivalisent ; le ciel est descendu dans les fumées ; on a fermé les fenêtres, les oiseaux même. il fait si froid.

(Poèmes en prose : 2.)

## GUITARE PEINTE

le ciel s'ouvre par le fond et de côté mais en triangle  
une ligne blanche sur le hâle du plafond

ce carré au sol qui marque la limite  
c'est un peu de soleil

la table chargée de couleurs

les yeux se lèvent et c'est une autre figure une autre ligne  
la clef du repos

une main avance à travers l'ombre le rayon le papier

les marines du mur verseraient dans les assiettes, céruse des vagues  
tous les oiseaux s'envoleraient à la fois  
d'un tapis plus vert que l'eau plus doux que l'herbe

et ce serait un rideau qui tomberait enveloppant ces formes  
dans la nuit.

## OVALE

le soir

vient la lampe traverse la maison  
l'ombre du mur d'en face

s'allonge

une main

tombe dans le sucrier  
l'eau se ride sans bruit

coins

les ombres vivantes remuent  
la chanson qui montait à la nuit  
a cessé      comme dans les images

le soir

durera autant que la

lumière

## CAMOUFLAGE

les nuages seront les gagnants de la course  
ils disparaissent derrière la colline  
en même temps les feuilles tremblent  
la fumée

le monde entier est un obstacle à franchir  
tout le monde lève la tête et regarde  
on ouvre les portes de derrière avec fracas  
les jardins se remplissent d'enfants mal réveillés  
fond noir du ciel l'ombre

éclabousse le mur  
et l'on ne voit plus rien que les taches claires de la nuit

## TOIT

la fontaine coule sur la place d'été  
les voix sont restées  
Mais elles, où sont-elles  
le ciel s'incline lentement  
tu es assis  
dans l'ombre qui s'étend  
dans la couleur que décompose la nuit  
le chemin couchant ferme une porte  
l'eau monte encore comme une poussière  
et tout ce qui dans l'angle remuait  
se tient immobile œil un  
point de plus dans le ciel étoilé

## OVALE

au fond de la chambre le mur était

noir

il

tremblait            je

tremblais

aussi

## QUELQUE POEME

je voudrais m'arrêter pour regarder dehors

les fenêtres brillent comme des yeux  
sur le balcon de bois            la reliure des volets

le soleil s'appuie sur sa tête  
entre des ruisseaux noirs qui vont plus loin  
et passent dans la prairie humide

la vie  
je me serai toujours levé  
avec.

elle  
sans nommer      supplice  
(est-ce non      la fronde  
redressant  
sous le cordon des mondes  
la ténèbre-énigme)  
crie à travers moi  
persécution



plus rien ne fait plaindre mes bouches  
ni la nuit spirale enfermée dans sa définition  
ni l'inguérissable

au bout de tout recommencement  
l'exception  
cède à l'attente  
est approfondie par la pendaison

il est plus d'heures que de nuits  
en arrière des signes et des voix corps filtrants

les verrues guéries à la face de la bête  
ni les doigts de taupe  
le long du chemin-corrige  
n'annonçaient les soleils  
qui siègent aux mains à quatre doigts

les bois perforés d'astres fermaient la vallée de rafales  
des sols poussaient comme des engins de siège

le long du regret  
et moi-même passant  
j'entendais mon ombre  
bruire en arrière d'une oreille

# Jean Daive : Entre pensée et savoir, la mort analogique

Martine Broda

*Décimale blanche*, Mercure de France, 1967 (DB).  
*Envisions puis par énigmes et Criangulation, Fragment n° 2*, 1971 (EV, CR).  
*Eutbati*, Gallimard, 1973 (FB).  
*Tapiès répliquer*, Argile n° 6, printemps 1975, Maeght (TR).  
*L'absolu reptilien*, Orange export LTD (avec une préface de Bernard Noël),  
1975 (AR).  
✱, illustré par Antoni Tapiès, Maeght éditeur, 1975 (1).

## REPÈRES

« *Qui va au plus haut, de la négation à l'œuvre, va de la castration à quelque chose de la mort : page après page, cadavre après cadavre. Une liturgie* » (EV).

La poésie de Jean Daive, du premier texte (*Décimale blanche*) aux plus récents, avec une remarquable obstination, ne cesse jamais de parler de cet espace entre la négation et l'œuvre. Hermétique pour sa liturgie « *par énigmes* », liturgique pour un chemin d'initié, elle dit la passion — de la castration à quelque chose de la mort — de l'être en proie au langage. Aventure à deux versants, du mythique au théorique, l'accent est juste déplacé : la cohérence de cette œuvre, que des hantises fort repérables traversent, est grande. Hantises-repères, tissant d'un texte à l'autre un jeu d'échos. Deux tracés peuvent être mis en évidence : écrire, c'est mourir, d'échos. Deux tracés peuvent être mis en évidence : écrire, cest mourir, se diviser (être mutilé, châtré). Sur ce tracé, en repères : le néant, la négation, la différence ; mais aussi : le germe, la semence (de l'un au multiple et de mort à naissance). Mais écrire, qui est bâtir (fermer, murer) restitue une érection. Mime l'inceste, le meurtre des pères, en s'appropriant la loi. Sur ce tracé, en repères : le nom, les nombres, le carré.

## LA MORT ANALOGIQUE

Entrer dans le langage en recevant son nom. Y entrer, c'est perdre référence, comme tel sujet clivé, devenu « signifiant pour d'autres signifiants », c'est entrer dans la division et la mort : « *nommé et aussitôt malgré moi/ ressenti/ dans le contre-jour de la mort/ qui incarne son nom devient décimale/ dit-elle* » (DB). Toujours déjà affronté au néant, si le langage n'est présence donnée que sur fond d'absence (au sens où le signe, c'est toujours la mort de la chose) en lui le sujet et le monde qui s'y représentent s'abolissent. Mallarmé le premier l'a dit avec force, et l'on sait depuis ce qu'il en est de l'« omission de soi » ou « mort comme un tel » échues au sujet de l'écriture. C'est dans sa lignée, dans celle de Blanchot (« *voix*

---

(1) Je ne rends pas compte ici du roman et du récit parus tous deux ce printemps dans la collection Textes de Flammarion. Mais le récit, de la Série Non Aperçue) intègre *Criangulation*, paru antérieurement dans *Fragment*.

blanche » de Daive : écriture blanche) que Daive choisit de se placer d'emblée, dès son premier texte (DB : « regardant par la terre/ neiger/ le nom défaire la forme/ la fonte l'avalanche/ refaire l'absence »). Chez Mallarmé, l'écriture est aventure extrême, qui implique une rupture et un passage plus ou moins sanglant (lire la métaphore de la décollation de saint Jean). Chez Daive, le même sanglant passage : ainsi, à la première page de *Fut bâti*, cette lame qui menace : « à la racine de la langue/ une lame séparée du signe/ menaçait les nerfs/ de commettre la blancheur/ la mémoire ». C'est souvent un mouvement vers le bas, descente ou saut, qui métaphorise la rupture. Descente en enfer ? L'entrée dans l'écriture devient épreuve initiatique, l'initié se retranche, est séparé, il passe par le « labyrinthe », avant de pénétrer dans le « buisson ceint de briques funéraires, buisson de l'inférieur », où il vivra les affres d'une mort et d'une naissance symboliques, nouvelle genèse à partir de la rencontre du rien. Ce n'est qu'au prix de son martyre que le « témoin » (Μάρτυρ-), sacrifié, entre en contact avec le monde, qui se résume, se consume, dans le médium de son corps supplicié. (FB : « entassement de mers (d'astres) dans le genou/ où le pied entre lui-même bûcher/ retenu par les matures du monde// est paumes tournées vers les ciels coniques/ le cadavre à la jalouse rouge/ de retomber/ mourir/ dans un agenouillement de pyramide. »)

Et si *Décimale blanche*, *Criangulation*, ou ce très grand texte qu'est *Fut bâti* disent la traversée de « la mort analogique », mort du sujet à lui-même au monde, du monde dans le sujet, qui s'accomplit dans l'écriture, la grandeur de Daive est que, bien loin de n'être qu'un thème, cette mort littéraire ne cesse jamais d'être vraiment vécue, incarnée. En témoigne la présence, toujours, d'une « profondeur de la même terre que le corps » ; présence du monde en vision, des terribles paysages traversés ; et surtout, cris de révolte (« cri de matière et mort d'os ») de ce corps auquel « la parole que me mit la mort dans la bouche » fait violence (FB : « et ce fut au-dedans/ une chair vive et mourante »). Des mots, points plus sensibles et douloureux, insistent : les os, les nerfs, la peau et surtout l'œil, organe du témoin, tendu vers le savoir. Mais ce supplice prend plus singulièrement la forme d'une mutilation : ainsi, dans *Fut bâti*, le travail du « rongeur » (R) : « un peu de rat, un peu de père », l'insistance sur la « plaie », la « faille », l'« orifice », condition d'une parole. Jusqu'au jeu très lisible, de castration à cécité (FB : « aveugle à la mort/ œdipéenne// abîme-oubli/ dont le bâton mutila le membre ») : s'explique alors la connivence établie par les textes entre l'œil-connaissance, le rongeur-père et l'œuf des naissances et des morts (« œuf dévorant, œuf-savoir »), l'œuf œil aveugle.

Mais cette insistance de la mutilation, qui souligne la coupure, que fait-elle d'autre qu'incarner, pour le sujet qui se l'inflige ou l'endure, un certain rapport à la division et à la perte, dans son rapport au monde, toujours déjà médiat, sans présence à soi du présent (FB : « ce que la mémoire continue/ de mutiler/ elle-même regard/ loi de/ mort ») ? La division que métaphorise chez Daive le neige de *Décimale blanche* ou *Fut bâti*, la « chevelure astrale » de *Criangulation*, est division à l'infini (DB : « le banc n'est pas la division de quatre gris par zéro/ mais la division de leurs décimales par zéro ») ou « multiplication à perte et à mort » (Derrida), multiplication par le néant (FB : « un mourir que néantuple/ un langage »). La division est dissémination, perte d'origine sans retour (CR : « la blancheur par les morts éloigne une origine »), puisque la négation, perte d'origine, est la seule origine (DB : « commencement dans le commencement/ la négation se déatche d'elle-même »). L'écriture naît à partir d'une différence séminale qui travaille le néant :

« un trait un point  
un  
blanc un blanc un blanc » (FB)

Comme chez le Sollers de *Nombres*, le nombre (« le terme ») est germe et semence (FB : « [terre] semée par les nombres »). Aussi cette mort peut devenir naissance : « j'étais déjà/ griffé par les germes/ le membre/ auprès de celle qui mourait/ (...) auprès de celle qui veillait la/ naissance inachevée » (CR).

On soulignera le rapport évident de la poétique de Daive à ce thème de la division, du fragment. *Fragment* dont s'est intitulée, pas par hasard, la revue qu'il avait fondée. « Ponctuer (diviser) un texte » (TR) : le vers de Daive est phrase hachée, césurée, parfois à l'extrême. Comme dans cet exemple déjà cité de *Fut bâti* où la fragmentation joue avec malice à souligner son propre thème : « le long/ de ce que la mémoire continue/ de mutiler/ elle-même regard/ loi/ de/ mort ».

## DRESSER BATIR ERIGER

Si le mourir qui s'accomplit dans l'écriture livre sans fin à ce qui fragmente, divise, mutilé, dans *Fut bâti* au moins une chaîne opposée insiste avec la même force — tout ce qui se rapporte au dresser, au bâtir. Il apparaît très vite que la mutilation ou l'émasculatation ne sont que le prix à payer pour que quelque chose puisse être érigé (FB : « organe de la cécité/ et au cri mutilation// par emboîtement d'orifices/ invisibles/ assemblages/ le/ palais »).

Il n'est pas que l'édifice du « palais de quatre heures, vides étagés de lèvres de/ solitudes ou tour creusée à même les vertèbres ». Erection verticale du poème, toujours justement sur l'orifice, la marque en creux de l'opération sanglante, devenue bouche (FB). *L'absolu reptilien* sera encore plus clair (« l'œuvre (le pénis de cerveau) »). On a aussi la hantise, dès *Décimale blanche*, de certaine pierre, mesurable, proportion idéale pour l'architecte. Pierre à l'image de la Loi, phallique. Pierre-pendule (mesure) dont l'articulation de deux pages de *Fut bâti* (p. 19-20) dit la connivence avec le père.

Comment comprendre la hantise des « nombres », si frappante chez Daive ? Le nombre, premier germe (un) et dernier terme (multiple) se rapporte à la fragmentation. Il faut suivre, dans l'ensemble des textes, une chaîne (particulièrement visible dans *Criangulation*) qui va du « nom au nombre » et à l'« ombre ». Le nom est nombre en tant qu'il n'est que l'ombre d'un référent perdu ; chiffre parce qu'il est lettre, inscription matérielle. L'« algèbre » ou la « formule chiffrée » connotent à la fois la non-représentativité absolue d'un langage (FB : « une lune/ opiacée/ disperse la mémoire (algèbre) et/ sous les nombres/ nul/ reconduit la neige »), comme selon Daive les signes graphiques employés par le peintre Tapiès (TR : « la lettre graphique (consigne) l'indifférence (comme carré magique) de la représentation ») et son absolue nécessité (TR : « le nom : énoncé du premier théorème »). Mais y a-t-il absence de référence, ou référence perdue ? Méditation sur la lettre des plus récents textes, avec, toujours, le souci d'affirmer la matérialité de l'inscription, d'ancrer « quelque part » le référent perdu (dans un corps : TR : « le sujet est corps. Corps dans les lettres du sujet ou bien arraché

au sensible, un langage. L'inconscient (ses déterminations successives) détermine la table des images ». On comprendra mieux dès lors ce désir, dès *Décimale blanche* (« j'ai cherché le nom dans la chaîne parlée/ ordonne le monde »). Désir d'accéder à la « formule », au « chiffre universel » (CR), clef de tout langage, de toute création. Y accéder affronte à la Loi : « j'ai (...) le chiffre Ghetto de quelque absolu poème, indéchiffrable hors de sa machination. Ressemble seul au monde l'homme, et ce qui n'existe pas : ce monde qui est moi et qui pour nous, commence à Folie. Par poèmes, j'avance fatalement, avec l'horreur que tout en moi se joue. Vers ce lieu j'avance où l'Autre, le nom secret, la Loi continuent d'achever la négation puis l'œuvre — cet immense cerveau phallique dont je décrypte les signes hiératiques » (EV).

Le rapport à la Loi reste ambigu : alors que l'accès au chiffre ou au nom secret n'est que la reconnaissance de la nécessité (« j'avance fatalement, avec l'horreur que tout en moi se joue »), l'ambition démiurgique feint la transgression (« inceste » de *Criangulation*, « meurtre des pères » de *Fut bâti*) — comme si l'accès au chiffre — le savoir — rendait maître de la Loi (et déchiffrable — décrypté devient synonyme de phallique dans CR).

On comprendra mieux, dès lors, tout ce qui chez Daive est jeu avec le nom, avec le chiffre : hantise du premier coup de dés, jeu de la loi et du hasard (TR : « le nom : énoncé du premier théorème mais je ne sais plus le premier mot »).

## ♣, COUP DE DÉS. LE 4. LE CARRÉ.

Coup de dés, un des récents textes de Daive (♣) commence par une décision arbitraire (« j'inversai les nombres d'une diagonale »). Jeu avec la Loi, si la diagonale (1/7/10/16) est celle du carré magique de Dürer, symbole d'un ordre parfait. C'est peut-être à ce carré magique qu'il faut rapporter l'obsession du 4, qui insiste entre tous les nombres, dans les textes de Jean Daive. On rejoint ici toute une tradition arithmosophiste, pour laquelle le 4 — depuis le tétragone de Pythagore — est symbole de solidité et de totalité, principe organisateur de l'univers, nombre démiurgique. Chez Daive, le 4 se rapporte au bâtir (FB : « racine carrée du monde à quatre verbes et palais de quatre heures ». TR : « Image : écriture murale/ Former : ajouter un quatrième côté, et fermer »). Dernier jeu peut-être avec la Loi. La création, dit clairement *Criangulation*, est inceste, transgression d'un ordre ternaire, d'une *triangulation* qui ne serait pas seulement celle de l'Œdipe, mais l'implicite de toute logique, de celle de l'identité sous la forme dénié du tiers exclu, ou de la dialectique : « qu'est-ce qu'une ombre qui n'est plus le contraire d'une ombre : l'inceste ». On est encore tenté de citer Derrida, pour la rencontre. Il écrivait, à propos de la quatrième face du carré de *Nombres* de Sollers : « Le carré écarté déserre l'obsidionalité du triangle et du cercle, qui, de leur rythme ternaire (Œdipe, Trinité, Dialectique) ont gouverné la métaphysique. »

Ouvrez la porte  
de lumière quand  
Serrez contre vos  
mouillées les joues

ouvrez viviers  
les enfants poussent  
cœurs le tricot  
en feu Delsarte

de cheveux  
d'une langue parlée par  
des bassins  
des gestes garde seule la

et de cerceaux jusqu'  
le corps le  
comme un carnet de  
mémoire de

J'irai dans les  
Je descendrai comme  
d'images vivantes  
sans but sous

rues parallèles  
au fond des  
accompagne dans  
une averse de voix

Je vivrai sous les  
chaude de la terre  
Pulsations  
de chacun O

avalanches  
pour observer  
d'autres élans immenses  
chante toi chante car

Le soleil chauffe  
se prépare une  
Les velours les  
jusqu'aux poupées

de vieux fagots  
belle grillade de  
hourras du feu  
de porcelaine

## Caroline Carolyn

du Luxembourg  
leur poupée dans  
hurlant des jupes  
passa sa vie

comme une carafe  
les jambes des femmes  
le lierre des cris  
dans cette forêt

à savoir  
pépiement des doigts  
croquis où  
ce regard tout neuf

tous les mots fragiles  
L'eau carrée  
dort l'idéogramme  
Il osa

pousser le temps  
grottes les boulevards  
les vitrines Ce  
noires la tête

avec l'épaule  
qu'un fracas  
seront des marches  
hors de l'eau criée

comme une fourmi dans  
les ombres les murs  
battements  
la vieille danse est

la coquille  
Echos agiles  
inouïs à l'orée  
morte Ma Jolie

pour bien flamber  
cygnes d'œillets et  
jusqu'au plafond  
au fond des loges

l'âme humaine II  
de Roméos  
jaune de Chagall  
un monde éclate





et dans la mousse des  
maladroites  
les déguisements  
A solder

chapeaux les  
que les otaries  
la folie  
saisons et châteaux

aujourd'hui clair  
cent soixante  
sous la marée  
montagne d'eaux tigrées

vif affamé  
quinze ou d'Amérique  
de ces oracles  
J'ouvre la cale

geysers d'eaux blanches  
j'enjambrerai  
animale douce Dé  
Calm and cool vous

Beaux parechocs  
les vagues-drapeaux  
mocratie  
êtes Carolyn

larmes ses flashes le  
cheveux en  
l'escalier de cet  
retrouver

mimosa  
balais O Cédar  
opéra  
Cranach Caroline

Poussez le temps  
hurlante o long  
au Japon clair  
qui tricote au

avec l'épaule  
lierre mouillé cri  
de ce carnet  
fond d'une carafe.

**Carnet de dessins  
de Carolyn Carlson  
pour Caroline Marcadé**

windstep



OUTSIDE WINDOW  
GROWS A TALL TREE  
TALL  
HEAVY RAIN



CRYING  
DOWN ITS  
EARTH STILL  
WATER

FROM TREE TOPS TO A  
DIRTY STREAM BELOW



WITH THE  
FRESHNESS  
OF SUMMER  
FLOWERS

THE UNENDING  
UNREASON  
TO FALL

i dream of sailing  
canal ways  
so steep the cliffs  
to the sea  
the sea

the waves whip my spine  
up straight  
tall like a winter tree  
the only one left on the  
mountainside

(i suppose in the end  
we climbed)  
i cannot recall  
some dreams.

well of darkest nightfall.

did you  
know that  
the universe  
is expanding  
forever?

And leading Angels  
pushing great sheets  
of matter  
hearts are heavy

wished

Ice

Wife

Angel

wings

where

Eternity

silver web Ruined

in my mind

mind's stone you

gave to me

winterfall



LOVE ALWAYS  
CAROLINE

I

L'automne vint dans la nuit du 5 août,  
Probablement avec les premières clartés du matin,  
A l'heure où le ciel se couvre de sel  
Et bascule dans un infranchissable présent  
En marge du sommeil.

Sur ces courts espaces sans illusion,  
Plus anciens que le petit jour de n'importe quel été  
Où l'on pouvait penser qu'allaient cesser les va-et-vient  
Et qu'il a pourtant fallu mettre tant d'années à situer  
Comme le moment précis où la rivière est vraiment  
rivière,  
Le temps n'a rien modifié — au contraire —  
Sinon raviver dans les veines indifférentes  
Le ressac des premières discordances.

Mais elle n'a pas sa place ici la mesure  
Que prend du voyage le marchand,  
Tailleur-boutiquier habitué des docks,  
Une fois assurée la cargaison de toile ou d'huile  
Dans ce port-ci et sur ce registre-là  
— oui, là, le noir, à portée de la main, voilà —  
Au rythme des grues de fer jaunes et des palans.

*Très vieux spectacle encore intelligible  
Et cependant si nouveau en quelque sorte.*

Et là cependant, là il faut bien reconnaître  
que le temps n'aura rien usé.  
Tout est au contraire toujours terriblement  
intact.

Qui viendrait parler de se souvenir ?  
Puisque c'est ici, non ailleurs ;  
Maintenant et ainsi,  
Ni avant ni jamais autrement. Par exemple  
un matin de septembre...

Mais le temps n'est pas la question.

## II

Depuis que nous avons laissé dormir le vieux maître d'école  
Dans l'ombre des arbrisseaux verts  
    ou les roseaux (cimetière d'une mésange)  
— Ce qui devint un jour tout à fait nécessaire  
Car de telles dispositions d'esprit  
    conduisaient tout droit aux âpres nostalgies —  
C'est autre chose qui flotte sous la lampe  
et ceci :

Quelque chose à élucider pour de bon  
En dépit de l'odeur du pétrole et de la terre mouillée  
    dans les boîtes en fer  
Où fleurissaient de pauvres gueules-de-loup  
(Allusion, je pense, à la baraque en planches  
Du loueur de bicyclettes que vous croisiez le soir  
    sur le chemin du retour ;  
Ou peut-être aussi, quoique dans de tout autres circonstances,  
A l'argenterie pour le thé servi sous le faux-poivrier)...

Non, ça et là c'est encore un peu du silence  
ou du bruit qu'elle laissait, la mer  
Vertigineuse, menant droit au tapis odorant  
des aiguilles de pins.  
A qui dire de regarder ? Regarde pourtant  
Ce coin de terre mi-désolée, mi-souriante,

Cette sorte d'aurore qui ruisselait entre les feux  
(petits chênes et charbon de bois)  
Là où assurément il ne s'est jamais rien passé  
d'autre  
Que la pluie en hiver et la fécondité  
du figuier,  
Sans parler des naissances et des décès  
irrévocablement perdus pour l'histoire.

A présent je la tiens sous mon regard  
la distance  
Fixe comme le cri que jette derrière elle  
Une buse s'abandonnant à la surprise ascensionnelle.  
Quelque part une rue se remplit de soleil  
Et vous savez par là que la mer, entre les géraniums,  
est à la pointe bleu-calciné de la ville,  
Sombre scintillement contre le dos des ânes  
de la clinique vétérinaire.

Tu peux venir. Puisque tu ne seras jamais  
autrement.  
Ensemble nous fumerons des cigarettes à la menthe  
En regardant partir le deuxième ferry-boat.  
Après cela nous verrons bien.

### III

Mais voilà.

Le vieux maître d'école, après tout, ne s'est peut-être  
pas encore montré,  
Et il faudra bien alors se décider à redescendre  
au jardin pour tenter d'y voir plus clair ;  
Même si le jardin n'offre plus à présent  
— carapace vide d'une tortue de mer géante —  
Qu'une nudité permanente d'espaces érodés.

Et jusque là, quelles réflexions opposer au silence ?

Ce caquetage de poule furieuse devant un mur blanc  
— quelque chose de primesautier dans le ton  
pour les sujets graves,  
Et un air pénétré, entre amis, pour s'entretenir  
de futilités —  
Ne m'ôtera de l'esprit, non vraiment,  
L'idée qu'un drame avait déjà eu lieu.

Pourtant l'enfant que vous avez retrouvé  
(Souriant orgueilleusement sur cette ancienne photographie  
Alors que vous le pensiez songeur)  
Était déjà cet imbécile plein de lui-même  
Faisant sa cour à une vieille tante très guindée  
Pour un œuf d'autruche, et si possible la paire.

Tout cela souligne sans ménagement  
L'affaire que nous avons sur les bras...  
Et je ne sais plus très bien quelles paroles  
Constituent le commentaire approprié  
A ce beau projet artistique.

Et vous qui vous imaginiez peut-être  
Qu'en vous penchant par la fenêtre  
Vous verriez, comme ça, rien qu'en le faisant,  
    l'herbe, le cap, les pêcheries,  
Simplement parce que depuis des années  
Vous berciez dans votre dos la momie  
    de ce rêve fou.

#### IV

Si quelque chose a jamais mérité de laisser  
Après tant d'allées et venues  
Une trace aussi persistante,  
Comment se fait-il que vous ne sachiez plus  
du tout  
Ce qui vous déroutait ainsi ?

Au croisement de quelle rue et de quelle autre rue  
Reste-t-il quelque chose d'assez précis pour justifier  
Après tant d'allées et venues cette investigation  
hasardeuse,  
Mélange étourdissant d'éden et de peine réelle  
(pensée pour la pierre sur laquelle le savetier  
redressait de vieux clous).

Personne ne se méprendrait à ces symptômes alarmants,  
Mais cette fois-ci il faudra résolument passer outre  
Aux conseils raisonnables des professionnels de l'art,  
et hiverner là sans savoir,  
— Même avec l'idée de forcer un matin le passage —  
Et patienter encore jusqu'à la saison  
des grandes pluies.

En attendant cette nouvelle tranche des travaux  
Je resterai avec les canons de bronze  
pointés vers le large,



Et peut-être la gêne d'être resté ainsi,  
Etranger si longtemps à toute chose.

Très loin du port et de tout,  
A l'heure où les cafés commencent à se peupler  
d'hommes sans âge  
Mais rendus confiants par une dent en or  
dans leur bouche,  
Entre le marbre gris des tables et les miroirs  
lavés au blanc d'Espagne,

Ceux du café, les hommes de la pénombre  
sans famille apparente,  
N'existent que par le bruit de leurs voix et le bruit de leurs verres  
Et jamais aucun d'eux ne mourait  
— manière librement exemplaire de n'avoir pas à penser à demain.

## V

Bien que n'ayant jamais tout à fait renoncé  
à plaire,  
Nous sommes finalement restés cachés.  
En un sens bien nous en prit,  
Car pour nous qui nous étions embarqués  
clandestinement au coucher du soleil,  
Comme cela aurait paru peu vraisemblable  
— même avec des accents de bonne foi —  
De chercher à dissiper dans la conscience  
des passagers de 1<sup>re</sup> classe  
Je ne sais quelle mystification du système en place.

Nous nous trouvâmes un certain nombre  
de circonstances atténuantes  
Telle que, par exemple, une estimation excessive  
de latitude,  
Alors que dans les coursives du pont supérieur  
Les passagers rêvaient de la terre ferme  
Et de spéculations immobilières entretenues  
Tant bien que mal depuis le dernier incendie de Rome  
ou celui de Carthage  
— ce dernier si définitif qu'il y eut un moment de silence  
Avant de se séparer sur un dernier verre.

Ceux-là non plus n'avaient finalement rien trouvé d'autre  
Que le bruit de leurs voix et le bruit de leurs verres ;  
Aucun d'eux non plus ne mourait jamais,  
— même manière librement expressive d'éviter d'envisager  
le lendemain.

Tanger, 1970.

**ON EAGLE-A  
100 % RECLAIMED  
ECOLOGY BOND  
25 % COTTON FIBER**

Dans la bouche une voix des voix les choses ne tiennent dans leur nom. La voix commence à dire à répétition  
ET A BROUILLER

### SOMMEIL ET REVEIL

A répétition

er à le texte

te pourri à le tenir pour pourri sucré (chaque mot, SU CER LAD DENT douleur collée aux basventre baver J' sors la teste)

Et rigoureuse harmonie du monde et rigoureux sons je parle mal je déclame j'écouterai délicieusement : en marge par lumière claire et joyeuse sur le letto sentir un corpo nudo ballant

l'objet désiré  
la maquina loca

rythmique

bloqué dans la dispersion mécanique

musique machine hi hi hiiii

i

la fenêtre à la fenêtre

auto rouge il pleut j'déclame : p

pis c'est la longue route, puis les effets des expériences les effets-magma posez votre teste

allez, écoutez écrivez : les ongles crisseront chercheront la fente/

Sortir pour ne plus être seul

Pour ne plus sortir en s'abîmant

... Abîme il pleut les lumières, rien ne s'est imprimé. Rectangles de jour

Je caresse mon esprit on extrastrongue on eagle cot

ton Fiber la lumière est gelée de vous baisant

t sur mur rose caboulot

Coupe le souffle et l'âme désertée, huit plus deux pieds infâmes

Se coule sous les draps, ecology bond décharge. Fra



*el tururururu*

guilty ?

l'hôtel, machine rythmique pour grands suppliciés,

*voye périlleuse* avec sa poignant' vue et trois sièc

Les d'ombres, flèches fléchées... *Tu sue frecce bam*

*bine. Tocco quella ragazza rosa et les jardins poil*

*Us photographiés champ coupé :*

**CLICH2 froid**, suce un doigt. Assombrissement progre  
ssif du livre

informe, informé

ce matin insulté par la presse

culpable

canta

*ich sehe die Gelehrten*

*singen*

*schoul-digen*

respirant de leur peau lente afin de baiser

leur objet

this thick pain « *baisant conscience noire* »

langues l'homme et la femme contre nous qui se rega

Rdent avec séparation black (couleur du père)

et se pénètrent les deux mannequins à la tour rose

**LEUR MASQUE ET L'ENTAILLE ON**

**EAGLE XTRA STRONG**

no cadenza

**ORCHIDEE BLONDE**

*de tu vientre de tu ojos y sangre*

*orquidea*, **TITRE ROUGE**

légende avec séparation noire, doux ange et qui ren

D l'homme heureux...

Vitesse du passage par les mots :

Plus vite...

Poussez la mode, délire, *délisez*

caressez ce flanc

ne fermez pas la porte...

*... la coda in forca fesse...*

*con le cosce seco stesse... fièvre*

Entrez !

C'est l'ontiquité, la peau de la hontique, une bête  
terrible et a big fléau

prends-moi !

un art par lequel il est permis de faire illusion,

voix plus tendue. Prends-moi § Amant § Prends-moi §

*Tissu de folie et de douleur* (K.) partage du monde,

troué par de piqures de feu treillis pareil à une n

Asse et composé de feu tout l'intérieur de treillis  
corps double *dialogue* de rouzier fièvre qu'elle pro  
Cure... Selon la violence voulue, muqueuse mère...  
montage insane. Pompant le bleu :

j' poursuis : « ... infiniment vous d  
échire... ligne-sexe merveilleuses bribes ; ; ; avalan  
t cette queue offerte... »

Thanks ! Take me ! mad net. MUQUEUSE VIOLENCE C'est l  
' parfum rythmé ds la bbouche une voix répétant u  
n' voix ds la bouche brouillée

mil nefe cent trint sisse les noces  
d'or de Freud ? Auto rouge blessure ouverte canevas  
et l'anima assise ; manchmal ein Spiegel zwis  
chen die Beine : la fiesta du texte ou *bardo*  
*ria*...

Immense transformation fugue  
guise à sa guise. i.e transfofugue  
fluidité du détournement oder *strette* re  
Tomber dans le *lit de neige* : «  
*es sprach, sprach, sprach, sprach*  
mbutop in inter

es  
*schoss an, schoss an*, qu'il q *schoss an*  
lisible. »

Le plus urs des mytthimes le plus cacher  
ds le lard to *erosion*  
le plus paisiblement étendu sous les fleurs  
dans le plus grand écart possible  
lieu de douceur et de blasphème  
le ça fait bander des oiseaux  
et l'égide les idées au vol ou comment les poètes s  
laisse

se consolent des vertus du lecteur  
Tastez ma cuisine prêcheurs, nouvelle chaque jo  
ur, exclusive use of BLACK AND WHITE. Tastez-y et  
l'aspiration à l'éter et l'homme et votre précaire  
avnir ? on which i suck and like to dream of anatomy  
y

R (rakosi) stopped writing  
and Jack (spicer) the Unknown, and Larry (eigner) :  
« dancing, you feel like  
dancing »



D'habitude la fumée de cigarette  
est une faïence froide  
que les autres ne sentent pas...  
regarder leurs grimaces  
me dire :  
et moi, d'où je viens ?  
suis-je ici ?  
Ils ressemblent à une toile muette  
de tarentule  
là : en files dans la rue  
autour de la table  
qui accepte  
éclaboussée des fruits et des bruits  
de la bouche.  
Renier  
parce que je suis loin  
maudire  
parce que je ne sens pas.  
Les yeux de mon masque  
sont déjà malade  
de perplexité  
et dans le cœur : qu'ai-je  
d'autre qu'un verre grossier  
avec quoi j'agrandis  
une longue, incompréhensible distance  
Ne ris pas  
seul  
borgne  
meurtri  
de ton fauteuil de chien  
ne te moque pas  
amer  
impudique  
cervelle de ciment  
de jeunesse enjouée  
que l'on trompe et flatte  
que l'on touche et convoite  
qui subit, pléthorique  
les petites magnifiques  
Tais-toi  
mords ta vérité en deuil  
et enfermé dans l'adieu de toi-même

aspire la fumée  
de la faïence froide.

## TARDE EN EL BOSQUE

Terre humide  
et molle, sombre  
odeur d'herbe reverdie  
ou sèche.  
Des pas qui s'enfoncent  
silence bercé au faite  
des arbres  
parole :  
au bout du ciel :  
les bois nous entourent,  
et sous nos épaules  
une douleur immobile  
de branches  
séparées.  
Dans le feuillage  
la plénitude ne dit mot  
et les bruits ne viennent que de soi  
nostalgie :  
féconde et paisible  
sur quoi tombe une main  
tienne ou mienne.

## EJE-MONIA

Quiétude de celui  
qui a quitté les rives  
et regarde immobile  
indifférent à l'effroi  
l'unique et ultime  
rampe verticale.  
Claudication, fureur  
héroïque ambivalence :  
c'était un pont et c'était un fleuve  
et comme des mantes d'eau  
courraient  
sans être du courant  
dans le flot.

(Traduit de l'espagnol par Jacqueline LABROT et Paul Louis ROSSI.)

... EN GARDE.

Hormis Paolo — solitaire et bizarre,  
mélancolique et pauvre — l'autre Paul  
de la Vénus barbare,  
tous périrent aux ailes du moulin, enlevés  
du sol.

La pierre qui broie le grain devient folle  
en son cercle car la force nourrie de leurs corps  
déchirés enivra le froment hier si pur.

Voilà comment le passé très limpide  
de nos yeux aguerris se voile pour demain.

Et le vent généreux soufflera à l'entour  
sans apaiser le chant des sacrifices aux ailes.  
Je les entends.

∴

l'autre mérite est d'édifier.

## MILLE PAROLES COUPÉES

C'est un être étrange dont je ne m'explique pas le style.

Pourquoi alors chercher à le connaître ? Il suffit sûrement de l'essayer pour se convaincre qu'il est le plus agréable quand *on* veut obtenir une écriture fraîche et rassurante. *Pour qu'ensuite* la passion se taise en l'oubli de l'encre qui s'épanche. C'est quand même une image exemplaire en regard des enfants, toujours *séduits à l'idée* de courir sur les lignes de vos mains.

Vos mains, parlons-en !... vous dites vos mains, mes mains, et alors ? Cela est-il suffisant pour aimer Dieu ? Il ne vaut mieux pas. Dans l'intérêt même de votre écriture, celle que l'on apprend à aimer, à ne pas détester plutôt. Une question de rigueur que tu dois remettre en jeu ; écoutons :

« ... Il n'y a jamais eu beaucoup de place dans mon cœur pour les voiles et leurs bateaux. Il serait plus prudent (sage) de ne *s'en tenir* qu'à leurs sillages (s'arrêter à leurs sillages) *si purs* que souvent tu suis à grands pas écartelés. Sans beauté, sans souci... »

« ... De plus, note sans l'oublier qu'une tragédie n'a jamais remplacé une promenade au bord de mer... »

Le style que tu emploies est allusif. Il donne cependant de *claires natures*. C'est un décor habile, car le théâtre noue dans ta bouche le présent au passé : une glissade féconde qui sème autour d'elle les personnages du rêve (chagrin). Écoutons de nouveau :

« ... Peindre le temps et rentrer chez soi... »

« ... Avec les cheveux déchirés par le désordre des vents. »

En fait, tu parles comme les criminels parfaits de la renaissance. Tu sauras, au moment voulu, saisir l'incertitude renouvelée de ton langage, *par* amour. Une mesure de silence sépare ta voix de la mesure même. Et quand tu attends les nouvelles de la ville, que fais-tu ? Tu ne le sais toi ! Revenons à la mer. Ce serait, dis-tu, une rivière qui inonde ses berges, sans couler dans son lit. Alluvions sous les pas, brisées de bois polis... ils brillent comme l'or que tu agites sans fin dans le tamis solaire.

Où sont, dis-tu encore, égarés les oiseaux de la mer ? Tu les appelles et *ils* ne cessent de répondre par *leur* chant *infini* et *idéal*. Il est l'heure et je m'en réjouis ! L'heure de vous raconter les miroirs rassemblés qui t'enveloppent du parfait reflet comme un drap sur le bois d'un meuble. Rien n'avait disparu *que* ses épaules et ses bras chargés d'épis. Et je me remis à la voile dans la fraîcheur de l'aube. Soit, finissons-en avec le temps... maintenant. Et si tes quelques jours contemplaient le retour du *comédien*, que dirais-tu jeune enfant ?

« ... l'arlequin, selon moi, se résume à ses habits, qu'ils soient d'or ou d'argent, losanges et triangles... »

Ce lent désir de *parvenir* au terme de ce que tu esquisses (il serait plus juste à ce propos d'*user* d'un graphisme) va-t-il saisir et même ressaisir ton idée de départ ? L'eau de toutes les mers te présente une forme de réponse :

« ... repoussée, ramenée aux limites (au cœur) de ses digues, cette force au prisme vert un jour se fatiguera... »

Voilà ta pensée. En voilà une autre, étrangère, elle n'est cependant pas son image glacée.

« ... repoussée, ramenée au cœur, jamais ne se découragera... »

Il est *bon* que tu entendes cela. Et pourtant je sais bien que juste là tu crains de réveiller ta peine, un peu comme *on* réveille un chat. Sans envie, ni désespoir. Mais à chacun ses nourritures, et à nous les audaces ! Il faut *bien* d'ailleurs que ces paroles soient rompues par des mots maladroits et fragiles. Et mort à celui qui se moquera de ta bouche. (Ou plutôt non, *on* ne peut mourir deux fois, son silence d'avant *le* lézardait déjà, c'est évident comme la clarté du ciel.) Pleine de promesses :

« ... nous avons froid et allons rentrer. Dans une maison se vêtir et dormir pour attendre la moisson de nos mains dans les flammes du récit que tu as repris... »

Nous reprîmes :

« ... sans m'égarer je peux dire que la pluie renforce (rend plus fort) mon parcours souterrain que tu éclaires sans fin... »

Le lendemain, ô surprise tant rêvée, le charme était le même. La forêt *gagnait* toujours un peu sur les terres abandonnées. A me lire, je perds le fil. Et cette douleur ouverte — sans secrets — m'est aussi lourde qu'à vous-même. S'il n'en est pas ainsi, une autre vie vous irait mieux, embellirait vos jeux. A l'inverse, si les larmes brûlent votre désir de voir, les yeux obscurs (clos) sont l'unique chant que je vous permets. Aide-moi s'il te plaît ! J'entends :

« ... s'arrêter dans mon cœur... leurs sillages que souvent sans beauté... »

Et si tristement sur la table tu captures un rayon de lumière, mets-le vite en un lieu où il pourra grandir et s'épanouir de *lui-même*. Attentive à sa vie ne commets pas la tienne à vouloir le saisir (le faire tien). Par ta bouche s'échappent en parfait ordre (une ligne de sens) les liens craintifs de ta jeunesse.

« ... puis à l'horizon une voile éphémère disparue et une autre apparue, encore... »

Et voilà que ce matin (le gel) en buvant du café tu m'as dit avoir pris par ton corps la vibration secrète des plantes alignées sous le soleil vivant. Te dire, tu me déroutes par cette arrivée surprenante, tes paroles touchantes. Tout est prêt, le rideau hissé, les rampes éclatantes et tu tardes à paraître. N'es-tu pas *sûre* de ton récit ? Autrefois c'est toi qui patientait. Et cependant le décor et ses masques n'ont pas varié. La main qui les choisit était sœur de ta main. Arrive !

« ... peindre le temps et rentrer chez soi... »  
« le désordre des vents... »

Enfin tu te souviens. Des lainages et des robes. Une ombre ténue prolonge ta démarche, l'ordre de tes pas. Il est bien loin le temps des fumées dissipées qui t'habitent. A ce jour tu as lu et tu parles. Un jeu de lumière illumine l'escalier par lequel descend le comédien et tu demeures *assise* au centre de l'intrigue, sans reprendre l'écho de ce prince inédit mais défait.

« ... vas où ton peuple le demande ! si près des côtes qu'un navire t'emporta, cher exil... »

Nous y sommes. Le temps est mûr pour aller plus avant, par silences placés entre les folles idées que tu récites ou bien acclames. Ne se livre toujours pas, suis-je à côté ?

De tous temps *on* a pensé que « nature/morte » était le *mot juste*. Cette vérité m'étouffe, et je la crains *par dessus tout*. Dès lors que tu romps de ta voix les pierres étranges qui occupent ma gorge, tu poses sur ma poitrine une aune délivrée et vivante. Là je respire enfin comme enfin je le souhaite. Piquée à vif, tu prolonges :

« ... je l'ai vu s'éloigner, sous les flots argentés quand soudain pris aux vents... »

Lorsqu'il revint à la maison, il hésita à choisir le chemin le plus court et finalement prit un grand retard, mais peu lui souciait ! La forêt, *elle*, envahissait ses paroles, entrelaçait ses rêves, se nourrissait de ses jours clairsemés, de ses nuits assoiffées.

Il ne se passa rien ces quelques semaines occupées, bien remplies. Devait-on poursuivre ou casser (avec ses mains, d'un geste sec), oui casser, cette chimère inhabitée mais limpide. On a pourtant recueilli des formes à la fois intimes et *majestueuses* sur leurs socles élevés, si bien que cette ville ressuscita... des ruelles dont la largeur ne dépasse guère quelques pas. Autre exemple éloquent :

« ... blanche et souple ma bouche dans cette écume garde ses paroles blanches... »

Voilà la comédie devenue comme une pierre sous les herbes.

Arrête-toi et méfie-toi de tes souliers *rapides*. Parfois les vagabonds attendent sagement que mes yeux lointains trahissent ton désir d'aller plus loin. Car en chemin :

« ... pas si blanches que blanches ruines ou vos maisons défaites... »

et toujours sans tarir, ce même plaisir :

« ... je marche parmi celles que jadis tu évitais avec adresse, lié à l'adresse du monde... »

Un vent sur ma nuque envahit (glace) mes épaules et mes reins, lentement, à la façon d'un masque immobile et sucré. Le saisir, sans trembler, avant qu'il ne meure comme ton souffle tiède sur les vitres essaimé.

« ... compare la flèche et l'arc au cercle de la cible, et l'océan solaire qui calme ses poissons... »



Le père et ses enfants. *Ses enfants drôles*. Le tout dans un bocal, une liberté, une liberté feuilletée et bien trompée.

Si on revient aux jours de ta naissance, tu prétends n'avoir pas dit :

« ... les clochers sont de vastes oiseaux de pluie, et l'allée qui les prolonge ouvre sur un bel écueil, une prêle tisse le gravier... »

Puis lentement tu te calmes par la surprise :

« ... le champ clair, la nuit repose, *ou* lune en pli encercle un fruit  
la passerelle, et légère une voix pâle ensorcelle les marins à leurs navires... »

Une époque qui s'achève à elle seule nous laisse *les mains vides*, donc libres.

Fidèles chevaliers du désir, votre appareil de linges *n'a d'égal que* les rois attachés à leurs fous ! Sur les rives du Nil blanc, quelque chose s'est perdue. L'émotion fut grande et pleine d'éclat. C'est *cela* qu'il te faut *imaginer* avant de dire les soupirs. Nous sommes arrivés à un autre temps du récit, plus lent, plus blessant. Comme une flûte en roseau, haute parmi les sons, grave par son chant, légère à ta bouche, oiseau à tes doigts sans plumes :

« ... les tortures de la mer ou l'oubli de ses peines porte vers les sables les galères nouvelles... »

N'insiste donc pas tant sur la douleur, mais plutôt sur la force de ces hommes *d'horizon*. Ils nous arrivent *comme l'image* d'une pièce de monnaie, glissée sous le papier, par la mine du crayon noir. Tu les dessines à nos yeux de cette façon, tu nous offres le rayon de ces cercles hésitants :

« ... sous le drap de leurs voiles goûtent l'alizé tendre et chaud jusqu'aux feux endormis sur les falaises de craie... »

J'ai passé plusieurs heures à comparer, à vivre par accident, par étonnement, sans grande beauté. Pas facile-facile. Le personnage m'est alors apparu plus vrai lorsque tu te risquas seule :

« ... chantent à l'unisson vaste renfort à ciel perdu leurs gorges rondes et souples... »

Plus juste encore. Nous y étions quasiment, vers une étrange nuance. Si tu parviens à *tenir* cette marche (elle est rude, je le sais) les terres du haut pays t'appartiendront. Leurs secrets aussi, que tu modèles déjà comme l'argile sous les eaux. Argile agile.

« ... sans beauté, sans souci, pas si blanches que paroles blanches leurs sillages si purs... »

Et à portée d'écriture, tu quittas des yeux le manuscrit pour le lancer à mes pieds, sans violence :

« ... il n'y a jamais eu beaucoup de place dans mon cœur pour les voiles et leurs bateaux... »

Comment les choses se seraient-elles *passées*, dis-tu, oui, les choses, les tiennes, les miennes ? La réponse brûlait ses mains mêlées, lentes, blessées. Seule :

« ... mais ils mirent aux sables un masque noir et luisant que jamais ne retrouvèrent leurs enfants jeunes... »

Rien n'est vraiment clos quand *on* respire. Deux ou trois fois, la détresse... l'eau vient à la bouche par un chemin identique, sentir le besoin qu'elle ajoute... sommeillera-t-elle encore longtemps ? De tes mains, tu courbes les branches hautes, les mêles et les confonds. Aussi tu les envies, je ne sais moi ! La tête à l'envers, tu verras le jour comme l'habituel dépassé par les rêves les plus vrais.

« ... leurs soupirs ont rendu le souffle du passé, et le parfum des vendanges que l'océan trahit... »

De même ta voix et son récit. Aide-moi de nouveau...

Les porteurs de lumière s'avancent à pas si lents que jamais leurs visages n'embrasseront les cercles/éclaircies allumé(e)s par leurs bras.

« ... dispersés sur les sables, les fruits sans saison, les marins sans navire, à pas écartelés, sans beauté, sans souci et les maîtres du rivage assis à la même table se nourrissent de leurs mains... »

De même, beaucoup d'autres passions se sont éveillées suivant ce parcours en spirale. Chaque fois différentes mais d'une source commune. Ainsi les violettes que tu portes ont plus de trois mille ans, une reine déjà les nouait à son sein. Ainsi la toile de ton habit, et la broche à ton cou, jusqu'au peigne délaissé par tes cheveux impurs ! Seule nous reste la renaissance qui efface tes paroles et tes mains.

Alors, *on* a décidé d'hurler, la nuit le jour, on était bien pris. Et s'apercevoir que *nos* pensées parfois ne nous appartiennent pas, (être possédé de), que sous des liens, chaque instant, l'essentiel s'échappe (être dépossédé de), par les récits de *trahison*... Il ne restait qu'une issue à *choisir* :

être fidèle aux lignes que la dérive dessine dans le cœur joyeux de ces hommes d'avenir. Sur le chemin nouveau entre les seuils dégrisés, ton message se réfléchit davantage...

« ... revenez sous le vent, à l'adresse du monde, au centre de la cible, et l'océan solaire... »

Une danse étrange s'avance entre tes pas immobiles, et je n'ai rien à dire. L'ensemble des sons qui composent ta gloire ou ton mépris retentit *au sortir* d'un long silence, puis s'apaisa *au chant* et des bois, et des cordes, et des cuivres, ...

Encore, claire et hardie musique hors semaine ; sur les places de village la foule tourne et se tend la main. J'aimerais que *l'on y soit*. Que l'on y reste quelques temps, *histoire de*.

« ... les tambours aux flancs de leurs montures, l'oriflamme, les bannières, le pavois, l'étendard effilés au-dessus de leurs têtes... »

Indignés qu'ils étaient, ils ne virent pas moins leur désir allumé par tant de feux. Les marins saluèrent leurs frères de terre. Le visage tourné vers l'horizon lisse et bleu des eaux-voyages.

Il est ambigu de reconnaître là une passion fidèle et solidaire. Chacun n'est-il pas où il est, avec tout le mal de s'y nourrir lorsque l'appel sonne fort et plein d'une bouche voisine, disparaissante :

« ... paroles blanches que blanche écume retournée sur nos lèvres garde ses paroles blanches... »

Tu ajoutes sans défaire l'ordre de ces liens *précieux*.

« ... alors, seulement, fidèles à leurs voiles, l'avant face au coucher sur l'océan/soleil, les marins à leurs navires... »

Cette décomposition reprise, ta clairvoyance se trouva déchirée à l'indice de mots loin rêvés. A toi de voir et de savoir. Donne-nous, comme à tous, les bonnes cartes, les dés savants, les figures maîtresses et le tracé malin pour ce jeu d'hommes et de femmes déplacé(e)s. Mais toujours à ton *image*.

C'est dire le peu de *risque* que nous savons *prendre*, buissonnés dans ta surprise !

« ... s'arrêter dans mon cœur... leurs sillages que souvent sans beauté... »

Faut-il n'en *saisir* que son absence ou son silence de richesses ?... Ainsi, se plonger (donner sa pensée par avance à autrui) dans une idée d'inachèvement, nous retient souvent. Par deux fois.

Enfin, les mains restent serrées ; à elles seules, c'est un aveu. Le plus sensible...

Ecrire une phrase qui puisse dire elle-même le sens qu'elle avance dès le premier mot (il y en eut sûrement d'autres pour préfacier sa naissance), jusqu'au point tardif qu'elle *se donne pour* clôture, c'est aussi un aveu. Non moins sensible...

Dire de sa voix, les dents proches de la langue, son revers sonore, c'est l'aveu final. Autre chose, à l'instant (différé ou non) commence, qui ne vous appartient pas, qui ne vous appartient *qu'en* images et tresses pleines d'un vœu exhaussé ou demeuré dans l'œuf...

Prends garde à ne pas le briser ! Tout serait à *refaire* pour demain muet.

« ... le chemin étroit des sillages d'écume retrace le souvenir des marins à leurs navires... »

Voilà (bien) posé l'avenir de ton récit et ses gerbes de paille à la dérive. Tiens bon sans trembler les fils qui trament la colère des gens de voile.

Plus étrange que la soif des guitares apeurées, revenons à la mer inondée. La prends et la poses, le lit qui brille l'or sillonné d'une roche en feu.

« ... terre, terre !  
Que fais-tu sillage perdu ?  
Adieu, hardi, sans beauté, sans souci.  
Y resterons-nous ?... »

Toutes les histoires faciles, entre les arbres évoquées, taisent leurs couleurs grisantes dans l'eau de pulpe.

Le petit vin de l'oubli éclaire nos yeux.

Le paysage est heureux à la vie comme ce vin au palais.

Janvier à mai 1975.

Chiens blancs détachés dans l'alcôve de l'aube, alouettes mauves évadées hors des masques dorés des sommeils de plumes, élévation des soleils, adorés par-dessus les cimaises, debout sur les auréoles de brume, aux cimes des temples, fauves, enfoncés jusqu'au sang sur les lèvres perverses des aurores enlacées, surprises dans les éperviers frileux du matin, sonore comme un roc, visage de pain rassis, soudards soudain évaporés sous les cascades d'écume des vallées, veuves vertes par les allées, chimères inoffensives lâchées joyeuses avec des enfants des remords des renards, larmes, sous les feuilles flétries des joues où se cachent les yeux secs des hommes en armes, par les fleurs jaunes des piémonts désertés, sous les arcades sous le vent,

descendent vers les vallées les hoturières veuves des oasis pressés comme citrons par ces temps sans lait, sans pluies, tenant lampions, roses de vents, porteuses de balances, descendent vers la mer les laboureurs des établissements continentaux, dans les sillons de leurs regards des charrues déroulent de tranchantes volontés, viennent les petites filles en âge de parler faiseuses de mirages, langage de fleurs sauvages, bourgeons sur les tombes des temples ruinés, prêtres marchant la bouche cousue comme un sac, vers la mer, marchands escortés de porteurs de livres venus régler chaque compte, l'eau lavera chaque meurtre dans la foulée des vagues survenues vers les foules rassemblées sur les places, les vigies perchées sur les tours de contrôle signalent aux archers les filles dévêtues des clairières qui chantent de candides contines autour des miradors, descendent vers le port des ermites assoiffés de chairs fraîches, les bergers aux oreilles de bruines et de conques marines, les béliers isolés dans la majesté des moutons regroupés, des mésanges curieuses de ces assemblées à la noix, des têtes de bois que besognent en toute innocence des pics-verts obstinés, les yeux ouverts d'un verdict sans appel, les feux de bengale du défilé qui suit son cours, passent en dansant avec les montreurs d'ours les enfants de la balle et du pas cadencé, en route vers les monuments commémoratifs,

descendent les allées royales où trônent sous les tilleuls d'argent du soir quelques chercheuses d'illusion aux tables des glaciers, les alpinistes dans la force de l'âge retour du front des neiges, se hâtent vers les quais, des couples d'églantiers s'embrassent en rougissant sur des tapis verts, les taxis déversent dans des nuages de poudre de riz des douairières dévergondées,

le chien noir de passage vers le port emporte son troupeau dans le galop rond d'un collier de fleurs des champs autour du cou des picardors blancs comme linge, à fière allure, saignent quelques pavots dans la sciure de la citadelle les envahisseurs piétinent sans distinction des couteaux de loi hors d'usage des souris blanches terrifiées des marguerites effeuillées, descendent vers les jetées où les écluses ne guillotinent que de l'eau dans les rêves troublés des péniches les marinières font l'amour en riant,

bleu, le chien inconnu tombe en arrêt devant une coccinelle rouge en maillot une pièce grimée sur un mât de cocagne où se sont posées ce jour-là avec grâce colombes et libertés surprises à l'ennemi, viennent les roturiers avec leurs mulets au travers des pierres nobiliaires escarpées, porteurs de grands couffins d'osier, vendeurs de rafia de ratafia doux au gosier de cartagène d'or et de sucre candi, de poux viennent dîner à cheval les dandies au nez pincé encore vêtus d'alpaga, qui ne s'aperçoivent pas du dandinement inquiétant des servantes réunies à l'office autour des couteaux, après la fuite des grands chefs, sortis d'aurore et de noir vêtus de leurs maisons de maître au mil des vignes rousses les plus malins se glissent avec autorité dans les grands yachts motorisés qui partiront vers le Brésil avec l'auréole de martyrs sur la tête,

des hirondelles en détresse, revêtues de dentelle et de crêpe sont revenues des forteresses et des couvents, leurs becs fins claquent dans le vent et devant les lits tout défaits, des cornettes avec des corneilles s'acheminent vers les hôtels borgnes, autour des basiliques, sur les autels de pierre pleurnichent des prières de mousse, ils descendent en chantant sous le fouet des reitres vers le fleuve les blonds adolescents encapuchonnés, les enfants encagoulés encore espiègles sous la cape et le fil de l'épée, autour des monastères entrouverts sur le fleuve où les poissons chats et chiens sont paisibles, ils viennent les sourires sur les lèvres lorsque ces hommes c'est encore la coutume battent la poitrine de l'eau, lorsque la coupe déborde avec l'amertume dans le fleuve, les poissons fugitifs volants s'esclaffent devant l'embarras des perches tendues ou des carpes médusées devant les fracs les frocs jetés en vrac dans les courants,

les jeunes filles illuminées des livres d'heures, avec des seins blancs épanouis comme des assiettes, les filles bleues des livres saints, descendent des enluminures avec des coquelicots égorgés dans les mains, et s'évanouissent au-delà des fortifications dans les iris qui montent la garde violette des fresques polychromes,



le vent se dirige vers la mer en caressant négligemment par les ruelles la croupe rebondie des draps matrimoniaux, dans le streap-tease intime de la ville qui danse sans filet au grand soleil sans culotte, en chaussettes, dans ses langes, sur un fil des familles il est midi à la sueur de toutes les horloges et le cri des enfants des écoles répond à celui des mouettes affairées dans l'ombre fraîche des glycines et de la loi les demeures princières offrent sur des tables bien mises des ventres de poissons et de bon aloi, les adolescents sont absents avec les jeunes louves cristallines, ils fourbissent les dents des juges, dénichent les rumeurs raciales au creux des jardins palaciaux, agitent des tisons autour des grands silos du sommeil immigré, les héritiers,

et le chômage tourne à la façon d'une névrose dans la tête des docks aux yeux bouffis des poissons secs à l'heure de l'embauche empilée sur les quais les grands cargos chargés d'ébène les paquebots chargés d'ivoire pourrissent à l'amarre,

paraissent les vieilles lunes blondes décolorées fondantes avec des glaces au citron sur les dalles chaudes du matin, paresseux, au pied marin, avancé hors des filets de vanille dans les friches de la nuit, porcelaines de sel, hordes, en fuite vers la mer, exodes, portières de sueur, chauffeurs enlisés à la halte, ornières d'asphalte, défilé des mères roussies par le soleil, carrousel des filles en rut, voyeurs, pourvoyeurs, bambins blonds, trouvailles, ficelles, marivaudages, plages, gardiens de sable, marchandes de coquillages, faux monnayeurs, marayeurs d'écailles et d'émail, passeurs, tourneurs de passe-passe, trapézistes, goélands, flamants roses, cirques, édredons des lagunes, ciel orange tout pelé sous le vent, bougies affolées, chandelles brunes des marais, abondance cadencée des vagues dans la marée qui monte avec la lune porteuse de nouvelle fraîche,

ils passent lentement les grands brûlés des champs de mines aux mains de coquillages, avec leurs cicatrices langoustines, hommes de nacre, homards, crabes, crustacés de précision, vaillants chiffonniers de la honte incrustée sur fond bleu, grenades, corails, dans les orangers des fosses à ferraille les gosses parlent à voix basse des conducteurs d'engins, sur le chemin des invalides dérangés par le bruit. Un ange rapace,

des chemins cyclopéens surgissent des bornes poléolytiques, cistes éventés dans les cers des premières garrigues odoriférantes, cistes des liturgies aux portes des cirques mystérieux, souffles mauves des centaures décoiffées chardons nerveux comme des ânes mal bâtés, ombres indifférentes retranchées au pied des falaises tranchantes de midi dans une faux de silence où l'élégance aristocratique des chèvres s'abreuve à la providence éblouissante des fontaines résurgentes, écume des cohortes au galop vers la mer, hardes, exhortations, sourires imperturbables dans les barbes des boucs, les tournesols lumineux réinventent au bord des chemins les corolles oranges des soleils levants aux heures où chaque étoile jaune exténuée se couche dans le berceau bleu de chaque myosotis, entassés dans leurs camions de poussière et de peur les transhumants épuisés sont acheminés vers la plaine : des hommes de corne des femmes de laine s'y pavanent dans l'herbe artificielle des squares, sur un banc, les saisons s'inquiètent, à propos des pavots absents,

viennent les tisserands des jardins de chiendent, outils rangés au centre des cocons tissés dans la tignasse des vieilles légendes... de soie, les mûriers partent à regret les poings levés sous les drapeaux du ciel, restés fidèles au printemps et aux chèvres. Quenouilles velléitaires dévidées dans la tête des touristes aisés, buffets de campagne, huches, bûches, jougs citadins, termites. Chênes, ambassadeurs nègres des hordes révolues, errants entre les rois triomphants, sur les pierres levées des terres tombées en déshérence, les brebis entassées à l'ombre des branches de midi, les chiens d'eau et de soif les œillets nains aux ailes mauves, les oliviers de la croix rouge derrière les soldats, les amonites des falaises tapies dans la mémoire translucide des cigales, chaînes,

messes noires et rosiers des chiens. Terrarres à longueur d'exil, infirmières pâles des asiles, boulevards apoplectiques vidés de leur soleil, après le coup de sang couchant du jour, à la nuit tombée comme une moustache sur un commissariat. Regrets. Fleurs. Dents blanches des crocus, lèvres surprises des violettes, béatitudes étonnées des papillons dans les jardins froissés, noces de lauriers rouges, ventres de lait et de roses, acides, fumées, lessiveuses, artifices pourpres des cannas domestiques, œillets du jour sur les tables de nuit, marbres, cire des masques pitoyables, ventres de roseaux et de tournesols, digitales, sur des couches de sang, d'anémones, de merde s'épanouissent un peu tardifs, des cris d'enfants. Pavots. Viennent les herbes. L'ortie blanche aux jambes couperosées, le mouron bleu et les oiseaux en fuite.

Ite, missa est.

COMME LES OUVRAGES  
QU'ELLES ECLAIRENT  
QU'ELLES AVEUGLENT

D'OU VIENT QUE  
QUI A PERDU  
ET QUI

à son propre portrait  
par degrés

l'on s'attaque  
la « science hérissée »  
nous abandonne

STUPEUR ET PITIE  
IL NE VEUT MEME PAS

IL EN EST TANT  
ET QUAND ILS SONT  
ILS NE LAISSENT PAS

vides de sens  
les premiers, les derniers feuilletés se consumer

SI ON TIRE DE L'OMBRE  
CE QUI EST EN CAUSE  
ET C'EST EN CE SENS  
QU'ILS OSAIENT BRAVER

QU'ON EN FASSE  
SANS AUCUNE  
SANS AUCUN  
ET L'ON VERRA

son bien  
reste de nature  
la fuite des quatre bêtes

N'A-T-IL PAS PUISÉ  
NOURRI DES OUVRAGES  
UNE TELLE VOLONTE  
DANS L'UN ET DANS L'AUTRE

ILS CROIENT CHERCHER  
QUI LES PORTE  
ET ILS ONT

les dents comme autant de gemmes

à tuer l'enfant

c'est ici que le souvenir porte sans doute sur le sens

QUI SE PORTE  
QUI SE CACHE  
POINT DE RAISON

au travail aveugle  
dans le désordre

meurt à la vue des autres

CHOSE SINGULIERE  
LA PERTE DU GRAND ECRIT  
DES NOTES, DES LETTRES.  
LAISSE PERCER

AINSI  
NOUS VAUT  
QUI A PERDU

la détente de l'Unité  
le multiple

rêve en même temps lui-même

QUOI QU'ON AIT FAIT  
UN TEL CHOC  
S'EBRANLER  
ET SUCCOMBER

— TOCCIRE, DIT LE GRAND VIEILLARD,

CEUX QUI CROIENT SANS  
SENTENT QU'UN  
MAIS QU'ETANT TOUS  
SE PRENNENT A LA PERFECTION MEME

chercher où appliquer leurs fers

« ironique abandon des voles ».

Geneviève Huttim  
PASCAL, SAINT-THOMAS & CAVAILLES \*

## Trois poèmes

*Dominique Buisset*

hachis,            vie parmentier

viande            patate            viande            patate            viande  
                  patate            patate            patate

bornibus me sourit

— « cool, brother ! some mustard ? »

l'homo sapiens ne s'amuse pas

je me mesure de l'œil avec les chiens

                  bételgeuse            aldébaran

oiseaux blancs tournoyants sur les wagons frigorifiques

charretées métropolitaines

et la lune à claques, ronde, rousse sur les fumées

∴

puisqu'il faut mourir, pourquoi ne pas céder au hurlement formidable  
des avions ?  
un train qu'on prend le soir  
et l'idée de se réveiller dieu sait où  
fort de fatigue au nœud des muscles

ne me lapidez pas de mots pointus si j'ai soif de choses outre,  
si je suis mieux quand on marche nombreux dans les rues ou quand  
l'herbe a l'odeur du piétinement des foules,  
vieux coelacanthe, à sentir monter en moi une conscience d'océan,  
qu'étriqueté, compté, classé aux tables des écoles.

ma valise est tapie sous l'armoire  
elle me guette  
et je sursaute au passage des grands poissons de fer qui nous emportent  
comme une laitance sur leurs aires de frai...

on reste  
et puis, un beau jour, on en meurt de colère

∴

un agrégat de roche tiède qui circule autour d'une étoile...  
quelquefois je regarde le monde  
il a poussé de l'homme entre les pierres partout comme un chien dent

grains de sable des millénaires

puis l'étincelle éclatée aux tempêtes du silex  
et l'incendie de la conscience vient cuire nos tablettes d'argile

et si le vent tombait, ...  
que deviendraient les fleurs des accordailles de la chair et du minerai ?



EGARONS-NOUS... (AVENTURES POÉTIQUES) 2<sup>e</sup> épisode

Ces pages portent la marque de l'aventure qui commence... Au tome II l'intrigue se noue. En quoi Aragon est-il différent ?

Prenons les premiers vers de *Mont de Piété*

L'attachement vous sème en taffetas  
broché projets,  
sauf où le chatolement d'ors se complut.  
Que Juillet, témoin  
fou, ne compte le péché  
d'au moins ce vieux roman de fillette qu'on lut

Toute la beauté précieuse de Breton se trouve ici et dans les premiers vers du *Devoir et l'inquiétude* la langue transparente d'Eluard :

Fidèle  
Vivant dans un visage calme  
D'où la route part longue et dure  
Pour un lieu de sang et de larmes  
nous sommes purs

Le voilà dans sa langue comme un poisson dans son bocal. Or dans *Feu de joie* Aragon n'a pas de visage. Il n'est pas. La pureté ni la transparence ne l'intéressent mais le travail sur la langue et sur l'état de la poésie :

« J'ai aussi décrit des phrases quand on croyait que je les écrivais. »

La voix sera multiple, sensible, tremblante, comme le souffle comme on aime comme on hait, trouée d'humour, secouée, coquette, libre, mouvante, changeante harnachée, implacable, rêveuse, provoquante, une voix pareille à cet appartement de 365 chambres dont il prétendait connaître le secret. Tous les textes d'une vie communiquent les uns les autres et finissent par ressembler à cet hôtel rêvé. J'y habite de temps en temps. J'y égare mes notes d'où

le retard à parler des tomes II, III, IV, V, mais comment faire si ce n'est semblant ?

Pour ouvrir un débat sur l'œuvre à Ivry j'ai retrouvé deux répliques d'Anicet :

Poulôt que fait donc ce monsieur ?  
Mais rien ma biche c'est un poète

Commentez, discutez ! Beau sujet pour le bac ! Et qui permettrait d'insister sur l'essentiel : pureté, vérité, transparence n'ont rien à faire avec la poésie. Aragon n'a pas le pouvoir. Il ne frappe pas de médailles. Il ne bat pas monnaie. Rien d'un grand argentier du sens, c'est un suspect qui prend son bien partout et montre ses mains nues, ses tours parce que dans l'écriture l'intérêt n'est pas ce que l'on « gagne » mais de jeter une lumière sur ses fonctionnements mystérieux. Mettre les mots en place et les déplacer. Savoir comment ça marche. Faire que cela fonctionne sans jamais se bloquer.

Décrire les phrases...

« Elle a l'air d'une jolie réclame pour dentifrice. Elle chante en anglais, il ne peut la comprendre parce qu'elle ne va pas assez lentement. Cependant au passage il accroche le mot *darling* pareil à une clochette d'argent. Tout d'un coup la tête s'éteint. Mais elle se rallume plus bas, à droite ; la chanson continue et Anicet s'émeut de saisir le mot *lèvre*. Après une nouvelle éclipse, la tête reparait plus bas encore et à gauche, et ses paroles doivent être bien émouvantes, car on sent dans la salle le souffle frais que donne le battement de paupières de ceux qui ont compris. Le mot *bras* surprend Anicet comme une caresse. »

« Le mot *darling* pareil à une clochette d'argent » est du B, A, BA poétique, la sonorité du mot retenue pour filer la métaphore. Un peu plus loin, le mot *lèvre* provoque une interruption de lumière, une éclipse (LIPS) et *Mirabelle* continuant de chanter est si belle que l'émotion gagne les yeux des spectateurs. On attend *larme* or c'est beaucoup plus loin *bras* qui surgit ARM avec son l coupé, l'aile coupée de la métaphore, soudain muette comme un e, si bien que le lecteur peut ravalier ce sanglot trop tôt venu : ses yeux émus ne verront qu'un *bras* doux comme une caresse.

Puisqu'il est question des langues étrangères (Aragon écrira de tout cela, plus tard, au chapitre V de *Blanche ou l'oubli*), il semble qu'il étudiera le Malais à cause de l'utilisation *poétique* que René Ghil en avait faite dans le *Pantoun des Pantouns* où la musique de cette langue joue de la nôtre pour en exaspérer la douceur :

Brune et dorée au vent deratshana...

Ecoute ...  
c'était Fête — hier, dans Batavia : les Kam' pong'  
s'étiraient de dormir après manger, et gaies  
les voix qui se répondent par la vieille route  
de sous les pan'dialin'g au long de l'eau, avaient  
le heurt léger et doux de l'oiseau qui sautille  
dans les rameaux du tek

Ou ceci qu'Aragon cite dans les *Chroniques du Bel Canto* :

Le murmure du vent roulé — soumarouwoun'g —  
du vent roulé parmi les plantes, parle — doux.

Mais la nuit, le vent — mêlé — de — pluie à grands trous  
d'eaux, a tapé dans les plantes : ah !...

L'influence de ce vent qui roule des robes ne s'arrête pas au pantoun des pantouns. Elle fonde la langue poétique de Ghil dont effectivement peu de gens parlent en 1976 (sauf Mignot à propos de Khlebnikov, voir *A. P.* n° 63). Or sans René Ghil comment imaginer Saint-John Perse ?



Des Etrangères, porte un poids de nostalgies,  
autant instantes que l'eau des étangs, l'épaule  
ronde et nue...

Des Etrangères sous le saule  
curvant sur elles un azur...



Arrivés de Minuits en l'Assentiment vaste  
les Etrangers dont le regard a honte, ils lavent  
parmi l'eau sans poussière un remords...

.....  
O Toi, grande eau pleine aux vagues de ramées !

\*

Est dans un moins pesant apaisement  
tiède et terne la mer de vagues générales  
aux parages trainants des presqu'îles...

Vous devinez de qui ces vers ?

Il faudra faire pour Ghil comme pour Bataille puisque l'édition Messein (3 volumes) est plus difficile à dénicher que le *Beau voyage*.

Dans le *Mouvement perpétuel* enfin (1920-24) ce n'est ni l'anglais ni le malais qui sont prétexte à intervention sur notre langue mais l'arabe (langue à partir de quoi Aragon réfléchira, plus tard, sur *le futur*). En 1924, fasciné par les traductions juxtaposées il écrit *Bouée* :

Dans une neige de neige  
un enfant une fois  
jeta l'âme de lui  
et il ne savait pas  
il ferme les paupières des yeux

.....  
Le froid et le chaud une fois  
Or il fut sur le point  
Or il se mit  
il chantait  
il mange une gaufre au soleil gaufre

Voilà qui touche à la grammaire... Ce n'est pas s'égarer dans le détail ! Faut-il rappeler que tout cela s'écrit dans le même temps qu'une vague de rêve, en plein mouvement surréaliste, au cœur de ce groupe d'énergumènes que Maurice Barrés dit avoir vus au Bal nègre un soir. Et il nota dans ses cahiers ce qui suit :  
« 13 mai 1921 (1)

---

(1) Le 13 mai 1921 est en fait la date de l'ouverture du procès Barrés, qui eut lieu rue Serpente, salle des sociétés savantes.

Quelque temps après que les dadas m'eurent condamné à mort, je désirai voir ce qui leur paraissait digne de vivre. Qu'aimaient-ils véritablement ? On me proposa de me mener à les connaître, à les expérimenter. Je demandai que l'on me ménagât, et que, pour mon début, on me les fit voir...

L'orchestre faisait rage.

Il ne faut parler que de ce qu'on connaît. Je ne connais pas ces bals. Mais je m'en fais une idée.

Tout ça, c'est du bolchevisme, c'est une vague de fond (quelle est sa profondeur ?) qui menace l'édifice fragile. Il y a les invertis, il y a les exotiques, il y a les intellectuels révolutionnaires, il y a les Slaves, il y a les nègres, il y a les hindous.

Nous avons vu les avant-courriers de tout cela. Vous savez la belle image de Charlemagne, dans sa vieillesse, quand il pleurait en voyant les barques des corsaires. Nous n'avons pas pleuré, nous avons vu ces premières barques arriver, les premiers hindous... Nous avons fait le possible pour les faire rentrer dans la voie droite, — pour faire la fusion des sangs.

Je vois ce que c'est.

C'est une roséole sur le corps social. Oh je ne dis pas que Paris en mourra ; tout au contraire, je suis même sûr que Paris en guérira. Il y a dans Paris les églises, le Louvre, les bibliothèques, les maisons des sœurs de charité, la Sorbonne et tout autour, les profondes campagnes, pleines de paysages. Ah c'est solide. Quelle est la famille dans le sang taré ? C'est même intéressant. Qui sait ? Léon Daudet affirme qu'il faut une goutte de sang syphilitique pour le génie. La voilà bien la goutte. Le génie des nouvelles générations est assuré ! »

Il voit juste, à sa façon, Barrès, pour ce qui est de la portée révolutionnaire des jeux à quoi se livraient les jeunes gens. Le tome II des *œuvres poétiques* s'ouvre sur un texte écrit par Aragon en 68 et publié en mai dans les *Lettres Françaises* un peu avant que l'on ne coupe des arbres, boulevard Saint-Michel, alors qu'il n'y avait plus de Sorbonne et que les petits-fils de Barrès parlaient une fois de plus « vague de fond » supputant avec un peu d'effroi, sa profondeur...

### Tome III

« Qu'il soit maudit celui qui persiste à ne pas comprendre les Kanguroos implacables du rire. »

LAUTRÉAMONT.

Il faut beaucoup de temps pour accepter le plaisir que donne le doute devant l'image, la représentation.

Que voit-on de ce qu'on voit ? Et que voit-on ?  
Voit-on ce qu'on voit ?

Je me le demande à la National Gallery devant le Velasquez qui est un des principaux « *bodegones sacrés* » de l'époque sévillane : *Le Christ chez Marthe et Marie*. Une vieille femme semble donner conseil à une plus jeune qui pile des gousses d'ail dans un mortier. C'est pour une cuisine de poisson puisqu'il y a quatre dorades grises dans une assiette et deux œufs, blancs, comme toujours en Espagne. Une maison paysanne avec de gros murs. Au-dessus de la cruche, l'image peinte représente le Christ assis dans un fauteuil. Devant lui Marthe et Marie occupent l'espace de façon très exactement symétrique par rapport aux deux paysannes réelles. Allusion à la nourriture dans cette « scène » : un pain sur le banc. Mais le pain n'est pas le pain. Voir les Evangiles ! Or la miche n'a rien de l'hostie... Les poissons se trouvent juste en dessous de Jésus qui est IC(tus) « poisson » et le mot par le pinceau de Velasquez se met à signifier double bien que poisson ne soit pas ici, J. C. : on compte quatre dorades... Comme il y a quatre évangélistes. Les deux œufs peints sous les deux femmes...

Pour parler du *vrai* il faudra dire qu'il n'y a là-dedans que des œufs, de l'ail, du métal, des femmes, une image sainte, de l'eau qu'on ne voit pas et... de la peinture.

Je ressens ce vertige devant la peinture de Pierre Roy choisie pour introduire au tome III et le musée d'Art moderne expose en ce moment deux petites natures mortes de P. Roy, comme des bodegones.

Sur un cadre, peint sur la toile, il pose un verre de vin à côté d'un château. Un verre de vin plus grand qu'un château. Cela n'existe pas plus que les fourmis de dix-huit mètres mais dans le langage, dès que l'on pense vin c'est château qui vient à l'es-

prit, Latour, Yquem, ou Margaux. Donc l'insolite du rapport ne résiderait ici que dans la taille des objets si le château de Roy n'était un jouet minuscule. Regardez la base de la maquette... Or cela n'explique rien non plus puisque le fond de *la nature morte est un paysage*, avec un château vrai posé sur l'herbe. Un vrai château comme un jouet qui n'est pas, etc.

L'histoire de l'art classe Pierre Roy dans la suite « chiri-quiennne » parmi ceux qui forcèrent le trompe-l'œil accumulant des intérieurs qui n'ont plus grand chose de métaphysique, un fatras d'objets hétéroclite d'où la poésie et la vie sont bientôt absentes, etc. »

Fatras : amas confus de choses. A propos de style le mot dénonce l'incohérence et l'absurdité. C'est fatrasie qui aurait convenu : « composition poétique formée de dictons, de proverbes, de phrases sans suite où se dissimulaient des allusions hardies aux hommes et choses du jour » (Larousse).

Pierre Roy organise des fatrasies d'objets. Le texte pour son exposition s'éclaire alors tout à fait. La manière d'écrire colle avec celle de peindre. Aragon ouvre sa prose comme un parapluie pour que nous y écoutions sonner l'averse absurde des mots. Il coud ensemble des éléments disparates, des lambeaux de discours disséqués pour y dissimuler.

Comme disait Larousse « des allusions hardies »... :

« VIVE FÉLIX FAURE !

Félix Faure était un kangaroo un vrai kangaroo, Mesdames. Il est mort COMME on devait mourir. J'écris une préface pour le catalogue de l'exposition du peintre Félix Faure. »

1926 fût l'année du *Paysan de Paris*. Ce livre où l'on voulut l'enfermer. « C'était un soir, vers cinq heures, un samedi : tout à coup... » Cela commence à peu près de cette manière et c'est tout de suite le printemps, une flânerie dans le vent tiède puis l'exploration de la lumière moderne, de l'insolite dans les « passages ». Nous savons cela par cœur et comme les inscriptions, les réclames, les écriteaux viennent jouer sur l'écritoire mais c'est aussi tout autre chose, le *Paysan de Paris*. Les illustrations choisies nous mettent sur la voie. Elles sont de Jean-Christophe Krafft qui dessina les

« plans, coupes et élévations des châteaux, maisons de campagne et habitations rurales, jardins anglais, temples, chaumières, kiosques, ponts, etc., situés aux environs de Paris et dans les départements voisins. Avec les décorations intérieures et le détail de ce qui concerne l'embellissement des jardins ».

Cet ouvrage parut en 1829 comme on achevait la galerie Vivienne en lui donnant son décor pompéien, rétro à l'époque... (Il existe toujours.)

Or, l'errance d'A. dans les passages, les jardins, parmi les kiosques suspendus, les pavillons où le dessin Krafft pomponne à petits coups de plume directoire une Vénus dans sa coquille, ce voyage ponctué de minutieuses descriptions me ramène irrésistiblement à ce grand livre d'amour : *le songe de Poliphile* où s'exerce la folie descriptive d'un autre temps pour raconter la conquête de celle dont nous ne saurons jamais le nom. Ce ne serait pas la première fois que ce récit mythique attirerait un Français. Il fascina Nerval. Et dans le Paysan comme dans Poliphile tout semble rouler vers un point, une phrase : « Je comprends par tout moi-même qu'il y a une femme, qu'il y a cette femme dans chaque idée qu'en vain je cerne. » De cette Polia nous saurons simplement qu'elle était brune, mais à partir de son « apparition », l'écriture est une caresse esquissée, l'inscription du trouble où les mots prennent feu en belles flammes blanches pour l'évaporation totale de soi. Ces phrases veulent l'éparpillement de ce qui pourrait renvoyer l'image de A.

Ecrire comme on jette de l'eau aux pigeons. Se dissoudre au soleil ou marcher sur la mer. Rappelez-vous l'image du naufrage dans *Feu de joie* et les *Aventures de Télémaque*... Ecrire c'est se noyer.

« Dis-moi seulement, Simbad ce que tu penses de l'aimant qui décloua ta coque au milieu de la mer. »

Si le Paysan fait dans Paris son initiation amoureuse il échappe à l'allégorie et ne connaît de poésie que du concret. Ceci est une différence avec Poliphile mais il semble parfois que l'amoureux du Paysan de Paris pourrait traverser un jardin de 1499 :

« Voyez comme il marche, avec toutes les pierres des frondes cinglant son front, avec les aiguillées d'hirondelles à son chapeau,



avec la brise des vallées heureuses autour du cou, à la bouche l'œillet de la morsure, il est habillé de velours blanc, aussi vrai que je suis au monde, et dans les viviers suburbains s'il se penche à leur surface, les poissons deviennent des couteaux. »

Dans le Poliphile tout est décrit comme l'accomplissement d'un rite et Aragon proclame dans le Paysan de Paris qu'il est temps d'instaurer une religion de l'amour...

Le livre s'achève par une suite de phrases inspirées des dernières pages écrites par Isidore Ducasse pour ce livre de maximes « qu'au bout d'un peu moins d'un demi-siècle André Breton devait retrouver dans l'exemplaire unique des Poésies à la B. N. » (Jean Ristat). Cela est vrai. Les surréalistes seront les *inventeurs* des Poésies. Larbaud fût à l'origine dans un article de 7 pages où il critique la réputation de folie faite à Lautréamont et il invite à chercher des documents à Tarbes, à Montevideo.

S'il cite largement le texte pour montrer la volte-face de Lautréamont, l'explication qu'il donne de son étrangeté n'est pas bonne : le parallèle Ducasse-Lasserre ne mène à rien. La force de l'œuvre lui échappe : « Les poésies sont inconnues mais non méconnues. Elles ne supporteraient pas d'être publiées séparément. » Et pourtant tout au long de l'article il est fasciné par le texte de Ducasse, pour ce qu'il a de rare et d'insaisissable...

« Dans tous les cas, les Poésies comme les Chants de Maldoror, portent à leur seuil l'inscription : « Le grand public n'entre pas ici. » Ce sont de ces livres, en effet, au sujet desquels le grand public n'arrive pas à se faire une opinion ; et le grand public aime à avoir une opinion bien nette sur les livres ; il ne s'agit pas pour lui de savoir les goûter, mais de savoir ce qu'il faut en penser. »

L'article parut le 20 février 1914. Dans la *Phalange* qui fit connaître le mois suivant les premiers vers d'André Breton : *Le saxe fin, Rieuse et si peut-être* (à Paul Valery) et *l'Hommage* (à Viélé Griffin)...

(A suivre...)

L'Innommable. Entre les lignes, au bord de la page. C'est ce qui surgit, quand le poète tel le rêveur a « retiré la garde qui veille aux portes ». C'est « Innommable » et l'on perd maîtrise, perd sens. C'est ce quelque chose de plus ou de moins, le troisième œil, l'au-delà du regard, à côté du nom, ce que le nom suppose.

C'est ce que met en jeu le texte de Beckett dont le titre veut déjà tenir le lecteur pour dérouté, texte qui met en scène les éléments du roman traditionnel : récit, histoire, personnages, pour aussitôt les dérober à toute prise, en produire le négatif, texte qui ne se veut que récit de l'histoire qui le travaille, le transforme, le déforme. Nous essaierons d'en faire une lecture hors des images traditionnelles données de lui dans une certaine critique : philosophie du rien, de l'absurde, mais dans ce que son langage entretient et remet en cause de l'idéologie de la représentation classique, de l'Auteur, du sujet, du rapport au réel, dans ce que Beckett croit réfléchir de son projet, dans ce qui irrémédiablement déplace ce savoir.

Le texte « l'Innommable » appartient à ce courant « moderne » de la littérature qui se veut réflexion sur ses procédés, dans un nouveau souci de maîtrise de sa parole. Le début du « roman » est émergence d'un dire dont on interroge le lieu, le moment, l'origine.

« où maintenant ? quand maintenant ?  
qui maintenant ? » (1)

L'histoire que le texte raconte se veut histoire du texte :

« Comment faire, comment vais-je faire ? Dans la situation où je suis comment procéder ? Par pure aporie, au fur et à mesure, tôt ou tard. » (2)

La temporalité ne veut plus être que celle que le discours donne de lui-même. Monologue intérieur même, car c'est la parole surgissante, ignorante de son passé et de son avenir qui nous est livrée :

« Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. » (3)

Mais le terme « intérieur », nous semblera de plus en plus gênant, comme la parole se montrera moins celle d'une conscience, qu'incertaine, balbutiante, traversée des voix des autres :

« Ils m'ont gonflé de leurs voix comme un ballon. J'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends. » (4)

(1) Samuel Beckett, *L'Innommable*, éd. de Minuit, p. 7.

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

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

(4) *Ibid.*, p. 78.

## L'IDENTITÉ PERDUE : JE QUI ÇA ?

Qui est le narrateur, qui sont les personnages ? Mahood, Worm, Basile, apparaissent et s'évanouissent. Autant de noms dont le *je* s'habille, faisant miroiter dans un éclair l'espoir d'une identité assise.

Le lecteur ne peut qu'adopter la démarche du je-Mahood, je-Worm, je-il,

« circulaire, manquant toujours un objet toujours absent ; » (5)

« Je qui ça ? » première question à qui répond : « Qui parle ? » (6) Car écrire, c'est faire l'expérience de ce qui déplace mes certitudes :

« quelquefois je me dis toi si c'est toi qui parles.

Tu touches peut-être un but. » (7)

Un personnage apparaît sur le même plan que *je* : Malone. Mais *je* est ici, Malone, ailleurs, à côté. Il n'a pourtant rien d'un personnage traditionnel, qui vit de sa vie propre :

« N'allant de nulle part ne venant de nulle part, Malone passe. » (8)

*Je* et l'autre, non deux individus, mais deux fils d'une trame qui se tisse selon la figure du cercle :

« Il tourne je le sens comme la planète autour de son soleil. » (9)

Mais le narrateur est lui aussi emporté dans un mouvement perpétuel accompagné de Malone, comme la terre à sa lune. Ce serait pourtant brûler les étapes. Le plus simple est qu'il se considère encore fixe puisque le sujet est celui qui fait le discours, le point à partir duquel il s'organise. *JE* est encore face aux lumières, il est la « personne qui énonce la présente instance du discours contenant je. » (10) Il n'en est cependant pas l'origine mais au hasard de son déroulement, entre le clair et la nuit, se taire et le bruit, la lumière et le dire.

Et *Moi* ? Y a-t-il un réel définissable auquel le moi puisse renvoyer ?

« Je qui ça ? »

« Qui moi ? »

Le désir qui soutend le discours du *je* est désir de l'origine ignorée. C'est le désir de la mère, de la mort, mort-matrice, désir de se taire, de la lumière :

(5) *Ibid.*, p. 101.

(6) *Ibid.*, p. 167.

(7) *Ibid.*, p. 47.

(8) *Ibid.*, p. 13.

(9) *Ibid.*, p. 16.

(10) *Ibid.*, p.

« Il fallait parler seulement de moi, afin de pouvoir me taire. » (11)

D'où la figure de l'annulation, de la répétition, répétition de la naissance :

« J'ai dit que tout ici se répète tôt ou tard, j'allais le dire, puis je me suis ravisé. » (12)

Au *je* sujet de la présente instance du discours, correspond un *moi*, son pendant incarné : une « boule parlante », une bouche, un trou. Le *moi* c'est ce corps déchiré, traversé du désir qui le fait parler : un cercle plein, deux trous pour l'écoulement. Il est bouche et anus.

Et ce sentiment d'un discours qui déloge le narrateur de sa place centrale dans la représentation est inacceptable. *Je* s'épuise à la recherche d'un nom, d'un mot qui demeurerait identique dans la notion de ce qu'il éveille : Mahood, Worm, c'est le désir de se reconnaître, de se retrouver dans une voix qui me porte.

Mais ce désir de nommer ne se fait plus intense qu'à mesure où, au fil de l'écriture, de plus en plus, l'on perd pied, où les points fixes s'ébranlent.

*Je* est celui qui parle, mais l'illusion du sujet plein est l'illusion grammaticale :

« Qui parle quand je parle ? » (13)

Aux « je dis que » répond « on dit ça ». *Je* c'est le manque, l'unijambiste. Mais toujours subsiste le désir de combler le manque, de satisfaire le désir de la mère, de l'autre, de la jarre, du silence. Alors *je* s'essaie des histoires, comme il s'essaie des noms. C'est *je* et sa famille, *je* et son passé ; Worm commence, là où Mahood s'arrête. Mais les noms se dévoilent comme des ruses ; Worm est un fantôme qui n'est là que pour masquer le manque d'être, « venu au monde sans naître, sans vivre au demeurant. » (14) Le langage se répète, tourne à la recherche du sens et le rate. Là où *je* n'est pas, l'écriture se fait.

« L'essentiel est que je n'arrive nulle part, que je ne sois jamais nulle part, ni chez Mahood, ni chez Worm, ni chez moi. » (15)

Le pronom comme le nom ne dit personne :

« Bah, peu importe le pronom pourvu qu'on n'en soit pas dupe. » (16)

La parole me porte, je me contente de la continuer. Le parlant beckettien se découvre parlé, toujours à côté de sa parole. Ils, les autres, parlent en lui :

---

(11) *Ibid.*, p. 33.

(12) *Ibid.*, p. 24.

(13) *Ibid.*, p. 213.

(14) *Ibid.*, p. 122.

(15) *Ibid.*, p. 106.

(16) *Ibid.*, p. 114.

« Quelquefois ils me disent, Worm me dit. » (17)

« Je ne dirai plus moi, c'est trop bête, je mettrai à la place, chaque fois que je l'entendrai, la troisième personne, si j'y pense. Ça ne changera rien. Il n'y a que moi, moi qui ne suis pas là où je suis. » (18)

A la question « qui je ? », il n'y a pas de réponse. A la question « qui parle ? », la réponse est donnée : ça, il, les autres, car « peu importe le sujet, il n'y en a pas. » (19)

Se laissant apparemment porté à la dérive, Beckett pose le sujet comme excentrique à celui qui sous les espèces du moi conscient prétend parler. Aussi le narrateur a-t-il à peine la forme clownesque et dérisoire de ces créatures, de ces moribonds s'entrechoquant, s'agitant sur place et tombés en brève syncope puisqu'il ne fait que continuer un discours qui le traverse. Il est bien présent, mais désacralisé et dérisoire, narrateur baclé, de qui tout « dépendeloque », « homme-pot », autour de qui « tout tourne à vide » (20). Le centre de la scène du roman est un centre mal assuré, non pas absent, mais mobile, emporté dans un mouvement perpétuel.

### DEFAIRE L' « EFFET DE FICTION »

Quelle est donc la matière de ce roman dont le centre erre ? Beckett supprime à l'intérieur de la fiction, tout ce qui se disait « représentation du réel », ou plutôt nous le donne en son négatif. Il s'élève dès les premières lignes contre la lecture qu'engendrent les romans dits « réalistes », où le lecteur va pouvoir s'identifier à une « histoire », à un monde qui se donne pour « vrai ». Le texte se dit en conflit avec ce mode de représentation, le donnant, puis le niant :

« Ce qu'il faut éviter, je ne sais pourquoi, c'est l'esprit de système. Gens sans choses, choses sans gens, peu importe.

Je compte balayer tout ça en très peu de temps. » (21)

Le livre est composé de seize paragraphes, puis dès la page 34 c'est l'écoulement de l'écriture sans le moindre alinéa. Comme si le texte s'essayait à une quelconque division en chapitres, où le sens se déroule d'un commencement à une fin, pour aussitôt abandonner cette tentative. Le narrateur présente pourtant dans *L'Innommable* sept histoires :

(17) Ibid., p. 132.

(18) Ibid., p. 139.

(19) Ibid., p. 151.

(20) Ibid., p. 190.

(21) Ibid., p. 13.

H1 p.	1	Malone
H2 p.	19	les compagnons de Malone
H3 p.	34	moi
H4 p.	61	la famille
H5 p.	82	la jarre
H6 p.	222	les vases communicants
H7 p.	245	l'histoire pastiche

Donc cinq histoires dans la première moitié du livre, dont une assez longue, deux seulement dans la seconde moitié. Chaque histoire, ou du moins la véracité de chacune d'elle, étant immédiatement remise en question, empêchant le lecteur de s'y laisser prendre. Il se révèle au cours du livre qu'il n'est pas d'autre véritable histoire que celle de la recherche qui nous est contée, que son histoire même. Il est dès lors possible de lire chaque « fable » comme figure du discours. La fiction démasque la fiction en dévoilant ses procédés, en se montrant comme telle. Sous couleur de description, sous couleur de récit, tout se passe comme si le texte s'efforçait de montrer ce qui l'institue, l'engendre, le désir d'écrire.

Ce qui semble se donner comme mouvement, marche d'un personnage, n'est que la figure de la narration. Il faut défaire l'effet de fiction. Au texte, il n'est de commencement, ni de fin, le commencement étant un leurre du réalisme.

« Mais je suis obligé de commencer, c'est-à-dire, je suis obligé de continuer. » (22)

Beckett joue bien le jeu du roman réaliste qui amalgame récit et monde quotidien, en faisant du récit l'expression du réel, le reflet du monde, mais pour aussitôt s'en moquer :

« Car je dois supposer un commencement à mon séjour ici, ne serait-ce que pour la commodité du récit. » (23)

Ainsi lorsque nous croirons à l'authenticité d'une scène, rappelons-nous ceci :

« Ce que je vois le mieux, je le vois mal. » (24)

Le parlant beckettien dit son refus que le texte soit pensé comme expression d'un spectacle, d'un champ de réalité extérieur à lui :

« Les choses, les figures, les bruits, les lumières dont ma hâte de parler affuble cet endroit, il faut de toute façon que j'arrive à les en bannir. » (25)

Il annule d'un coup de plume les histoires 1, 2, 3 :

« Voilà il n'y a que moi ici, personne ne tourne autour de moi, personne ne vient vers moi, personne n'a jamais rencontré personne. Les gens n'ont jamais été, n'ont jamais

(22) *Ibid.*, p. 10.

(23) *Ibid.*, p. 18.

(24) *Ibid.*, p. 20.

(25) *Ibid.*, p. 13.

été que moi et ce vide opaque. Et les bruits non plus. Tout est silencieux (...) le gris non plus n'est pas. C'est noir qu'il fallait dire. » (26)

Si un récit s'ébauche, un commentaire vient le dénoncer comme mensonge :

« Dieu et les hommes, le jour et la nature, les élans du cœur, lâchement je les ai inventés, sans l'aide de personne. » (27)

H3 s'amorce, histoire du moi, essai de journal où le narrateur se dit, présentement. Ce que les réalistes disaient reflet du réel est ici « farce », « féerie », « fable », « bavardage », « peur de tarir » :

« Et voilà qu'en effet je glisse déjà avant d'être à la dernière extrémité, vers les secours de fable. Si je disais plutôt bababa. » (28)

Après H4 (la famille), le narrateur intervient, introduisant le doute sur ce qu'il vient d'énoncer.

« Voyons plutôt de quelle façon les choses se sont réellement passées, si Mahood disait vrai. » (29)

C'est alors le retour en arrière : H4 est répétée pour être de nouveau subvertie. L'histoire nouvelle est encore transformée pour être finalement rayée :

« Cette version des événements rétablie, il ne me reste plus qu'à remarquer qu'elle ne vaut pas plus cher que l'autre. » (30)

Le meurtre du récit se solde par le meurtre, la destruction de la famille et de la mère, ce qui permet à l'écriture de se poursuivre. Ainsi se dessine le procédé qui travaille le texte : négation et répétition, négation de la répétition. Marche en avant, retour en arrière, sans avancer. Le projet est sans cesse réaffirmé du non-recours à la fable, lui-même se doublant infiniment de lui-même. Ne reste que le désir même d'écrire.

H5, la jarre, est la dernière histoire. Déjà, toujours le récit est figure de ce qui l'engendre. H5 est reprise, interrompue :

« Cette histoire ne sert à rien, je suis en train presque d'y croire. Mais voyons de quelle façon elle est censée finir. » (31)

H5 se poursuit, mais son contenu ne cesse de se dévider d'un sens qu'elle prétendrait représenter. Ce qui se passe, « ce sont des mots » (32).

---

(26) *Ibid.*, p. 33.

(27) *Ibid.*, p. 34.

(28) *Ibid.*, p. 43.

(29) *Ibid.*, p. 73.

(30) *Ibid.*, p. 75.

(31) *Ibid.*, p. 87.

(32) *Ibid.*, p. 263.

Dès lors, le véritable récit, c'est le récit de la parole qui se déroule et se cherche un lieu, se pliant aux figures de la négation et de la répétition, découvrant que par l'écrire : « tout est possible », et qu' « il ne se passe rien ». Le rythme s'accélère et ce qui s'était annoncé comme figure, modèle la syntaxe. Ronde effrénée, sans but, sans début ni achèvement, la narration entortille ses boucles, de ne pouvoir qu' « ils la bouclent » (33). Tout tourne à vide autour de celui qui ne sait qui parle quand il parle, ni de quoi, s'essayant à la fable dans une courante, une évacuation de ce que les textes littéraires ont produit depuis des siècles : des histoires, « des photos, des dossiers, des sites, des lumières, des dieux, des prochains, toute la vie de tous les jours » (34). Courante qui ne peut s'arrêter, continuer, revient sur ses propres traces :

« Il n'y a jamais eu personne, il n'y a jamais eu rien. » (35)  
pastiche ses propres fondements :

« Je cherche une mère pour la tuer. » (36)  
annule enfin H5 la jarre :

« Je ne le vois plus, je ne sais plus comment il vivait, il n'est plus là, il n'a jamais été là, dans la jarre, je ne l'ai jamais vu. » (37)

Deux fables dès lors qui ne sont là que pour se nier : H6, les vases communicants, histoire non réalisée, au conditionnel, histoires de réservoirs, de ce que l'on remplit et de ce que l'on vide, du plein et du creux, histoire même du tissage du texte ; H7 la dernière, sa dérision, le rire :

« Est-ce le retour au monde fabuleux, non seulement un rappel. » (38)

Ainsi par les affirmations, retours en arrière, négation de l'affirmation, c'est le monde imaginaire de l'histoire qui est empêché de fonctionner.

En en examinant le contenu et si nous le lisons dans une perspective classique où le monde dit est le monde représenté, il apparaît en désagrégation, contenant en lui-même de quoi le nier avant que la narration ne se fasse. Examinons l'exemple du paragraphe 3, page 10 (H1 Malone) :

« Malone est là, il passe, immobile. » (39)

La véracité de cette scène qui pourrait se donner pour réelle est pulvérisée de différentes façons :

— par l'incertitude dans laquelle se donne la description :

---

(33) Ibid., p. 162.

(34) Ibid., p. 215.

(35) Ibid., p. 221.

(36) Ibid., p. 215.

(37) Ibid., p. 223.

(38) Ibid., p. 246.

(39) Ibid., p. 10.



« Il passe devant moi (...) à moins que ce ne soit moi qui passe devant lui. » (40)

— par l'absence de coordonnées temporelles marquée par l'emploi indifférent des temps.

— par la mise en doute de tout ordre temporel. Ici tout se passe dans et par le langage :

« Il n'y a pas de jours ici, mais je me sers de la formule. » (41)

— par la mise en doute de l'identité du personnage :

« Ne serait-ce pas plutôt Molloy ? » (42)

— par les interrogations que l'énonciation porte sur elle-même avec les « sans doute », « à moins que », « je me suis demandé », « j'ignore », « je crois bien », « peut-être », « je ne sais pas », « ne serait-ce pas plutôt », « autre hypothèse »...

Ainsi sont traités tous les récits du livre. Pas de causalité temporelle, pas d'événements qui se succèdent dans un temps qui se donnerait pour l'image du temps quotidien. La parole passe sans transition du présent au passé, au futur. Il n'est pas de liens chronologiques ou logiques entre les différentes histoires. Il n'est aucune relation de causalité apparente entre les avatars de Malone, ceux de la famille, et ceux du prisonnier en jarre.

Le monde présenté se vide ou se désagrège. Il n'a ni provenance, ni fonction. Dans H4, c'est le règne de la détérioration généalogique et physique, monde de cadavres en putréfaction, où flottent des relents de décomposition, monde disloqué, cassé, pustulant, sans espace et sans durée. Monde sans couleur, du blanc et du noir, le blanc et le noir de la page travaillée. Monde annulé, sans transition de ponctuation aucune, par un coup d'écriture :

« Il entend un point c'est tout, lui qui est seul et muet, perdu dans la fumée, ce n'est pas de la vraie fumée, il n'y a pas de feu, ça ne fait rien. » (43)

Un monde distordu, qui n'est plus le miroir de la représentation classique où se reflète la conscience. La symétrie spéculaire du roman traditionnel est dérangée par ce que Beckett indique comme procédé :

« Pour tirer cette question au clair, j'aurais besoin d'un bâton, j'aurais aussi besoin, je le note en passant de participes et conditionnels. » (44)

Si le lecteur est interpellé en « sujet » (45), sa place du moins est-elle mobile, déplacée, puisqu'il n'est pas d'unité du personnage :

(40) Ibid., p. 10.

(41) Ibid., p. 10.

(42) Ibid., p. 10.

(43) Ibid., p. 147.

(44) Ibid., p.

(45) Cf. l'étude de Michel Pêcheux, *Les vérités de La Palice*, éd. François Maspéro, coll. « Théorie », Paris 1976.

Malone, Worm, il, je : le même et un autre. L'identité n'est qu'identité essayée et perdue. Celle qui met la sciure dans la jarre est Marguerite, Madeleine et la mère à la fois. Le moi n'est plus substance. Il s'incarne en un corps sans tête, en une grande boule lisse :

« Un œuf avec deux trous pour éviter l'éclatement. » (46)

Sans visage. A l'image fictive du réel se substitue la métaphore. Au monde symétrique d'une représentation spéculaire se substitue un monde dissymétrique, espace de l'antithèse, du noir et du blanc, où l'air est mur, où le mur est air, espace de la parole *et* du silence, du début *et* de la fin, de la naissance *et* de l'impossibilité de naître, du vide *et* du plein, de l'affirmation *et* de la négation.

Au monde en désagrégation correspond la détérioration de tout discours dit logique : il y a en effet, apparente anarchie du discours. Le passage du récit au commentaire s'amorce couramment sans signe graphique. A partir de la deuxième moitié du livre, la ponctuation se raréfie. Les points manquent. Seules des virgules scandent des phrases qui s'allongent, détachant de petites propositions ou des mots simplement juxtaposés. L'incohérence de la parole n'est qu'apparente : répétition et négation travaillent les pages, enroulant un phrasé qu'analogies et oppositions modèlent. Le discours a ses propres modes de fonctionnement qui ne sont pas ceux dont une certaine idéologie affuble le réel dans la reconnaissance d'un sens évident. C'est un discours organisé, dans sa désarticulation même, qui s'écoule, libérant les mots de leur nécessaire appartenence à un sens institué. Sous leur sens courant court un sens en formation où les opposés ne s'excluent plus, où les signifiants font loi.

Ainsi, par la tension créée entre la présentation des éléments classiques de la représentation, et leur négation, en substituant l'informe à la belle forme, le contradictoire à l'unité, Beckett semble gêner l'effet d'identification à l'auteur, au héros, à l'histoire, aux thèmes produits par les romans « réalistes ».

C'est de laisser se dire le désir, celui d'un voyage, d'une naissance : celle de l'écrire. Désir qui ne s'instaure que d'une fracture, d'une schize de l'être, qui fait qu'il est toujours autre qu'il n'est, assujetti qu'il est à une loi dont il n'est pas l'auteur.

Ainsi les événements privés de sens retrouvent une faculté infinie de signifier. Un nouvel agencement ordonne les objets formant des séries, faisceaux érotiques, métaphores du corps, béquille, bâton, bout de bois qui permettent de voir clair, d'avancer, de continuer, plume et phallus, béquille qu'on enfonce dans le ventre de la mère, dans la boîte, la boule, l'œil, l'œuf.

« Je leur foutrai un œil quelque part, dans le tas. » (47)

Métaphore de l'écriture qui sort du corps comme le souffle par

---

(46) *Ibid.*, p. 34.

(47) *Ibid.*, p. 190.

le fondement. Œil, troncs, membres solitaires, chute des cheveux, du nez, histoire de la castration. Non objets d'un monde fictivement réel mais signifiants, figures. Voyage, « tantôt dans une tête, tantôt dans un ventre, c'est bizarre, et tantôt nulle part en particulier » (48). Là où communiquent l'espace et le corps, le dedans et le dehors.

« J'avais peut-être laissé ma jambe dans l'Océan Pacifique, que dis-je au large de Sumatra, aux jungles rouges de Rafflesie. » (49)

Voyage entre le blanc et le noir, dans un discours toujours déjà discontinu.

Mais pour avoir reconnu qu'il dit plus qu'il ne croit vouloir dire, pour avoir reconnu qu'il était toujours déjà porté par le langage quand bien même il croit dire quelque chose, quand bien même la place du sujet est « décentrée », au bout du chemin, le sujet ne cesse de se chercher un lieu, une vérité qui répondrait à son attente, une voix transparente ayant depuis bien longtemps pris la parole, doublant son dire, au bord du silence.

A la chaîne signifiante : nuit, bruit, discours, dire, obscurité, continuer, correspond et s'oppose : lumière, clair, se taire, disparaître, certitude.

### *RETROUVER L'ORIGINE : LE SILENCE - LA VOIX*

Le silence c'est ce que l'on craint, mais ce vers quoi tend la parole comme l'être tend vers la mort :

« Je pourrai me taire, je pourrai finir. » (50)

Comme si parallèlement à cette découverte qu'il n'était pas de signifié qui échappait au jeu de renvois signifiants, que l'objet du désir est irréductiblement absent, subsistait le désir d'une parole pleine, comme s'il fallait combler le manque que l'écriture met en jeu dans un au-delà de la parole, dans un silence plus loin que la parole.

Se taire c'est la lumière, se taire pour écouter, c'est la récompense :

« J'ai un pensum à faire avant d'être libre de me taire. » (51)

« Entrer vivant dans le silence pour pouvoir en jouir. » (52)

Se taire, c'est écouter la voix, atteindre la vérité dans l'au-delà des mots :

---

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

(49) *Ibid.*, p. 81.

(50) *Ibid.*, p. 30.

(51) *Ibid.*, p. 48.

(52) *Ibid.*, p. 223.

« Ce sera le silence, faute de mots, plein de murmures, de cris lointains, celui prévu, celui de l'écoute, celui de l'attente, l'attente de la voix. » (53)

Désir d'autant affirmé du silence que l'écriture de Beckett met en jeu un sens toujours absent. Et c'est de cette absence qu'il veut ériger le sens même, prônant la fin de l'écrire dans le fantasme d'une fin de discours. Le terme de « voix » n'apparaît qu'en page 99 au bout d'un certain parcours de la parole et du dire. La voix traverse le silence et le dire, c'est le désir de l'effacement du signifiant en elle, du dehors par lequel la parole est traversée, désir d'effacer ce que le discours peut avoir d'inquiétant et de contradictoire, dans une transparence qui répondrait à la peur de celui qui écrit et d'où surgirait au bout du compte sa place de sujet-auteur (54). Mais ce désir inscrit dans le jeu même du texte est toujours démenti, car le dire, implique de n'en atteindre jamais l'objet. C'est de trop sentir que l'écriture a rapport au corps, que la parole passe dans le vomir, le vagir, le crier, râler, murmurer, bâiller, balbutier, marmotter, que les mots sont :

« reçus par l'oreille, hurlés par l'anus, redonnés par la bouche. » (55)

qu'il faut s'accrocher à l'espérance d'un repos silencieux.

De trop sentir que dire, c'est une naissance impossible, d'où l'écoulement par les trous, évacuation, coulée, d'où ces mots dans ce qu'ils ont de collant, d'épais, car l'écriture est rots, rires, succions, postillons, gloussements, glous-glous divers, merde, gémissements. C'est une question « d'élimination », c'est « redonner les mots par la bouche », se défilé par le fondement, un matin.

Ce qui est donc à l'œuvre dans *L'Innommable*, c'est bien, dans ses contradictions, une certaine idéologie de l'écriture et du langage, mais pour avoir reconnu que le langage n'est pas le support des opérations sur les objets. D'où le risque d'interpréter l'interdépendance relative de la forme signifiante vis-à-vis des contenus signifiés, en concevant une liaison spontanée du régime et du sens. Au règne du sens, on substitue le règne du langage qui n'a aucun lien avec le monde objectif. Ce qui est dit là, certes, c'est d'abord le refus de tout réalisme qui prétend confondre réel et fiction. Mais éviter le secours de la fable, c'est se laisser envoûter par un apparent pouvoir de la parole ; il n'est peut-être pas de réalité objective hors de mon discours :

« Je suis une grande boule parlante, parlant des choses qui existent peut-être ou qui n'existent peut-être pas. Impossible de le savoir, la question n'est pas là. » (56)

(53) *Ibid.*, p. 259.

(54) Voir à ce sujet les analyses d'Elisabeth Roudinesco, in *L'Inconscient et ses lettres*, éd. Mame, coll. « Repères », Paris 1975.

(55) *Ibid.*, p. 127.

(56) *Ibid.*, p. 37.

Pour le parlant beckettien, être, c'est être dit. Le monde n'est que parce qu'on l'affirme ainsi. Le monde n'est rien d'autre que la représentation que j'en ai :

« Je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici avec moi. » (57)

Dès lors suffit-il de briser la logique du discours pour faire disparaître le monde extérieur. A la fin de la littérature correspond une néantisation du réel. De lieu, de matière, il n'en est pas d'autre que celui du discours :

« C'est le soir j'appelle ça le soir. » (58)

« Je le ferai quand même, je le ferai dans ma tête, je le tirerai de ma mémoire, je le tirerai vers moi, je me ferai une tête, je me ferai une mémoire, je n'ai qu'à écouter la voix me dire tout. » (59)

Parce que Beckett s'oppose à une littérature conçue comme représentation, reflet spéculaire, imaginaire du réel, il tombe dans cet excès formaliste et idéaliste : le monde est entièrement du côté de la représentation. Le sujet-auteur n'est donc pas éclaté mais son centre n'a fait que changer de place, et le désir de l'unité se fait recherche du transcendant, de l'a-historique, de la lumière, du vrai, de l'origine, de l'être, dans un au-delà du discours ; ceci pour croire à la toute puissance du signifiant :

« J'ai la mer à boire, il y a donc une mer. » (60)

### *L'AUTEUR ET SON PROJET JOUÉS, DÉJOUÉS : LA MÉTAPHORE*

Mais l'inconscient qui parle dans le texte déjoue les assurances de l'écrivain, dans les jeux de mots, les métaphores, ces jeux, dont il est le jouet.

Une figure apparaît dans le texte : la spirale. Métaphore qui ne cesse de l'engendrer, elle est procédé et ce procédé parle l'inconscient comme on ne pense pas le dire. Le parlant beckettien, pris entre deux eaux, a une démarche particulière, « vaguement circulaire ». Roulant, il change toujours de place, il se déplace en spirale :

« Je m'étais probablement empêtré dans une sorte de spirale, je veux dire dont les boucles, au lieu de prendre de plus en plus d'ampleur, devaient aller en rétrécissant jusqu'à

---

(57) Ibid., p. 204.

(58) Ibid., p. 248.

(59) Ibid., p. 256.

(60) Ibid., p. 66.

ne plus pouvoir se poursuivre, vu l'espace d'espace où j'étais censé me trouver. » (61)

La spirale, figure circulaire implique le retour en arrière, l'étouffement en son centre, l'impossibilité d'avancer, de continuer à moins d'aller à l'inverse, ainsi à l'infini. La spirale est la forme du lieu : cercle dans le cercle, rotonde au milieu de la cour. Le parlant suit sa courbe, « va de l'avant », aussi est-il poussé irrémédiablement vers le retour en arrière. Ces courbes sont graphes des rapports du moi à la famille :

« A mesure que moi je tournais à l'extérieur, eux, ils tournaient à l'intérieur, compte tenu de la différence de courbure. » (62)

Figure qui lie l'intérieur à l'extérieur, comme elle est l'intérieur et l'extérieur, qui lie le parlant à sa mère. Cordon ombilical qui s'enroule et se déroule mais n'est jamais coupé, de la naissance à refaire à l'impossibilité de naître. Métaphore du moi qui se cherche et s'échappe, qui n'est pas un centre fixe mais se déplace.

« Il m'aurait fallu d'abord me détourner de moi. Après tout, c'est peut-être en effet ce que je faisais. Cela expliquerait ma démarche vaguement circulaire. » (63)

Métaphore de son voyage, voyage dans le centre de la terre, dans le ventre de la mère :

« J'aime à penser que c'est dans le bas ventre de maman, quoique je n'en aie pas la certitude, que j'ai terminé, pendant des journées entières mon long voyage et pris le départ pour le suivant. » (64)

Voyage qui est se « retourner et repartir dans l'autre direction sans avoir épuisé les possibilités de celle où il était engagé. » (65)

C'est ne cesser de tourner, non selon une figure de la spirale, mais selon l'infinité des possibilités de la spirale. Spirale irrégulière où il n'est pas de centre fixe, dont le centre même se déplace en spirale, infiniment. Courbe, ronde, c'est aussi ce qui modèle la forme du parlant et des objets qui l'entourent. Il se métaphorise comme œuf, boule, œil.

« Un œuf avec deux trous n'importe où pour éviter l'éclatement. » (66)

Tête, melon, potiron, trou d'où l'on se défile, gravitant on ne sait comment, ni autour de quoi ; cylindres, tonneaux, bouches, bou tons, bouées, trouées, ouvertures, orifices, baies. Monde du vide et du plein, du plein et du vide, d'où l'on s'échappe dans l'écoulement

---

(61) *Ibid.*, p. 60.

(62) *Ibid.*, p. 63.

(63) *Ibid.*, p. 71.

(64) *Ibid.*, p. 74.

(65) *Ibid.*, p. 73.

(66) *Ibid.*, p. 38.

du discours. Selon le cycle de l'injection-défection, digestion-évacuation, de la naissance à la mort, du souffle premier à celui du fondement, la parole est vomie, rôtis, hoquets, bave. Cycle de l'aller et retour qui travaille le texte, la métaphore parlant le corps. Car la figure de la marche du parlant, c'est la figure du récit lui-même. Récit en train de mourir ou en train de naître, récit qui continue en se distordant, emmêlant ses fils, tissant son propre dévidage. Récit dont le cours est tautologique, récit qui avance et piétine, avance et recule, qui ne finit pas de commencer. Récit non linéaire, récit des opposés. Chaque séquence est morceau de miroirs brisés, renvoyant d'autres reflets, les mêmes. Discours qui se soutient d'une métaphore qui est jeu du même et de l'autre, l'autre étant possibilité et impossibilité de répéter le même, qui nie le reportage prétendu exact, le récit supposé conforme. Récit « innommable », qui se meurt de naître, s'évanouit dès qu'on prétend lui imposer un terme. Récit de toutes les spirales possibles du récit par tours, détours, contours.

La syntaxe ainsi s'enroule et se déroule, se répète et se nie, nie la négation de la répétition. La spirale est cercle vicieux dont on ne peut sortir qu'en recommençant le trajet, à l'infini, en regressant sur ses propres traces. La spirale en forme de huit, dont les deux boucles se regardent est un exemple particulier de cette figure. Miroirs brisés qui répètent l'identique et le différent, métaphore de la régression, de la recherche continuée d'un objet toujours absent, métaphore de l'œuvre même qui tisse et bâtit l'endroit clos d'où il faudra nécessairement sortir en usant d'autres figures — les mêmes.

Ainsi lire l'Innommable, c'est lire le négatif du roman traditionnel conçu comme représentation. Car il n'est ici nulle unité de personnage ni de l'auteur, non que la place de celui-ci soit abolie, mais déplacée. La causalité événementielle ou temporelle du récit est subvertie. Le roman n'est que jeu d'analogies, d'oppositions de procédés, construisant des réseaux de l'œuf à la jarre, du cordon ombilical à la spirale.

Mais nous avons vu comment Beckett glissait du refus de la littérature comme représentation, au refus de la réalité objective hors de la représentation. L'œuvre comprenant bien une certaine idéologie de l'œuvre et du langage, substituant au règne du sens le règne du signifiant. D'où ce formalisme que nous pourrions comparer à la peinture dite abstraite qui reprend les formes traditionnelles de la représentation pour les vider de leur contenu.

Mais enlobé dans la démarche du texte, floué comme il croyait trouvé un repère, détrompé quand il se prenait au jeu du réalisme, perdu dans ces reflets partiels et déformés, dans ces métaphores qui le font glisser et perdre prise, le lecteur y fait l'expérience dans la jouissance du texte d'un effet de « désidentification » (67). Et cet

---

(67) Cf. Michel Pécheux, op. cité.

effet, cette jouissance a partie prenante avec ce défaut du miroir, ce déplacement de la symétrie spéculaire, ce travail dans la métaphore d'un sens toujours manquant. Sans doute faudrait-il analyser plus précisément en quoi consiste cet effet de vérité de l'art. Il nous apparaît comme la jouissance, avoir rapport avec la répétition et sa négation, répétition du procédé qui travaille un texte, à la recherche d'un sens ou d'un objet toujours dérobés.

Il est appel chez le lecteur — ici dans la destruction de l'espace de la représentation classique, dans le jeu de la métaphore de la spirale — à ce point où il vacille, où lui apparaît par intermittence le refus et la mise en scène de la castration, entre les lignes, au coin de la toile, dans cet ailleurs qui le constitue comme sujet du désir.



UN POÈME DE *MATIÈRE CÉLESTE*

Le ciel est formé d'amours  
De restes inouïs de baisers dans les espaces  
Qui transparaissent en faux argent sous les verdure  
Qui baisent le sol roux et rose de haut en bas

J'ai des larmes  
Plein mon sexe d'Homme vers le ciel  
Je tremble de ces montagnes d'éther  
De ces amours plus beaux et plus noirs que la mort

Fasse l'été du ciel  
Que l'érection vermeille ait la lumière  
Que ma larme obscure soit récompensée

Beaucoup d'angoisse emplit les proportions du cœur  
Aujourd'hui : et la couleur d'espoir est morte

Une hémorragie met en doute ma vie  
Je me meus entre des murs froids et géants  
Seul. Qu'importent ce vit et le chant  
Retiré de l'admirable abîme ? Hélène est morte

Séparé comme je suis de moi et d'Hélène  
Je sais à peine que je vis et qu'elle est morte.

Invitée à parler de Jouve, je choisis de lire, ou dé-lire, comme on voudra, un de ses poèmes. Déliaison sans délire, j'ose espérer : cinq ans de travail peuvent servir de garde-fou. Qui étaient d'abord partis de l'étude très précise d'un texte pris comme système. « Les livres d'un écrivain sont comme des vases communicants, ouverts ou fermés l'un sur l'autre. Le « système » de l'auteur est en évolution. Il contient des sous-systèmes, qui n'ont rien à voir nécessairement avec ce qu'on appelle des genres. » (1) C'est à MATIERE CELESTE que je reviens aujourd'hui, qui m'apparaît toujours davantage comme le texte axial. « Je ne crois pas à la poésie qui, dans le processus inconscient, choisit le cadavre et reste fixée sur lui. » (2) Si toute l'écriture de Jouve en poésie sort d'une sublimation (ce refus) de la nécrophilie, c'est dans MATIERE CELESTE que ça se passe. On entreverra un peu ce qu'il en est, des raisons du changement de genre de 1935 (Jouve abandonne le roman après LA SCENE CAPITALE). MATIERE CELESTE, recueil de la coupure, ne se contente pas d'inaugurer l'œuvre de seule poésie, il fonde la poétique de Jouve en instaurant ses thèmes-clefs : thème d'Hélène ou de la Morte, thème Nada ou de la Perte. C'est tout le système d'un texte (ou même, d'une œuvre) qu'on verra se recomposer dans un poème, que ma lecture fait à dessein éclater.

Le poème analysé fait partie des poèmes d'Hélène, qui constituent la première section de MATIERE CELESTE.

Hélène : figure qu'introduit le récit DANS LES ANNEES PROFONDES, dans LA SCENE CAPITALE. Dans le merveilleux paysage de l'Engadine, maternelle elle meurt, pendant l'amour, dans les bras de son amant adolescent Léonide. Il est difficile de taire qu'une Lisbé mourut pour jouer Hélène. Les effets du désir qui affleuraient pour la première fois dans la fiction, le « drame des années profondes », donnent une première explication du changement de genre : renversement dans le désir, par ce que l'écriture en avait produit, et culpabilité, le retour en arrière devenait impossible : dans les premiers romans, c'était la femme qui tuait, le héros masculin qui subissait la mort. Quand enfin tout se renverse, la meurtrière devenue victime, la scène est dite capitale. Mais LA SCENE CAPITALE est le dernier roman. Roman à deux volets, deux versions contrastées du même thème. De la même scène (primitive) : représentation enfantine sadique — anale du coït, femme (mère) tuée au cours de l'acte sexuel. Version céleste : DANS LES ANNEES PROFONDES. Version infernale : LA VICTIME.

La poésie est vouée à la morte, pour la réparer. Hélène existe pendant trente ans d'œuvre, fonctionnant comme dédicataire-suscitante du poème. Le mythe d'Hélène « fut comme le recours à moi-même pour rouvrir toujours la source d'inspiration même aux heures les plus sombres. » (3)

Le poème appartient à un groupe de quatre poèmes, qui dialectisent les « contraires » vie / mort. Il est impossible, en particulier, de le lire sans le coupler, l'opposer, au poème qui lui fait suite dans le recueil, VIE DE LA TOMBE D'HELENE, où la vie triomphe, et sans relâche sort de la mort. Victoire de la mort, il dit l'échec de ce qui réussit ailleurs.

(1) Henri Meschonnic. Pour la Poétique, Gallimard 1970.

(2) Avant-Propos à Sœur de Sang, 1933, in « Poésie I-IV », Mercure de France.

Si métaphore il y a, on nous concédera qu'elle est marquée.

(3) En Miroir, Mercure de France 1954, p. 76-77.

Puisque le poème analysé est le lieu d'une tentative de sublimation qui échoue, il importe de reparler de l'opposition des deux volets de LA SCENE CAPITALE, que MATIERE CELESTE ne cesse de réinscrire : damnation ou salut. Il est clair que l'interdit transgressé par Waldemar de LA VICTIME ne pèse pas sur le seul acte sexuel, mais déplace autre chose (« violateur de jeunes cadavres (...) ne touche pas à la mort avec ton membre »). Tuant coupable (Lisbé est déjà morte dans le réel) il reçoit la mort. Quand Léonide innocent reçoit la vie : s'arrachant à l'emprise de la « terrible femme maternelle », il advient sujet d'une énonciation, devient écrivain. Fonction structurante de LA SCENE CAPITALE, de l'œdipe jouvien : la rupture de la relation duelle est vécu comme un meurtre de la mère, libérateur. Terrible mère précœdipienne, dont l'amour donne la mort, comme celui de la figure féminine des premiers romans. Mais ce meurtre n'est pas que symbolique : Jouve-Cédispe s'identifie au meurtrier de sa mère, quand il est « le mauvais mari » (4), ou profite du meurtre perpétré par Laïos (5). D'où l'opposition d'un bon, et d'un mauvais usage de la mort de l'autre féminin. Meurtre culpabilisant ou libérateur. Nécrophilie vécue ou sublimée.

Dans MATIERE CELESTE où finit par triompher la solution que DANS LES ANNES PROFONDES commence d'indiquer, cette opposition se réinscrit le plus souvent dans celle des poèmes de Lisbé et d'Hélène. « Fausse-morte fausse-vivante », Lisbé se tient toujours dans un système d'énonciation de discours (6), annulation « magique » de la mort du corps, qui semble bien dans le système jouvien le péché suprême (cf. LA VICTIME) : à ce sujet on lira par exemple le poème LE SORT. Lisbé-tu est trop proche : tuante-tuée, morte qui veut donner la mort. Hélène par contre accède progressivement à l'instance du récit, qui la constitue comme « la morte » : elle + temps du passé. Quand elle devient « elle », c'est une délivrance. « Elle » est l'autre féminin, au-delà de tout couple possible avec le locuteur (Benveniste : non personne). Marquant l'entrée de la mère dans l'ordre symbolique triadique (où elle est l'autre d'appartenir à un autre), « elle » remet les personnes à leur place, fondant l'énonciation. Hélène : Elle -ène. Nom générateur de chaînes associatives, matrice de la matière signifiante des poèmes. Nom de la mère, mère morte : mais restaurée dans l'écriture comme objet symbolique, symbolisant-symbolisé.

Le début et la fin du poème s'opposent. A la première strophe, le paysage est animé d'une volonté de coït par la projection du désir : scène primitive jouée par la terre et le ciel.

« C'est autour des sanglots d'une scène sacrée » : on a encore dans TEMPO DI MOZART « La terre enfoncerait son sein dans la justice / L'azur l'azur tendre et bleu périrait ». Dans cet exem-

(4) Poésie I-IV, p. 170 : « et le mauvais mari c'était moi encore ».

(5) La théorie psychanalytique différencie le sadisme et la nécrophilie par le point de fixation à la représentation sadique-anale du coït. Il n'est pas sûr que la différence soit toujours tranchée.

(6) Pour l'opposition des deux systèmes d'énonciation, cf. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Gallimard 1966, p. 225-258. Parlant de l'œuvre littéraire, il serait plus juste de substituer à l'opposition discours/récit (ou histoire) celle de discours personnel/discours impersonnel (cf. Todorov, in « Langages » n° 17, L'Énonciation, Larousse 1970).

ple, c'est l'élément habituellement connoté « mère » (féminin : la terre) qui est doté de l'organe mâle, occupe dans le coït la position mâle. Et l'azur en périt. C'est comme si, dans le fantasme de scène primitive sadique-anale, la mère pouvait aussi porter le pénis meurtrier. Ailleurs, c'est la morte qui baise le ciel, dans la discorde et la fureur : « C'est la discorde et la fureur par où elle aime / Morte jusqu'au sein bleu froid de la lumière. » On saura lire, dans ces deux vers de MA BEAUTE, le retour du refoulé, le retournement de elle-haine en elle aime. Et les rôles sont invertibles au point que la morte en devient nécrophile (« elle aime... le sein bleu froid de la lumière »).

« Le ciel est » : développement sonore de « céleste » (cf. plus loin « fasse l'été du ciel »), inscrit le thème de la matière céleste. Il n'est pas indifférent que le poème commence (que l'accent soit mis) sur « le ciel ». Le retour insistant dans tout le début du poème du motif « céleste » (cf. « ciel » « été du ciel » « montagnes d'éther » « lumière ») inscrit une tentative de sublimation, dont on verra qu'elle avorte.

Enigmatique matière céleste. On soulignera la tension sémantique établie entre le substantif et son épithète. « Je suis pesante mais céleste » : au carrefour de la métamorphose réversible de l'air et de la pierre, le syntagme « matière céleste » inscrit tout un processus de décomposition/recomposition, dont la circulation des substances, qui revient avec insistance dans le recueil et au-delà, est métaphore. Cf. par exemple TEMPO DI MOZART : « Le ciel le vaste ciel est de souffle et de pierre / Durcis, pierre d'azur, et tremble, air du rocher ». Métaphore de l'écriture comme sublimation de pulsions partielles anales. Et la pierre, représentant du nom que Jouve s'est choisi (7), revient dans la poésie comme un emblème. Dont on saura voir l'ambivalence, qui est celle des fèces (8) : « pierre précieuse » ou « pierre mauvaise » (9) ? Saint Pierre ou mauvais Pierre ?

On saura donc lire dans le nom du sublimé, l'origine, non sublimée : matières non célestes, les matières, dont certains contextes donnent à lire ce qu'elles sont, l'excrément et son équivalent symbolique, la chair du corps mort. La matière se doit d'être céleste, pour renverser ce qu'elle transforme. Matière céleste : pays d'Hélène, dont la pureté décharnée, la « haute abstraction » ne parvient pas toujours à dissimuler le gigantesque corps de morte. Matière céleste : ce que l'écriture recompose. « Pierre précieuse », l'œuvre comme rachat, par la transmutation alchimique, de sa substance. « Pierre ajourée », épurée par la perte ou « sacrifice de la lumière ». Pardon du nécrophile, il faut beaucoup de « beauté » pour détourner l'horreur : les sublimations de la nécrophilie sont souvent d'une idéalité toute particulière. Poésie de Jouve : « Terrible pays de cadavre engraisé / Tu es aussi un berceau de clarté / Florale (à la mémoire verte du ciel) / Et

(7) Cf. mon article du Cahier de l'Hermès, octobre 1972 : Jouve, Pierre et Jean (Juan). J'avais deviné à partir des seuls poèmes ce qu'un familier de Jouve devait confirmer, le choix de ce seul prénom de Pierre. Tout le rapport à l'analité (déféquer au XVIII<sup>e</sup> siècle se disait « faire une pierre »), tout le rapport à la mort se cristallise autour.

(8) Matières répugnantes et agressives, elles ont pourtant des équivalences positives (pénis-enfant-cadeau-œuvre).

(9) In « Kyrle », Poésie I-IV, p. 304.

comme une lanterne ouverte de la beauté » (10). Spiritualisme acharné, à la mesure de ce qui est renversé : c'est ça le martyre de Saint Pierre.

On lira par ailleurs dans « le ciel est », l'ébauché du nom d'Hélène, et l'affirmation d'existence, sur le mode de l'impersonnel, « elle est » : opposée au trop de mort, échec de la fin du poème (« Hélène est morte », « elle est morte »). « Restes inouïs de baisers » inscrit ce paradoxe d'un espace où la jouissance peut être rendue.

« Le ciel est » : altérité qui contient Hélène. L'ici de son pays qui est aussi l'ailleurs, la matière céleste (11). « Elle » s'efface, quand « le ciel est ». Il lui suffit déjà d'être « elle » pour être morte, puisque c'est « elle » qui dans MATIERE CELESTE opère le passage dans l'instance du récit (on a plus souvent « elle était », c'est-à-dire « elle n'est plus »). Mais à force d'être « elle » (non personne), elle est, le ciel. On lira encore le retour insistant de l'affirmation d'existence impersonnelle dans deux vers de MA BEAUTE : « Jusqu'au bleu sans forme éternel et très bleu / Ciel et coupole froide des lumières ». L'effacement d'Hélène-elle dans « le ciel est » annonce l'itinéraire du recueil, puisque dans la troisième section, titrée MATIERE CELESTE, tension vers l'écriture impersonnelle, Hélène n'est plus nommée, et les poèmes paysages, objectifs, sont en proportion croissante. L'important noyau phonique commun d' « Hélène » et de « céleste », qui permet tous les jeux associatifs, met en évidence la solidarité d'Hélène et de la matière céleste. Le premier poème du recueil est titré : MATIERE CELESTE DANS HELENE, mais dit : Hélène dans la matière céleste. Indiquant où la retrouver : « Ici mon ami s'est recomposée / Hélène, après qu'elle est morte ». A la question que les poèmes de Lisbé ne cessent de poser tragiquement, « où es-tu ? », les poèmes d'Hélène donnent sa réponse : « c'est ici qu'elle était ». Ici : pays d'Hélène. Puisqu'ici elle était, ici elle est encore, elle sera. Ici : matière céleste où retrouver Hélène. Espace où l'écriture recompose, où elle est à jamais.

Mais la vérité finit par « disparaître », sous le semblant éthéré de céleste (« espaces », « faux argent ») : le paysage prend les couleurs du corps d'Hélène, roux et rose gagné par le vert.

L'érotisation de la nature, constante chez Jouve, laisse ici clairement paraître ce qu'elle déplace. Si la nature est « lieu sans forme aimé éternellement », inerte dont on jouit, c'est comme chair ou corps de morte. Contradiction de MATIERE CELESTE : alors même que la transfiguration d'Hélène s'y fonde d'une acceptation totale de la mort — « Hélène de MATIERE CELESTE est celle même qui vient de périr et sort triomphalement de la dernière phrase du récit : « je partis sans avoir visité la tombe » (12) — mort qu'assure son passage dans l'instance du récit, et qui ne cesse d'être rageusement affirmée, comme un destin s'auto-per-

(10) Le Martyre de Saint Pierre, in « Kyrle », « Poésie I-IV », p. 307.

(11) « Céleste », « ciel », « ici », « elle », « Hélène », constituent des chaînes sonores entrecroisées extrêmement complexes, auquel tout le système du texte est appendu.

(12) En Miroir, p. 77.

suade (13), sa tombe ne cesse de vivre après sa mort et de se confondre avec son pays. Et son pays de se confondre avec son corps. Certain penchant peut alors se satisfaire sans trop de culpabilité, comme dans ces quelques vers où la non personne est utilisée pour confondre le corps grandi d'Hélène avec le paysage de la matière céleste : « Illustres sont les moires / Tendres les rochers / Parfaits les seins (et j'ai bien cru l'aimer / Elle était toute rose) ».

« Baisent de haut en bas », au-delà de l'évocation du coït, inscrit peut-être un thème important : « le céleste tombé dans les copulations », on est toujours chez Jouve « en haut plus près du bas » (14).

C'est peut-être la nature de ce qui est sublimé qui fonde le paradoxe de ce que le texte de Jouve dit de la sublimation, et sa portée subversive. J'en donne pour exemple deux vers de PAYSAGE MYSTIQUE (il faudrait lire tout le poème) : « Coupait la robe de la vierge dans les pierres / Formées obscènes par le ciel de la forêt ». La syntaxe même manifeste que Jouve pose sans les hiérarchiser les deux niveaux, le « haut » et le « bas » confondus, le céleste et l'excrémentiel (pierres = faeces). Il pose leur circulation et leur solidarité, la matière n'étant céleste que de renverser un noir. On comprendra pourquoi, loin de l'« ascendance du signe » idéalisante chère à Breton (15), c'est la sublimation des matières, emprunt à la chimie, qui métaphorise la « sublimation » dans l'écriture : processus circulaire de l'air et de la pierre, dont j'ai déjà parlé.

Je ne m'attarderai guère sur les allitérations insistantes de la première strophe : bruit de baisers et de mamours, elles ont bien ici une fonction sémantique de « mise en relief du sens ». Qui ne saurait faire oublier la « fonction de construction et de rythme » de l'attaque consonnantique, le consonnantisme étant selon Meschonnic constitutif de la poésie moderne (16). Il me semble plus intéressant de souligner que des chaînes signifiantes extrêmement complexes se constituent, dans tout le début du poème, l'une autour de « ciel », dont j'ai parlé, l'autre autour de « sexe » et de « sperme », qui s'il n'est pas inscrit apparaît aussi bien dans le signifié que dans les reprises anagrammatiques. L'autre enfin, sur laquelle je me réserve de revenir, autour des mots en */VER/*. L'érotisation du paysage détermine un premier mouvement du poème, d'exaltation sexuelle qui apparaît sans transposition aucune, puisque l'« érection vermeille » du « sexe d'homme vers le ciel » défie (nie) la mort.

Lire aussi A L'AUTRE MONDE, où il suffit d'évoquer la mort d'Hélène dans son pays désert et marqué par le manque, pour que se déroule l'« adorable ruban » d'allusions charnelles fort précises : « Adorable ruban, que la chair se déroule / Elle est morte ! et ruban d'infinis ornements / De buissons de sexes blonds sur les vierges / Des membres mâles sur les flancs des femmes / Partout d'érectiles seins puissants / Font escorte dans la pleine lumière des allusions ». Profusion insensée des sexes et des seins, profusion du fantasme. L'ivresse dit comme ça bande,

(13) Ce n'est pas ici le lieu d'analyser la valeur, dans les poèmes d'Hélène, de l'affirmative, de l'exclamative persuasive-effusive, de l'alexandrin-destin.

(14) Poésie I-IV, p. 258.

(15) Cf. Jean-Louis Houdebine, Breton et la double ascendance du Signe, La Nouvelle Critique, n° 31.

(16) Henri Meschonnic, Pour la Poétique, op. cit., p. 78-79.

Erection : ascension sublimatoire du « sexe d'homme vers le ciel ».

timbres, les harmoniques sonores de « chair » et de « morte », à évoquer la mort d'Hélène. Mais c'est dans la langue que ça jouit : explosion lyrique développant, dans une grande richesse de  
Erection-sublimation : ailleurs c'est d'une église; édifice de la poésie « éclairée par la foi devenue vive ». Un jeu de mot audacieux peut être intérieur au texte : « J'aime et sur cette queue plantée en terre / Je bâtirai mon église » (17).

Avec ses quatre vers, la deuxième strophe, qui commence sur « j'ai », est symétrique de la première, qui commençait sur « le ciel est ». On lira dans cette symétrie la face à face du sujet (scripteur) et du ciel (l'autre espace de la matière céleste où se répète ailleurs la scène primitive). Face à face inégal : face à l'être du ciel (« fasse l'été du ciel »), le sujet n'est pas, il a, ce qu'il a n'est qu'un manque : raison de son désir. Erection-défi, c'est l'absence qu'elle affronte, du manque qu'elle part. Tentant de le renverser, avec ce qu'elle a. Les vers 5 et 6, contrerhythme de défi, inversant totalement le rythme iambique naturel au français, mettent le plein (l'accent) là où il y a (d'habitude) vide : « J'ai des larmes / Plein mon sexe d'homme vers le ciel ». Le défi prend appui sur les deux mots monosyllabes de début de vers, porteurs d'accent. Ils inscrivent le thème du plein, paradoxal, comment « avoir » des larmes, comment en avoir « plein », si les larmes sont substance du manque ?

Larme : ce qui vous épuise, vous fuit. Agrandit le vide (Nada) intérieur. « Engendrée par la mort capitale et qui grandit par le dedans », dit un poème de NOCES.

Les larmes sont un substitut du sperme, qui insiste dans les paragrammes. On saura lire l'interaction des deux termes de la métaphore, l'un sur l'autre. Si le sang dont l'afflux produit l'érection, si la liqueur séminale, s'égalent aux larmes du deuil, le désir s'établit sur le manque, l'ivresse sur le deuil, et toute nostalgie est désirante. C'est dans le dernier vers, avec les « amours plus beaux et plus noirs que la mort », que le défi qui constitue la deuxième strophe est à son comble. Un mouvement de renversement du manque est ébauché : « plus » se lie à « plein » par l'allitération.

Renversement du manque : le poème HELENE lie en une chaîne allitérative, chaîne de la surenchère, plus (négatif) / pâle (la mort) / plus (superlatif) / remplissent (la surenchère) : « Que tu es belle maintenant que tu n'es plus (...) Les ondes les ondes remplissent le cœur du désert / La plus pâle des femmes ». Avec, toujours, l'afflux d'un liquide. Lacrymal ? Séminal ? Ou bien...

Dans « plus noirs », une absence se renverse en excès, de qualité. Absence de la couleur : toujours le noir le blanc sont liés au thème Nada, le noir connotant plus directement la mort et l'excrémentiel.

Renversement du manque : le noir le blanc, associés au Nada, sont les seuls parmi les adjectifs de couleur — si fortement marqués comme valeur chez Jouve, presque autant que chez Trakl à se trouver dans un très grand nombre d'occurrence dans la proximité d'un « plus » comparatif/superlatif.

Les amours sont « plus noirs » : ils étaient « faux argent » au début du poème, ici encore « montagnes d'éther ». Ce court-circuit met en évidence la connivence du céleste et de l'excrémentiel. Mais « plus noirs » égale « plus beaux ».

**HELENE** : « la plus pâle des femmes » = la plus morte = la plus belle.

Il n'est pas indifférent que ce soit un alexandrin (le vers 12) qui dise ici : la mort est beauté.

L'emploi de l'alexandrin est valeur, dans **MATIERE CELESTE**. Il apparaît dans un très grand nombre d'occurrences dans un contexte où la beauté et la mort sont maintenues ensemble : comme un destin, puisque, tempo reçu et non créé, il représente, pour nos oreilles françaises, une perfection close, à laquelle on n'est plus libre de rien ajouter. Quand l'alexandrin affirme, comme ici, comme dans **HELENE**, la mort est beauté, à ce point assumé le destin se renverse : il se confond avec le « fiat » poétique.

Plus noir égale plus beau, l'excès du manque ou de la mort détermine l'effusion, l'afflux du désir.

**HELENE** crée avec insistance l'équivalence de « morte » et de « belle » et/ou « convoitée ». Parce qu'Hélène est « si morte », morte à l'excès, « il fait beau » sur le monde désert, le monde du manque, son « paysage mort de faim » ou son « plateau désastreux nu et retourné ». Retourné comme le manque : et « les cirques verts inattendus » sont « transformés en églises ». Le désir libéré s'élargit, investit le monde, ce qui n'empêche pas qu'Hélène lui soit rendue, transfigurée, à la fin du poème.

On peut se demander quel noir est plus beau, plus noir que le noir de la mort.

Fonction d'Hélène, fonction de la Morte : sustenter l'impossible d'un désir infini. Mettre un nom sur le manque impossible à combler, qui engendre, par le plus singulier retournement, l'infini de la jouissance dans l'écriture.

Dans **VIE DE LA TOMBE d'HELENE**, les larmes réapparaissent : qui « brillent, ô ma pierre », « coulent, ô mon sang », « rosée de ce théâtre », elles viennent œuvrer à la résurrection d'Hélène. On soura lire l'effet de la projection de la série des équivalences dans le contexte (18). Larmes, sperme, sang, ces substances s'équivalent, et s'égalent à l'encre : larme obscure. La nostalgie désirante fait une résurrection et « les ondes les ondes remplissent le cœur du désert ».

Mais la tentative de comblement du manque dans ce poème reste au niveau du vœu (troisième strophe) : « Fasse l'été du ciel / Que l'érection vermeille ait la lumière / Que ma larme obscure soit récompensée ». Prière ou vœu. L'érection est prière, le poème le met en évidence.

A l'époque où Jouve écrivait, il était à la mode de rapprocher mystique et poésie, et d'écrire : la poésie est prière. Jouve reprenant cet énoncé réussit à le rendre subversif, introduisant un tiers terme. La mystique du poète étant « l'acte des mots », il veut bien, à la rigueur, que la poésie soit prière, à condition que ça bande, d'un côté comme de l'autre, que l'« église » soit érigée

(17) Poésie I-IV, p. 246.

(18) R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, éd. de Minuit, 1963, p. 220 : « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison ».



« sur une queue plantée en terre ». C'était l'impact révolutionnaire du freudisme, et dit comme ça, cela reste assez scandaleux. On a là une des limites du soi-disant spiritualisme de Jouve, qui écarte de lui une avant-garde sectaire (19).

L'érection à vide, dans laquelle nous maintiendrons le paradoxe qu'elle est, demeure, sans hiérarchie, à la fois l'origine pulsionnelle, l'érection solitaire devant la mort, et sa transposition dans le registre des sublimations, le pouvoir de bander encore, dans l'ailleurs de la matière céleste, pour la beauté de l'autre monde désert, qui est déjà pouvoir de renverser le manque dans l'écriture, cette érection avide de récompense, le poème l'égalé à l'expérience mystique du Nada, passage par le Rien pour obtenir le Tout.

Thème Nada : expérience du « Rien créateur » des mystiques. La deuxième section de MATIERE CELESTE sort d'une épigraphe de Saint Jean de la Croix. Si Jouve écrit en espagnol le nom de San Juan au bas de l'épigraphe, ce peut être pour le rapprocher du nom du Violateur : les poèmes du Nada dans MATIERE CELESTE viennent juste après le grand poème TEMPO DI MOZART, qui inscrit le thème Don Juan, liant transgression, castration et révélation. Lien du Nada au défi du désir, dans ces quelques vers où l'organe mâle apparaît, suspendu sur le bord du vide (« Juan » insiste dans les paragrammes) : « Céleste ouragan retenu par un bord / Le néant est pendu sur le bord de tes yeux / Ouragan mâle ».

Il est évident, surtout si l'on considère la réélaboration ultérieure du thème Nada comme thème de la Perte, qu'il ne se déchiffre pas seulement sur le plan de la mystique, mais aussi, surtout, comme la version jouvienne d'un thème introduit par Mallarmé, et dont on connaît la fortune dans la poésie moderne : celui de l'« omission de soi », la « mort comme un tel », échues à celui qui écrit. L'écriture comme passage (métaphorique) par la mort.

C'est dans le couple antithétique lumière / nuit, qui apparaît ici (« érection vermeille » « lumière » / « amours plus noirs » « larme obscure »), que le thème Nada s'inscrit sans ambiguïté : ce couple est omniprésent dans les poèmes du Nada, qui le dialectise.

Rhétorique du Nada, qui n'est pas qu'une rhétorique : l'approche de l'être s'y fait sur le mode de la théologie négative, on déconcerte la raison, pour dire une expérience paradoxale, ineffable. « La contradiction est sa sublime vie » : aussi l'antithèse et mieux, l'oxymore, dominant. Le Nada donne les contraires comme dynamiquement équivalents : les poèmes sont le lieu où des couples de contraires (un/multiple nuit/lumière non/oui, etc.) son dialectisés, qui sont tous plus ou moins des variantes du couple fondamental Nada/Todo (rien/tout). A propos du couple lumière/nuit (variantes : nuit/jour noir/blanc lumière/mort), je

(19) J'ai entendu dire : « qu'avons-nous à faire d'un poète chrétien, nous, matérialistes ? » C'est manquer une des fonctions de l'écriture, qui peut apparaître comme une pratique transformatrice de l'idéologie. Jouve n'a pas manqué son rapport à Freud, en ne manquant aucun des éléments dont la forclusion permettait à J.-L. Houdebine (in « Tel Quel » n° 48) de démontrer le caractère irrémédiablement spiritualiste du discours surréaliste sur la psychanalyse : ni le primat du sexuel, ni celui du signifiant, qui postule le primat d'une matière, hétérogénéité radicale par rapport au sens et au sujet. Ne manque pas non plus (et pour cause) la référence à la pulsion de mort. Savoir le lire derrière les formulations souvent imprécises de En Miroir, la rhétorique de l'avant-propos à Sueur de Sang.

donne un exemple, où on verra dans l'oxymore la négation se renverser en excès, comme dans « amours plus beaux et plus noirs que la mort » dans le poème analysé : « si le rien a mis sa goutte de noir or dans la traversée de toute chose vue » (20).

C'est donc ici la lumière et la nuit qui inscrivent l'équation du Nada moins retourné en plus, manque qui doit être (ré)compensé. Des positions semblables dans le vers font qu'« érection vermeille » (plein) et « larme obscure » (vide) s'équivalent. On saura lire aussi, dans les trois vers, le passage de l'être (« fasse l'été du ciel ») à l'avoir (« que l'érection vermeille ait la lumière »), puis à l'être, à nouveau (« que ma larme obscure soit récompensée ») : un « être » paradoxal, qui maintient le manque et la récompense — récompense du manque à être ?

Etre, manque à être, « été », récompense : cf. encore SITIO, un des poèmes du Nada : « Commencer de peser néant à la balance / Paternelle, un poids tout infini et ajouré / Commencer de n'être plus pour ne pas être / De n'être pas pour être / pour aimer / J'ai mis dans la mort nue toute ma confiance / C'est assez c'est assez ! donne-moi mon été ».

Dans les poèmes du Nada, repli après la double transgression (le viol de la mère morte) s'épanouit une position homosexuelle passive par rapport au Dieu-père, identification à la « femme noire » (21), à la mère tuée de la scène primitive : on comprend que castration et passage par la mort soient liés. Des images qui disent, la déplaçant à peine, la castration, semblant fonctionner chez Jouve comme métaphore du Nada, et correspondraient aux métaphores du suicide ou de la décollation (Saint Jean) chez Mallarmé. La réduction par la psychanalyse est impossible, puisque les poèmes utilisent un fantasme qu'ils font fonctionner comme métaphore, d'un processus qui est un moment de l'écriture : donnant l'écriture comme traversée de la castration et de la mort. Manque récompensé : une castration qui n'empêcherait pas de bander encore après. Comme dans le fameux poème de l'église bâtie sur une « queue plantée en terre », qui est un des poèmes du Nada, où apparaissent tous les signifiants du manque. Comme cet exemple d'ODE, où le sexe, alors même qu'il est nié, peut survivre dans l'organisation sonore « belle sans raison ni sexe est la statue seule solide sur le haut sol de sang percé ». Comme à la fin de LANGUE, où « celui qui sait, qui dit » est « comme Œdipe l'œil crevé mais clair rebandé en esprit ». Erection sur castration : parce que l'écriture est un vit (génie ou phallus écrivain), parce qu'on y bande encore, et qu'on jouit. Parce que les poèmes de Jouve n'effacent pas l'origine, le sexe.

Aux vers 12-13, le sentiment se renverse, et tout le poème bascule. Le Vœu de compétition du manque reste suspendu, sans effet : ce qui vient « emplir » « les proportions du cœur » est un vide, le faux plein de l'angoisse, le trop-plein de l'affect.

Opposer A L'AUTRE MONDE, vide accepté, savouré, et la couleur d'espoir n'est pas morte : « Qu'il fait beau / Sur ces plateaux de déserts et de charmes / Dans la désolation blessée

(20) L'Ombre et les Nombres, « Poésie I-IV », p. 252. Le poème dit : dans le rien tout est plus...

(21) Lire la dernière page de La Scène capitale.

des antres verts / Qu'il est doux / De sentir la main savoureuse  
du ciel / Fouiller la place vide où se trouvait le cœur ».

L'angoisse (la culpabilité) apparaît, quand on se souvient que le vert, c'est la mort : « la couleur d'espoir est morte ». Enigmatique valeur du vert Jouve : contexté à la mort dans un très grand nombre d'occurrences.

Ceci n'est pas vrai que de MATIERE CELESTE. Un travail de repréage systématique des contextes a été fait. Je donne quelques exemples, là où il y en a cent : « le long du rivage ourlé vert de la mort » « verdure de mort » (MATIERE CELESTE), « verte beauté serais-tu mort ? » (KYRIE), « promesse de mort très verte » (ODE), « sous l'amoureuse cuisse un fleuve vert des morts » (DIADEME). Pour comprendre, faire le détour par la couleur de la décomposition, matières ou chairs mortes.

Le vert est pourtant plus universellement couleur de jeune vie. S'il apparaît ici, c'est comme couleur d'espoir.

« Les profonds espoirs magnétiques du vert », dit un poème de SUEUR DE SANG, CALVAIRE (quel vert !).

Le vert, plus que la couleur de la mort ou de la vie, peut apparaître comme celle de leur retournement. Mort qui s'anime, ou vie qui se fige — comme ici : c'est comme couleur d'espoir qu'il est nié. L'apparition de la couleur verte dans le signifié, au vers 10, a été préparée dans tout le début du poème par d'insistants jeux anagrammatiques (cf. aussi « verdure », vers 3).

Il me semble très frappant que, sur l'ensemble des textes, d'un bout à l'autre de l'œuvre, chaque fois qu'un mot comportant la syllabe /*ver*/ apparaît, il en attire d'autres, suscitant autour de ces phénomènes d'insistantes reprises anagrammatiques. Une chaîne signifiante semble se constituer, qui comprendrait : la couleur *verte*, contextée comme on l'a vu à la mort, le *vers* du poète, le mot *pervers* et quelques mots sémantiquement moins marqués comme la préposition *vers*. Un terme essentiel de la chaîne apparaît manquant : le *ver* qui ronge le corps mort (le poète nécrophile s'y identifie ou y identifie son sexe). Jouve qui n'est pas Baudelaire (celui de LA CHAROGNE ou de l'étonnante pièce XXIV des FLEURS) n'ose l'inscrire. Mais son texte malgré lui ne cesse de le réinscrire dans certaines insistances. Le *vers* du poète, conçu comme immortalisant, peut réparer le tort que son homonyme a fait à la morte.

Quelques textes à l'appui : d'abord BEAUTE, de TENEBRES (22) :

« Que Dieu m'accorde encore le secret de beaux *vers*

« Qui soient le pain le vin contre le diable triste

« O belle, souviens-toi, la morte, reviens *vers*

Ton pauvre messenger guéri de sa misère »

On soulignera l'étrange coupe, qui met en valeur l'innocente préposition « *vers* ». Dans un contexte qui fait du *vers* du poète, immortalisant la morte, le rachat de toute misère, et du péché. Un autre poème de MOIRES est plus intéressant encore, où la composition du poème versifié est lié à la plus intime culpabilité (23) :

(22) Poésies X-XI, p. 204.

(23) Poésies X-XI, p. 185.

- « O compte sur tes doigts les syllabes des vers
- « Construis l'orchestre, entends les plus terribles cuivres
- « De l'accusation ; bénis ce jour pervers
- « Il te conduit à la liberté d'un mieux vivre »

On soulignera la présence de « pervers », en écho à « vers ». Un autre poème, dans *DIADÈME*, crée un couple vers/pervers dans le contexte de la mort. La présence de « pervers » dans la chaîne atteste l'absence de refoulement, qui rapproche sublimation et perversion. Ensuite Jouve reprend quelques mots d'un poème très ronsardien de Baudelaire, où celui-ci promet d'immortaliser la femme aimée (*JE TE DONNE CES VERS AFIN QUE SI MON NOM...*) :

- « Et je donne ces vers, comme dit le poète
- « Aux pauvres bien-aimées qui traversent la mer »

Par le jeu de cette double référence (la topique ronsardienne étant, par delà Baudelaire, visée) le vers poétique, garant d'immortalité, peut réparer le tort, on sait lequel, fait à la « pauvre bien-aimée ». Un poème de *MELODRAME* (24) associe encore le vers poétique avec insistance à des valeurs de pérennité (« noble vers », pour opposer au ver ignoble ?) et joue sur l'ambiguïté de l'homonymie (« quand la mort aura fait du porteur de vers un tertre (...) le noble vers vivra »).

On voit ici ce qui peut motiver en profondeur le choix de la poésie comme genre. Avec la chaîne signifiante qu'un vaste ensemble de textes vient de permettre de dégager, on est au niveau où le langage apparaît comme motivé et déterminé par le signifiant. Articulation du signifiant psychanalytique et du signifiant textuel, point de jonction entre un inconscient-texte et un texte-système. On soulignera l'importance, à ce niveau, du processus anagrammatique. Certains abus de lecture, et une équivoque maintenue (inconscient du sujet, ou mythique inconscient du texte ?) semblent avoir ces temps-ci démodé le « paragrammatisme », un peu écarté du champ théorique actuel. A tort, puisque c'est là, répétons-le, que Saussure attend Freud.

La fin du poème est le lieu d'une désublimation brutale. Pour que la « scène sacrée » du coït nécrophile puisse devenir scène de l'écriture, il faut qu'elle continue de se passer ailleurs, dans la matière céleste comme à la première strophe. Ici sa proximité trop grande est génératrice d'angoisse : prise de conscience brutale d'une participation effective à la scène primitive. Une image laisse affleurer crûment l'impression du coït avec un cadavre : « Je me meus entre des murs froids et géants / Seul. Qu'importe ce vit... ».

Syntaxe admirable, abrupte, de l'écriture de Jouve à son sommet : dans toute la strophe, la non coïncidence systématique de la phrase et du vers, le jeu des rejets et enjambements, miment les retraits du coït et celui du désinvestissement. On soulignera l'accent qui pèse sur « seul » monosyllabe, rejeté au début du vers 16, avant la forte coupe : solitude qui s'oppose à celle exaltée du défi de la deuxième strophe. Solitude et culpabilité vont produire une série de négations acharnées : du sexe et de la vie (lire comme effet de sens l'homophonie vie / vit), mais pas seulement : « qu'importent ce vit et le chant retiré de l'admirable abîme ».

Un poème de *KYRIE, DON JUAN*, met en évidence de la façon la plus claire, l'équivalence du pénis et de l'œuvre : « Ayant souf-

(24) *Poésies* X-XI, p. 204.

fert la perte de toute chair ou œuvre / Ayant perdu le génie blanc au phallus sombre ». Le thème génie semble fonctionner dans l'œuvre comme personnification mâle de l'écriture, phallus écrivant.

A quoi bon un vit, retiré du sexe d'Hélène. Admirable abîme : sexe ou vallée, du corps-paysage. Hélène dira ailleurs : « Que veux-tu prendre (...) dedans mon pli chargé des ombres de la mort / Pourquoi viens-tu à l'épaisseur de mes vallées de pierre ? ». Admirable vallée, sexe de morte, d'où l'on retire aussi un chant. Une écriture peut-elle désigner plus clairement sa source ? Mais le poème dit l'échec de ce qui peut réussir ailleurs.

La nature de ce qui est nié ici, vit tournant la mort en vie, sexe érigé, écrivant, éclaire rétrospectivement la nature du défi du « sexe d'homme vers le ciel » à la deuxième strophe : sexe d'homme-ver, sexe-ver, devenu sexe d'homme-dieu vers le ciel, génie ou phallus écrivant, dans l'érection vermeille, sexe-vers. L'œuvre de vie renversant l'œuvre de mort : « le noble vers dit le poète éternisera », « le noble vers vivra ». Mais « qu'importent ce vit, et le chant / Retiré de l'admirable abîme ? Hélène est morte » : retour au sexe-ver, détumescence. La chute est sur « Hélène est morte », que préparait une série de paronomases, créant une chaîne de la dépréciation et de la négation (« hémorragie » « qu'importent »), que reprendra à la dernière strophe, « elle est morte », en écho.

Opposer A L'AUTRE MONDE, où le même « elle est morte » suffit à provoquer érection et jubilation, dans un contexte, il est vrai, de « beau » vert et de manque accepté.

« Hélène est morte » se lie au vers 13. Hélène est irrémédiablement morte, parce que la couleur d'espoir l'est. Vert : couleur des retournements, de la vie dans la mort, de la mort dans la vie : du ver en vers, du vers en ver. Du vert (de la matière) en ver-mort ou vers-vie.

Opposer VIE DE LA TOMBE D'HELENE, où le vert, couleur de décomposition, devient couleur de résurrection : « Sur eux tu dors en soupirant des feuilles / décomposant / L'air frais du soir et tous ses spectacles du nord / Avec une affreuse haleine de terreau vert » mais « la verdure veut ressusciter ton pied des montagnes » : le vert dure, le vers dure.

Hélène est morte, il se peut qu'il soit mort. « Hémorragie », au vers 14, parle d'une perte de substance sans retour. Par la récurrence sonore, « hémorragie » se lie à « Hélène est morte », au milieu des reprises anagrammatiques. C'est la conscience de l'irrémédiable, la mort d'Hélène sans celui qui reste seul. Qui sait s'il perd à vide sa substance désormais, larmes, sperme, sang. Ils échouent à s'égaliser à l'encre, larme obscure, vide que rien ne récompensera plus. « Une hémorragie met en doute ma vie » manifeste la contagion de la mort.

Doute mis sur la vie : ce qui semble insupportable à Jouve, toujours, c'est l'entre deux, le mixte de vie et de mort. Alors que la mort franche peut être délivrance. Cf. LA VICTIME, où l'état douteux de Dorothee entre vie et mort est le résultat d'une sorcellerie impie, où la question « était-elle morte ou non pendant l'acte ? » angoisse. La question tragique « où es-tu ? », c'est-à-dire : dans la vie ou dans la mort (« où es-tu vis-tu toujours es-tu toujours dans nos mains... ») revient avec insistance dans les poèmes de Lisbé. Le poème LE SORT, si on sait lire l'effet d'équiva-

lence sémantique produit par des positions semblables dans le vers, met en évidence que « le doute sur son être s'il n'est pas mort » est « péché », dans un contexte qui inscrit sans ambiguïté le motif nécrophile. L'état douteux est celui dans laquelle la mort reste réversible, échangeable.

Et on saura lire « je me meurs » derrière « je me meus entre des murs froids et géants seul » : d'où aussi le dernier vers du poème. Copuler avec la morte, c'est jouer avec sa propre mort : elle la communique.

On lira l'étrange définition, presque à double entente, que Jouve donne du mythe d'Hélène : union en un acte de l'éros passif et de la mort » (25). Qui est action, qui est passion ? Est-il actif, celui qui aime la morte, ou se laisse-t-il prendre par rla mort ? Morte qui vous prend, active, veut vous donner la mort : ceci est assez fréquent chez Jouve, comme si, même morte, elle pouvait redevenir la terrible mère précépienne. Œil-sphinxter de Lisbé-tu Lisbé-tuc, qui prend et retient : « O tes grands yeux tout agrandis dans la matière / Me font penser aux morts que toujours tu contiens / Aux morts que tu retiens sur le globe et les voiles... » (JUN OU LISBE). Beaucoup plus tard, on a l'œil d'Isis : « O toi que j'ai aimée, Isis mortelle / Sache que tes yeux froids me reprendront toujours ». Morte active, encore, Eurydice, qui « demande le sexe de chair pour ne pas se sentir morte » : après quoi Orphée sera déchiré. Mais les noms d'Isis (MOIRES), d'Orphée et Eurydice (MATIERE CELESTE), inscrivent déjà ce qu'on peut aussi faire de telles craintes, si on les utilise. D'un bon usage de la propre mort : la Morte initie le poète à la Perte qu'il doit traverser comme on traverse la mort. Jouve finit par retrouver le thème de la déesse blanche et du Dieu mourant, dont Anton Ehrensweig (26) a montré la puissance « poémagogique » et le lien à l'expérience de la création : « Essentielle Isis » : « Principe féminin de la perte et l'ennui / Poésie où l'esprit mutilé des ténèbres appelle le dieu mort. »

Les deux derniers vers inscrivent le paradoxe d'une séparation (« séparé comme je suis de moi et d'Hélène ») qui est confondu (« je sais à peine que je vis et qu'elle est morte »). On comprendra mieux si on revient en arrière, aux vers 16 et 17 dont la structure est mime du sens : aux deux extrémités des deux vers, « seul » et « Hélène est morte » sont symétriques. Le scripteur et Hélène sont séparés l'un de l'autre : par le « vit et le chant retiré de l'admirable abîme ». Mais ce qui les sépare ici, apparaissant sur un mode qui déjà la nie, c'est la médiation bientôt perdue de l'écriture. Sans cette méditation, l'union sans confusion du poète et de la morte est impossible. Qui exige qu'« elle » garde sa place (de symbole) pour que le sujet advienne. Les deux derniers vers peuvent s'éclairer alors. « Séparés comme je suis de moi et d'Hélène » : séparé de ce qui nous séparait, nos noms, pronoms personnels, symboles, séparés de « je » (« moi ») et d'« elle » (Elle-ène). Cette séparation-là équivaut à certaine fusion, où les deux confondus échangent leur mort (« je sais à peine que je vis et qu'elle est morte »). Une fusion qu'on pourrait dire tuelle. « Je » et « elle » ici ne disparaissent pas de l'énoncé, mais cette fusion-là n'est pas nommable, qui est l'en deçà des mots. Le plus souvent dans le recueil, c'est l'instance du discours qui tente de l'inscrire, approximativement.

(25) En Miroir, p. 74.

(26) Anton Ehrensweig, L'Ordre caché de l'Art, Gallimard 1974.

C'est approximatif, car le « je » et le « tu » du discours ont beau être réversibles, échangeant leur mort, ils restent tout de même séparés. Parfois pourtant dans le discours les personnes ne se fixent pas. Comme dans le poème LE SORT, où la femme devient quelque chose de neutre, « son être » (« le doute sur son être s'il n'est pas mort »). Où le sujet disparaît, derrière l'impersonnalité douloureuse, honteuse, de « on » dont le sens se colore de ce qu'il est intégré à un couple on/ombre (« le péché dont on remercie les ombres »).

Mais ces deux vers, le reste de l'œuvre en renverse l'énoncé : pour qu'il vive (qu'il sache qu'il a un vers et un vit), il faut qu'elle soit vraiment morte. Pour qu'elle vive (dans l'écriture), il faut qu'elle cesse de vivre ailleurs.

On saisira ici de quoi la perversion est l'envers. A quelle relation le meurtre de la mère était la seule issue. Issue qui cesse vite d'en être une : puisqu'il suffit que le fantasme nécrophile soit un peu trop proche pour que les plus anciennes terreurs soient ranimées. D'où, peut-être, la nécessité de sublimer : il fallait encore le meurtre de la morte. Les textes l'inscrivent : le passage de la femme réelle à la figure écrite, de Lisbé à Hélène, est donné comme un passage du « tu » à « elle ». On comprendra pourquoi c'est Elle (-ène) qui met en place l'énonciation.

Ce poème aussi en renverse l'énoncé, sans le dire. Un paradoxe est son défi. Ce poème de l'échec de la sublimation, du renoncement à l'écriture, reste un poème, et quel admirable poème. On sera peut-être étonné d'avoir vu s'y exprimer le fantasme nécrophile avec la crudité qu'on sait, une fois constituée la figure d'Hélène qui sublime. Mais c'est, toujours, un mérite de Jouve qui n'est pas le moindre, d'avoir laissé parler à cru un désir qu'il fallait avoir le courage d'affronter. Il fallait peut-être que la sublimation échoue, ou plutôt n'aille pas trop loin. Si l'écriture de Jouve en poésie atteint un sommet avec MATIERE CELESTE, c'est peut-être parce que la langue y est encore libinalement investie comme corps mort : inerte dont on jouit, materia, chair de mère morte. Morte et vive à la fois car travaillante et travaillée. Corps d'Hélène, corps de la langue : lire l'effet de son nom comme matrice signifiante des poèmes, chaînes signifiantes appendues à son nom, chaînes connexes d'« elle » ou de « céleste ». Corps de la morte réparé, rendu incorruptible dans le céleste du poème.

On peut se demander si l'œuvre la plus récente n'est pas en recul : alors que la méditation sur la mort s'y fait plus distante, le cru du rapport érotique concret estompé, c'est le retour à un néo-classicisme de forme, avec la perte de l'abrupt syntaxique, le flirt avec la prosodie traditionnelle (27). Un peu arrêtée, la prolifération, d'effet de sens en effet de sens, du signifiant. Jouve n'aurait-il pas pris peur, devant la vie-dans-la-mort ? Voulu tout arrêter, franchir la mort par un surcroît de mort. Fuir l'attrait du putride dans la mort sèche, mort de pierre. Le symbolique fait un destin : celui promis à Luc Pascal, le durcissement final de la pierre. Mort de Pierre : et la poésie de Jouve devient une « stèle à la mort ». Ruse de la pierre, d'un signifiant, qui revient dans la poésie comme un emblème : Jouve effacé-exposé sous un de ses prénoms.

---

(27) Dans les recueils les plus récents, triomphe du vers métrique, retour en force de l'alexandrin, qui dans Matière céleste apparaissait toujours de façon isolée. Le goût de Jouve pour les formes les plus marquées est à mettre en relation avec sa personnalité anale. Dans l'opposition du putride et du sec, on retrouve celle des matières molles ou dures.

On n'a pas assez remarqué qu'il est toujours dans l'œuvre d'un créateur une année-carrefour où surgissent les formes abouties d'une inspiration endurent tandis que se concentrent des forces secrètes encore inexprimées. Si l'on suivait les indications données par Jouve dans son livre de confession *En miroir*, l'on pourrait penser que, pour lui, l'année essentielle fut 1924, dans la mesure où elle marque le reniement de toute son œuvre antérieure et la volonté affirmée de tenter une aventure poétique placée sous le signe d'une « Vita nuova » nourrie de mysticisme vibrant et d'éclairages freudiens. En épousant à cette époque la psychanalyste — et très religieuse — Blanche Reverchon, Jouve hâtait certes son évolution intérieure, la voie romanesque (avec *Paulina 1880*, *Le monde désert* et *l'Aventure de Catherine Crachat*) lui permettant notamment de jeter les bases du combat d'Eros et de la Mort qui dominera toute son œuvre à venir. Mais la prose, qui a pour Jouve fonction d'exorcisme, conduit inéluctablement au poème. Certains chapitres de *Paulina* avoisinent la forme poétique, tandis que *Le monde désert* s'achève sur les poèmes du héros Luc Pascal. Le recueil *Les Noces* qui est écrit dans le même temps que les romans, en est, pour ainsi dire, la condensation lyrique. Mais ce labeur de dix années connaît son véritable couronnement en 1935, lorsque prose et poésie, unies soudain par des liens trop passionnels, en viennent au déchirement d'un divorce déterminant pour tout l'ouvrage poétique de Jouve.

1935 est, plus qu'aucune autre, l'année de la rupture pour un élan créateur élargi. Toutes les activités de Jouve, conscientes ou inconscientes, participent de cette libération réellement cathartique. Et le fait que le principe fasciste commence à étendre son emprise sur l'Europe — provoquant en France le rassemblement des forces populaires —, n'est guère étranger aux préoccupations joviennes et au désir du poète de voir s'instaurer une révolution sociale qui transcenderait la « catastrophe » ambiante.

En 1935, le travail de Jouve englobe tous les domaines familiers de sa création personnelle : la critique, avec un article consacré aux *Cenci* d'Antonin Artaud ; l'exploration musicale avec le texte liminaire du futur *Don Juan de Mozart* ; le récit en prose avec son ultime expression, *Dans les années profondes* ; la poésie, enfin, avec la publication du recueil *Sueur de sang* chez Gallimard. Aucune dispersion de la part de Jouve, mais des démarches parallèles qui convergent vers le creuset fondamental : la poésie.



L'article sur *Les Cenci* d'Antonin Artaud, outre qu'il est pour Jouve l'occasion de compenser un profond refoulement théâtral (l'écrivain regrettera longuement que Jacques Copeau n'ait pas monté en 1913 les pièces qu'il lui soumettait alors), tend à devenir une véritable réflexion sur la poésie. Certes Jouve, en bon chroniqueur de la *N.R.F.* — où l'article paraîtra le 1<sup>er</sup> juin 1935 — parle avec précision de la pièce à laquelle il reproche d'ailleurs de trop montrer des ressorts paranoïaques qu'il eût mieux valu cacher ; il évoque aussi le jeu emphatique et sombre d'Artaud. Mais l'essentiel de son propos est de montrer que « le Théâtre représente *notre vie intérieure* » et qu'il participe de ce que l'on pourrait appeler le travail de la mort.

Pour Jouve, au théâtre il s'agit toujours « moins de vérité que de *durée*, de *tension* et de *transposition* (que l'on peut encore nommer Poésie) ». La poésie rejoint donc le théâtre sous l'angle commun de la transposition. « La poésie doit se détacher de vous pour être vraiment de vous », c'est le conseil que Jouve donnait à ses jeunes visiteurs. Autrement dit, la poésie doit se trouver une sorte d'espace objectif, à l'exemple des décors du théâtre — et Jouve insiste sur l'intelligence et la beauté du travail de Balthus, complémentaire de celui d'Artaud. « La tragédie est inséparable de son *espace* » précise le poète pour qui toute grande pièce appelle la présence de la mort (« il faut que l'on meure, sur le Théâtre »). L'action dramatique de génie s'achemine toujours vers une « scène capitale » pour reprendre le titre significatif que Jouve donne justement en 1935 à son dernier volume de récits en prose. La scène capitale, pour cet écrivain si averti de psychanalyse — et bien plus profondément que les surréalistes —, n'est autre qu'une variante de la scène primitive au cours de laquelle s'exprime fantasmatiquement le complexe d'Œdipe. Les pulsions de désir et de mort s'y livrent une lutte que le poète a charge de canaliser et de transposer sur le plan de l'art.

Or, il se trouve qu'après avoir assisté aux *Cenci* d'Antonin Artaud, Jouve se rend, au cours de l'été 1935, au Festival de Salzbourg où il voit une des plus extraordinaires transpositions que l'art ait jamais accomplies, l'opéra *Le Don Juan* de Mozart. Salzbourg, qui fut pour Jouve en 1921 le théâtre d'événements sentimentaux déterminants, est également chargée de puissants effets de la mort liés à la figure de Mozart. Le musicien détesta toujours sa ville, mais Jouve note : « Mozart haïssait ce que certes il aimait », voyant là un conflit nourricier qu'il s'attachera à mettre en lumière quelques années plus tard à travers l'analyse du célèbre opéra. En 1935, Jouve assiste donc à la représentation du *Don Juan* interprété par Ezio Pinsa, sous la baguette de Bruno Walter. Le poète est à la fois bouleversé et enthousiasmé. Il confie aussitôt son projet d'analyse de l'opéra à Bruno Walter qui approuve. Revenu à Paris, Jouve rédige un texte

dans lequel il tente d'expliquer « la grandeur actuelle de Mozart », si tant est qu'on le débarrasse de sa légende de ravissant petit marquis XVIII<sup>e</sup> et qu'on le place sous le signe implacable de la mort. Ce texte pose dans le même temps le problème du rapport entre la mystique, qui exclut la sensualité, et l'art, qui se nourrit de sensualité. La musique de Mozart lui permet d'entrevoir la possibilité d'une entente entre ces deux domaines antinomiques. Mais le miracle auquel la musique quelquefois parvient, Jouve souffre de le chercher vainement dans la littérature. La musique, qu'il découvrit et pratiqua bien avant la poésie pour laquelle il n'eut longtemps que mépris, gardera toujours une place prééminente. Les poèmes de Jouve sont pénétrés de musique — que l'on en juge par le titre de certains recueils (*Kyrie, Lyrique*), par les pièces nombreuses qui s'ouvrent sur une portée musicale, par les allusions incessantes à des œuvres admirées. La musique joue un rôle de stimulant pour mener la poésie vers les crêtes acérées de la mystique.

Si l'année 1935 scelle une forte union entre Jouve et Mozart, elle dessine aussi un lien diffus et très secret avec un autre musicien, Alban Berg. C'est en effet en 1935 que Berg commence un concerto dont la composition est troublée par l'annonce de la mort subite d'une jeune femme qui lui est chère. Cet événement provoque aussitôt chez le musicien une commotion considérable. Berg, qui à l'ordinaire travaille avec une lenteur extrême, achève en quelques semaines son *Concerto* qu'il dédie « A la mémoire d'un ange ». Quelques mois plus tard, Berg meurt d'une affection bénigne. Jouve est stupéfait par cette marche impitoyable de la Fatalité. Il voit dans la dernière œuvre de Berg la hâte profonde que conditionne le travail de la mort. En écrivant le Requiem d'un être cher, Berg pressentait certainement qu'il écrivait son propre Requiem — telle est la conviction de Jouve dont l'œuvre personnelle est justement masquée, à la même époque, par l'insistante présence de la mort. A la suite de plusieurs séjours en Eugadine, Jouve a en effet écrit, dans un état de tension exceptionnel, le récit au titre inspiré de Baudelaire, *Dans les années profondes*. Cette œuvre, baignée de forte mélancolie, dit l'union incestueuse qui lentement s'ébauche entre Hélène, dans la splendeur de la quarantaine, et Léonide, adolescent de dix-sept ans. Au terme du rapport érotique, Hélène meurt. Quelque temps plus tard, Jouve apprend la mort de celle qui contribua à inspirer le personnage d'Hélène. Dans l'entrelacement de la fiction et de la réalité, la mort a donc rempli son office. Un tel signe du destin incitera désormais Jouve à ne plus jamais utiliser la prose pour évoquer la marche implacable de la mort ; il scellera également une douloureuse complicité du poète avec le musicien Alban Berg.

Ce qui assure le passage définitif de la prose à la poésie, c'est non seulement une expérience-limite de la mort, mais aussi la certi-

tude de trouver dans l'œuvre de certains génies la résurgence d'une scène capitale, source fructueuse d'interrogation. Jouve n'a dorénavant plus besoin d'inventer une histoire et de faire vivre des personnages : il a, à travers *Dans les années profondes*, poussé la fiction jusqu'à ses ultimes conséquences, tout en découvrant, dans le même temps, un itinéraire similaire chez Mozart et Alban Berg. On peut dire, en ce sens, que l'année 1935 fixe les bases des futurs grands travaux de Jouve sur la musique, qui connaîtront d'ailleurs une éclosion parallèle au développement de sa poétique : *Le Don Juan de Mozart* en 1942, *Wozzeck ou le nouvel opéra* en 1953, ainsi que la traduction de *Lulu*. Il est normal qu'à Mozart qui incarne « une modernité de la musique ancienne », succède Berg dont l'œuvre, par ses agrégations sonores complexes, fait surgir des consonances nouvelles à partir de dissonances répétées — ce que Jouve recherche poétiquement dans son aspiration à une continuité musicale doublée d'irrégularité métrique. Par un secret et souvent conscient mimétisme, le poète intériorise à son écriture les modes de création propres à la musique. Et il n'est pas jusqu'aux derniers poèmes de Jouve (notamment, dans *Moines*, le fragment *Meurtre sur scène* inspiré de *Wozzeck*) qui ne perpétue le souvenir d'une scène capitale où l'esthétique du malheur fraie son chemin vers l'inconnu.

Il n'est pas indifférent de remarquer que *La scène capitale*, qui paraît en 1935, inclut, parmi les textes qui font cortège à *Dans les années profondes*, un récit intitulé *La fiancée* ; Jouve y condense l'histoire même de *Wozzeck*, s'appropriant en quelque sorte le drame de Buchner mis en musique par Berg. C'est là une nouvelle manière de se débarrasser de la fiction, de s'adonner une dernière fois à la contraignante linéarité du récit, avant de se livrer totalement à la poésie qui offre des angles de vision multiples. Doit-on pour autant dater de 1935 la véritable éclosion poétique de Jouve ? Le recueil *Les Noces*, lentement composé de 1925 à 1931, dit certes la naissance à une poésie nouvelle et les ruptures nécessaires à son accomplissement, mais il se développe trop comme l'écho différé des romans. *Sueur de sang* connaît déjà une plus grande autonomie poétique dans la mesure où Jouve cesse d'être le spectateur d'une ascèse religieuse se développant comme en dehors de lui pour s'enfoncer dans le corps mystérieux de son propre inconscient. Certains poèmes ont peut-être aujourd'hui des résonances psychanalytiques un peu gênantes (le célèbre avant-propos *Inconscient, spiritualité et catastrophe* précisant bien que l'art, né de l'inconscient, est toujours ressaisissement par le conscient et, par-là même, création de symboles), mais ce sont justement ces résonances qui permettent au poète d'exprimer de manière tout à fait neuve la tyrannie et l'enfer du désir, liés chez Jouve à une appréhension suffocante et quasi-fétichiste du sexe féminin où l'« emmêlement brun » des féroces toisons va jusqu'à contaminer

« le regard emmêlé » de ce « voyeur des chairs bouleversantes » qu'est le poète. *Sueur de sang* a eu deux éditions partielles avant de paraître en 1935, sous couverture Gallimard. Le recueil se trouve alors augmenté d'une série de poèmes, intitulée *Vol étrange*, qui fait largement écho au récit *Dans les années profondes*. Conformément à une tendance propre à Jouve, sa poésie se développe comme une théâtralisation du désir où le paysage de l'Engadine ne se contente pas de prêter son décor, mais où il devient corps de femme, « motte émerveillée vers le soleil »,

« Renversement des forêts de poils dans les anges  
Creusement céleste et chute dans l'odeur »

— ce que la peinture de Josef Sima a su très bien traduire à l'époque. Mais, dans *Vol étrange*, il y a plus : le voyage jouvien va jusqu'à se faire dans le corps même de l'écriture, au point que le poète rêve de se transformer en femme pour devenir en quelque sorte l'écriture dont elle est le ferment. C'est ce que dit le poème au titre très explicite, *De plus en plus femme* :

« Oui féminine et grosse et vermeille  
Je me suis vu sur le sommier écartelé  
Pour recevoir l'hôte de pierre  
Lèvres ! celui que je suis et que je hais

J'étais cave et j'étais mouillée  
De bonheurs montant plus laves que le lait  
Que retiennent les étoiles de ma gorge  
Et j'arrivais disais-je à cette mort exquise

Je me relevais fécondé. »

Poème essentiel qui condense toutes les complicités ambiguës de la poésie jouvienne, qui prélude aussi à la célèbre analyse de la scène 15 de l'acte II du *Don Juan* de Mozart où le Commandeur (« l'hôte de pierre ») attache érotiquement à lui le Séducteur — dans un rapport de Père à Fils, teinté d'homosexualité — et l'entraîne vers la mort. Poème qui, plus profondément encore, exprime une volonté inconsciente de rejoindre la femme en la mort (« Et j'arrivais disais-je à cette mort exquise »), autrement dit de retrouver Hélène morte et de fonder sur elle une poésie de transcendance (« Je me relevais fécondé »). Ce qui sera l'objet du très beau recueil intitulé *Hélène* et publié chez G.L.M. en 1936. Poème, enfin, qui anticipe sur la forte culpabilité qui sera liée chez Jouve à d'évidentes tendances nécrophiles, ainsi que le poète l'avouera en 1954, dans *En mission* : « Dans toutes les périodes de travail jusqu'à ce jour, il y a le passage de la morte, la seule sous des vocables différents. » Mais,

au-delà de ces quelques significations, n'y aurait-il pas dans ce poème de l'inversion du corps, un désir latent de subvertir le corps social dans son entier ? On est en droit de le penser.

On aurait tort en effet de ne point prêter suffisamment attention un corps d'où suinte le sang (dans *Les Noces*, le poète évoque le au titre *Sueur de sang*. La poésie est très précisément pour Jouve « vrai corps de dieu »). En 1933, la « sueur de sang » est liée à « la révolution » qui « comme l'acte religieux a besoin d'amour ». Jouve le dit clairement dans son avant-propos *Inconscient, spiritualité et catastrophe* où les trois mots tendent à définir sa quête poétique. Si l'inconscient alimente la poésie, la spiritualité s'arroge un pouvoir transcendant — qu'elle prenne appui sur le Nada des mystiques espagnols ou qu'elle s'inscrive dans le sillage de la pensée chinoise entrevue dans l'œuvre de Segalen. Troisième terme de la dialectique jouvienne, la « catastrophe » fait, quant à elle, retentir la voix essentielle de l'Histoire. La catastrophe, c'est la psychonévrose du monde, version moderne de l'Apocalypse de Saint Jean. Elle apparaît dès l'accession de Hitler à la chancellerie en 1933, et Jouve n'aura de cesse de dénoncer les signes avant-coureurs de la seconde guerre mondiale. Il sera d'ailleurs un des plus authentiques poètes de la Résistance intellectuelle, tout comme il fut en 1917 parmi les premiers à adresser un vibrant *Salut à la révolution russe*. A une volonté d'être à l'écoute de son temps, s'adjoint chez Jouve une passion réelle pour l'idée de Révolution (qu'on relise sa préface aux discours de Danton, intitulée *De la Révolution comme sacrifice*), liée elle-même à une fascination — désir et crainte mêlés — pour le sang régénérateur. Aussi n'est-il pas étonnant qu'à certains moments forts, la tension créatrice de l'œuvre de Jouve s'abouche à l'Histoire. C'est le cas en 1935, lorsque le poète, au début de son article sur *Les Cenci* d'Antonin Artaud, s'en prend au public parisien très à la mode qui se rue aux premières représentations et que distingue une grossièreté civilisée. Au cours des tiraillements qui déchirent alors la France, Jouve n'hésite pas à dire que « tout espoir dans cette force éternelle et irrépressible, le Théâtre, suppose la condition nécessaire et non suffisante de la révolution sociale qui aurait d'abord dépossédé la classe de « ces gens-là », mitraillé leurs préjugés, et posé, devant le Théâtre, une masse d'hommes à nouveau douée d'instincts ».

Même si les doutes de Jouve sont nombreux sur la possibilité d'une révolution véritable, sa poésie — et notamment cette courte pièce de *Sueur de sang* — n'en affirme pas moins :

« Le désespoir a des ailes  
L'amour a pour aile nacrée  
Le désespoir  
Les sociétés peuvent changer. »

## Notes et informations

CHARLES DOBZYNSKI : CAPITAL TERRESTRE (EFR, collection Petite Sirène).

Dans *Couleur mémoire* (1) Charles Dobzynski évoquait l'enfant forcé de vivre caché dans une cave au temps où les siens étaient persécutés. Parfois pour quelques rares instants, c'était l'aubaine d'une échappée à l'air « libre » et les révélations d'une librairie : « Bouffées d'un encens captieux, l'odeur de l'encre et du papier s'élevait à mes narines. J'étais parmi ces colonnades de livres empilés, trop abasourdi par le nombre, écarté de convoitises... » Et dans un texte de 1965 qui figure dans les premières pages de *Capital terrestre*, on peut lire ceci, qui éclaire singulièrement la démarche de l'auteur : « Au temps de ma seconde naissance, étranger à moi-même, ayant perdu frontière et mesure des jours, je me cherchais des frères parmi les mots abandonnés à la voirie... » Ce capital terrestre est en effet tout autant l'ensemble des lieux qui ont marqué l'auteur, les luttes des hommes dont il s'affirme solidaire, que l'univers des mots où il plonge avec émerveillement pour s'approprier le réel. Dans ce recueil, certains ont privilégié, à tort me semble-t-il, le lyrisme éloquent de la prise de parti, tel qu'il apparaît notamment dans des poèmes comme « Un pasteur noir enchaîné » ou bien « La lampe de terre », où l'indéniable virtuosité entraîne sur une spirale de variations, éloigne quelque peu du noyau de l'émotion. Ce n'est pas le cas, par contre, dans la *Cantate aux Inconnus* (1960) dont des extraits sont repris dans ce livre, et qui appartient incontestablement au registre du « Grand Chant ». Cette longue méditation sur les combattants de la Résistance, aboutissant à l'évocation des Algériens en lutte pour la libération de leur patrie est l'un des plus hauts parmi les poèmes politiques contemporains. D'une grande force est également le poème qui clôt le recueil, dédié aux ouvriers de LIP, lente montée incantatoire qui émerge de l'opaque :

« Vous venez de la nuit partout dans les veines du jour  
caillots de votre vie exclus de vous-mêmes  
scories scories de gestes désaccordés minerais ... »

Mais un autre aspect de la poésie de Dobzynski est présent dans ce livre, et qu'il faut mettre en valeur : cette plongée rêveuse dans des contrées où les mots irradiant, ouvrent à des illuminations secrètes, des transmutations. S'abandonnant sensuellement à son exubérance lexicale, le poète « spéléologue d'un songe démantelé », nous conduit loin « dans l'aorte du temps, dans la muqueuse douce des métaux et des images », vers le lieu où s'opère la prenante alchimie de ses obsessions profondes.

ALAIN LANCE.

(1) EFR, 1974.

## DE QUELQUES REVUES...

Il ne se passe pas de jours sans que ne nous parvienne quelques revues, certaines déjà connues de nous et s'affirmant au fil des ans, d'autres nouvelles ne faisant parfois qu'une apparition éphémère (comme *Les flamboyants*, revue se disant surréaliste et qui a traversé la librairie d'*Action Poétique* le temps du refus d'un dépôt. Comment en effet, pourrions-nous accepter de présenter les 150 revues existantes ? Il faudrait y consacrer toute la place d'une librairie déjà bien exigüe !...) ou peu à peu prenant corps, se forgeant un style, une personnalité. C'est le cas de *l'Immédiate* (A. M. Christin, 18, place du Marché-Saint-Honoré, 75001 Paris) dont je reçois le numéro 7. Il est difficile de la classer. Revue de poésie ? revue consacrée aux arts graphiques ? Ni l'un ni l'autre et les deux à la fois, elle se situe dans ce courant contemporain qui tente la jonction de plusieurs formes d'expression et certaines de ses propositions ne manquent pas de charme. Parmi les très nombreux participants à ce numéro citons les textes de Salbris, Christin, Lepage et des propositions plastiques de P. Maillard et S. Le Bret.

*Dérive*, elle (G. Darol, 5, rue Henri-Pape, 75013 Paris), inscrit son travail dans un autre champ, c'est la parole seule qu'elle interroge et veut creuser pour en faire craquer l'idéologie... On retrouve là, très fortement, l'influence de travaux comme ceux du groupe *Change*. Certains auteurs (comme G. de Cortanze) figurant d'ailleurs au sommaire des deux revues. Dans ce numéro, des textes de D. Arnaudet, J. M. Le Sidaner, J. C. Montel, J. P. Verheggen et beaucoup d'autres.

C'est un peu dans ce champ là que travaille *Encres Vives* (M. Cosem, 09800, Engomer-Castillon), mais poursuivant plutôt dans la lignée de *Tel Quel*. Nous avons dit par ailleurs nos réserves sur ces travaux et il n'est pas le lieu d'y revenir. Signalons simplement que dans le n° 79 on trouve des textes de J. M. Le Sidaner, E. Glissant, R. Marty, J. Lovichi, M. Cosem, G. Durozoi et J. M. Tixier qui, en dehors des polémiques théoriques auxquelles je faisais allusion plus haut, ne sont pas sans intérêt.

Nous sommes loin d'*Argile*, la revue éditée par la galerie Maeght, dont le n° 8, tout aussi luxueux que les précédents, offre à la délectation de notre regard des poèmes d'André du Bouchet, Odysseus Elytis, Claude Esteban, Charles Racine, Henri Lefebvre, Pierre Toreille et Walter Pater, accompagnés d'images de Louis Fernandez. On retrouve là un des courants qui traversent la poésie contemporaine et que l'on pourrait qualifier de poésie « sensuelle », direction expliquant partiellement la place importante que ces revues accordent à la typographie, au papier, à la mise en page, aux illustrations. *Clivage* (J. P. Léger, 15, rue de Saint-Senoeh, 75017 Paris) recoupe ainsi, dans un autre format, *Argile* en affichant au sommaire de son n° 3 des textes de Pierre Toreille, Alain Lambert, Bernard Noël, etc., des dessins d'Olivier Debré et Louis Cordesse et en annonçant pour son n° 4 un numéro dédié à André du Bouchet. Une revue est ici comme une double sympathique de l'autre.

Puis une revue naissant en province, signe d'un groupe qui se forme. Elle en est à son premier numéro, elle est encore modeste et fragile, cherchant sa voix mais donnant la parole à des inconnus, s'affirmant ouverte à tout nouveau poète, elle joue là un rôle primordial : *Les Cahiers de Rennes* (Sévy Valner, 79, rue Saint-Hélier, 35000 Rennes).

Et puis citons deux revues belges. On sait depuis longtemps de quelle vitalité la poésie fait preuve en Belgique. *Odradek* (J. Izoard, 18, rue Général-Modard, 4000 Liège) n'a plus besoin d'être présentée et les feuillets détachables de cette revue sont connus de bien des amateurs de poésie. Son numéro double 13-14 présente des textes de Béatrice de Jurquet, Armand Rapoport, Pierre Toreille, parmi d'autres. *Varech*, elle, n'en est qu'à son n° 4. Ronéotée et de présentation modeste, elle s'affirme cependant dans la lignée d'*Odradek*, plusieurs auteurs (J. M. Grosjean, C. Hubin, E. Savitskaya) se retrouvant aux sommaires des deux revues. Ces recoupements sont très instructifs et il serait tentant de réaliser à travers la « géographie » des revues une carte de la poésie contemporaine de langue française, on pourrait alors y suivre quelques itinéraires d'écrivains.

*Plurielle* (12, rue de l'École de Médecine, 75006, Paris) que nous avons déjà signalée dans notre numéro 64, vient de prendre un virage. Logiques avec eux-mêmes, ses animateurs se sont délibérément orientés vers la revue-objet-plastique (rejoignant en cela la voie déjà ouverte par *Ecbofade*. A. Anseeuw, 124, rue du Quai-de-Bruay, 62400 Béthune) à « tirage » très restreint, chaque exemplaire étant totalement réalisé par chacun des participants et les moyens mécaniques de reproduction étant abandonnés. Le n° 7 — *Catalogue de fantasmés* — est une réussite incontestable. C'est une revue qu'il faut voir et dont il faut tourner les pages, ce qui, heureusement, n'enlève rien à la valeur des textes.

Dans une même approche, bien que plus classique, de la poésie par un appel à la sensualité totale du lecteur, *La Barbacane* (Max Pons, château de Bonaguil, Saint-Front-sur-Lémance, 47500 Fuel), nous offre un numéro (15-16) où dialoguent un peintre (Carneil) et divers poètes dont Georges Ribemont-Dessaignes (les poèmes qui figurent ici ayant été écrits peu de temps avant sa mort) et Max Pons. Notons dans ce numéro également un ensemble de traductions de poètes hongrois.

Ou bien encore *Racines* (C. Held, Les Tertres-Boigny, 45800 Saint-Jean-de-Braye), revue qui s'affirme avec, au sommaire de son n° 3, dix-huit poètes contemporains et deux gravures de J. M. Barrier. La présentation de cette revue en cartes séparées imprimées avec un soin typographique extrême dans une pochette cartonnée est particulièrement agréable et, ce qui ne gâte rien, il n'y a pas de texte qui laisse indifférent. Espérons que cette revue trouvera suffisamment de lecteurs pour vivre et se développer.

C'est aussi ce qu'on peut souhaiter à *Aroba* (B. Neau, 249, avenue Jean-Jaurès, 92140 Clamart) qui naît avec un n° 1 consacré à « ville m'ordures », réalisé par un collectif de jeunes poètes. Tous les textes n'en sont pas passionnants et l'on sent parfois trop l'influence des modes littéraires actuelles mais, après tout, ce n'est un défaut que si l'on ne s'en dégage pas et l'on peut encore tout attendre d'une revue qui se forme et c'est là l'essentiel, cette affirmation d'existence, ce besoin de venir au jour et de tenter de dire.

Une place à part est à faire à *Sud* endeuillée par la perte très récente de Jean Malrieu. C'est une revue qu'il n'est plus besoin de présenter, il y a longtemps qu'elle s'est affirmée faisant mentir la légende qui veut qu'il n'y a de littérature vivante que dans la galaxie parisienne. Le n° 17 est très dense, très riche avec notamment un très bon ensemble de Jean Tortel : « Tracés de l'objet » qui, à lui seul, vaut largement l'achat de ce numéro et des textes de Raymond Jean, Jean-Luc Steimetz, Jean Malrieu et Jean Rousselot.



Une autre revue « décentralisée » mais récente : *Clair-Obscur*, curieusement aussi située en Provence (8, rue de la Fourane, 13100 Aix-en-Provence), revue ouverte s'intéressant non seulement à la poésie mais à tout ce qui est création avec comme but principal, l'intention de prouver que les provinces sont vivantes et créatrices et que l'on peut y vivre sans, loin de là, se condamner au désert culturel.

*Présence et Regards* déborde aussi la poésie puisqu'elle s'intéresse à tout ce qui est « littéraire », y compris, bien entendu, le cinéma. Le n° 19-20 (Ed. de l'Athantor, 23, rue Vaneau, 75007 Paris) est centré sur deux dossiers principaux : Gérard Guégan et Franck Venaille, mais il contient beaucoup d'autres choses dont de nombreuses chroniques et critiques, et des poèmes.

Enfin, signalons la parution des « Actes » du colloque organisé sur « situation et avenir des revues littéraires », dans le cadre du Festival International du Livre de Nice les 5 et 6 mai 1975. C'est le Centre du XX<sup>e</sup> siècle (117, rue de France, 06000 Nice) dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler l'existence a propos de leur revue *Eluard 75 (Action Poétique n° 65)* qui en assure la diffusion. Il y a là un ensemble de documents sur la situation actuelle des revues littéraires qui est indispensable aux spécialistes de la littérature contemporaine et qui pourrait, accessoirement, faire prendre conscience à nombre de créateurs des *tristes réalités matérielles* et de leur poids sur la vie littéraire.

J.-P. BALPE.

## POÈTES CHRÉTIENS (Les Editions de l'Athantor).

Les Editions de l'Athantor, dont on connaît déjà la revue *Présence et Regards* (23, rue Vaneau, 75007 Paris) viennent de lancer une collection de poètes mystiques. Trois titres sont déjà parus « Psaume du puits » d'Yves Masselot, « Au bas du calvaire » de G. Michael-Titus et « Chant du brûlant amour » de Dominique Cerbelaud. L'ensemble est d'assez bonne tenue et la plaquette de Dominique Cerbelaud notamment a une qualité d'écriture intéressante.

## M. P. LAVEZZI : SOURCE DES REGARDS (Editions Chambelland).

Ce premier recueil est un recueil attachant, la poésie s'y veut légère, fluide, quasi-transparente. De ces poèmes concis, denses, généralement écrits en trois ou quatre vers, se dégage l'impression d'une écriture toujours maîtresse d'elle-même, se refusant, bien que la tentation s'en fasse sentir ici ou là, aux débordements lyriques et laissant ainsi, aux rares mots, leurs justes poids :

Une cruche  
Et la lune  
Si tu aimes la nuit.

J.-P. BALPE.

N<sup>os</sup> disponibles

# action poétique

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<sup>re</sup> 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. Schültt, 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<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> 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 : le premier et le plus important ensemble de poèmes, témoignages, textes, illustrations. (12 F.)
56. — POÉSIES U.S.A. : L. Zukofsky, L. Eigner, J. Rothenberg, P. Blackburn. — Contre-poésie : Vietnam, Les « Caterpillar », poésie américaine 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<sup>er</sup> 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.)
62. — 1975 : POÉSIES EN FRANCE : l'évolution récente de la nouvelle poésie française, des études, des entretiens (la prosodie, le formalisme, la « tripe », l'édition, l'idéologie, etc.) — Et : D. Biga, M. Deguy, J. P. Faye, A. Garcia, J. Garelli, J. Izoard, B. Noël, J. Réda, J. Stéfan. — « Le Français National » — « Les Français fictifs » : entretien avec R. Balibar, D. Laporte, E. Balibar, P. Macherey, M. Pécheux. (200 p. — 15 F.)
- 

Supplément au n° 63. — Mitsou RONAT : *La langue manifeste, littérature et théories du langage* (15 F.)

---

63. — KHLEBNIKOV, MANDELSTAM, LE FUTURISME, L'AKMEISME, TYNIANOV, MAIAKOVSKY : Poèmes, manifestes, analyses, interventions, positions. — Articles ou entretiens : Hélène Henry, Claude Frioux, Yvan Mignot, Léon Robel. — Aïgui, Tsvetaïeva, Souleïmenov, Sloutski, Eïkhenbaum, Akhmatova. — 20 pages d'illustrations. — Chronologie. — Bibliographies. — Et : P. L. Rossi, G. Jouanard, M. Ronchin, J.-P. Balpe, C. Lorho, J. Poels, H. G. Kerourédan. — Entretien avec H. Meschonnic. (336 p. — 27 F.)

---

Supplément au n° 64. — Léon ROBEL : *Littérature soviétique, questions...*  
(15 F).

---

64. — TROUBADOURS : Ensemble bilingue (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles), première tentative d'appropriation collective de ces poèmes en vue d'en faire des poèmes de maintenant. — Henry Bataille. — V. Khlebnikov. — Et : J. Roubaud, P. L. Rossi, M. Regnaut, M. Benezet, L. Nagy, G. Timar, J.-F. Reille, F. Buisson, M. Etienne, J.-C. Depaule, A.-M. Jeanjean. (200 p. — 18 F.)
65. — LA CUISINE : Saint Pol Roux, Monselet, Fourier, Mathews, Braun, Snyder, Yurkievich, Klebnikov, Desnos, Gertrude Stein, Cage, Cécile Lusson, Berchoux, Perec et autres auteurs du XV<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, avec toute l'équipe de notre revue, des illustrations de Pierre Getzler. (208 p. — 18 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°)	France	36 F.	Etranger	50 F.
2 ans (8 n°)		70 F.		100 F.
Soutien (4 n°)		100 F.	(8 n°)	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 Emile-Dubois, 75014 - Paris.

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 :

# **A tous nos lecteurs**

*Action Poétique* dispose depuis le 1<sup>er</sup> novembre d'une librairie qui devient ainsi le centre d'activités et de diffusion de notre revue, de son équipe, de ses amis :

## **LA RÉPÉTITION**

27, rue Saint-André-des-Arts, PARIS-VI<sup>e</sup>  
(près de la place Saint-André-des-Arts)

Métro Saint-Michel

Téléphone : 326-31-44

La librairie est ouverte tous les jours, y compris le dimanche et les jours fériés, de 15 heures à 24 heures.

Vous y trouverez des rayons très fournis, et à jour, de : POÉSIE, PSYCHANALYSE, CINÉMA, LINGUISTIQUE, CUISINE, HISTOIRE, POLITIQUE, PHILOSOPHIE et tous ouvrages sur commande...

Vous y trouverez tous les numéros disponibles d'*Action Poétique* ainsi que certains numéros épuisés en diffusion mais dont nous possédons encore quelques exemplaires.

Une collection nouvelle de « Poème-Affiche » — La répétition — est également en vente exclusive à la librairie (n<sup>o</sup> 1 de la série : « Banque du sang » de Jacques Roubaud).

Des rencontres, débats, signatures, lectures sont organisés.

**LE COMITÉ DE RÉDACTION TIENT UNE PERMANENCE  
CHAQUE VENDREDI DE 19 heures A 21 heures**

Nous espérons ainsi établir un contact direct avec les abonnés et les lecteurs de notre revue.

Ceux d'entre vous qui nous font parvenir des textes pourront, trois mois après leur envoi, venir s'entretenir avec nous et récupérer leur manuscrit si celui-ci n'a pas été retenu.

Seul votre soutien militant nous aidera à faire de cette tentative une réussite.

Nous souhaitons vivement votre visite.

# **dialectiques**

REVUE TRIMESTRIELLE

77 bis, rue Legendre - 75017 Paris

ABONNEMENT UN AN : 50 F

(Etranger : 60 F)

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

---

N° 14

## **THEATRE/REPRESENTATION/FIGURATION**

- Théorie/pratique théâtrale : Antoine Vitez/Danielle Kaisergruber.
- Opéra, musique, mise en scène : Diego Masson.
- Sur la théâtralité : David Kaisergruber.
- Littérature/peinture : le portrait dans la princesse de Clèves : Solange Ouvrard.
- Un intellectuel organique : Pasolini.



## **DEBAT**

- Le réel et l'écriture de l'histoire : Michel de Certeau et Régine Robin.



## **BIBLIOGRAPHIE**

- Marxisme et littérature en langue anglaise, parcours critique et bibliographie : Jean Duparc, Jacques Debouzy et Norman Rudich.

Ce numéro : 20 F



# LES ÉDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS

21, rue de Richelieu

PARIS-1<sup>er</sup>

## Collection « Petite Sirène »

*Derniers volumes parus :*

Tristan TZARA : Jongleur de temps.

\*

Dominique GRANDMONT : Pages blanches.

\*

Antoine VITEZ : La tragédie, c'est l'histoire des larmes.

\*

Rouben MELIK : Ce corps vivant de moi.

\*

Monique ARRADON : La grotte des Korrigans.

\*

Nicolas GUILLEN : Avec ce cœur, je vis.

Chaque volume 10 × 13

Tirage limité

Exemplaires numérotés

Relié toile : 18 F.

# EUROPE

REVUE LITTÉRAIRE MENSUELLE

---

*Nos derniers numéros spéciaux :*

DESNOS .....	15 F
SADÉ .....	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
TRISTAN TZARA .....	20 F
PROSPER MÉRIMÉE .....	20 F
VIETNAM LIBRE .....	20 F
1875, LA RÉPUBLIQUE APRÈS LA COMMUNE .....	20 F
JACK LONDON .....	20 F
AGRIPPA D'AUBIGNÉ .....	20 F
MALLARMÉ .....	20 F

---

EUROPE

21, rue de Richelieu — PARIS-1<sup>er</sup>

C. C. P. Paris 4 560 04

# action poétique

« Collection Supplément »

Alain Lance : L'écran bombardé

Claude Adelen : Bouche à la terre

Joseph Guglielmi : Pour commencer  
avec deux dessins de Thérèse Bonnelalbay

Mitsou Ronat : La langue manifeste,  
littérature et théories du langage

Léon Robel : Littérature soviétique,  
questions...