

J. Milner

E. Roudinesco

# Raymond Roussel

## action poétique

69

Tortel

## Tynianov

Joubert

Delouze

Yurkievich

## Poésies en France

(2)

Roubaud

Ronchin

Vargaftig

Ray

Rossi

Deluy

Balpe

Dobzynski

Lartigue

**La poésie doit avoir pour but la vérité pratique**

**69**

# **action poétique**

Ce numéro a été réalisé par l'ensemble du collectif  
d'*Action Poétique*.

**A PARAÎTRE**

N° 70 (juin 1977) : Benjamin Péret.

N° 71 (septembre 1977) : Nouvelle poésie italienne.

**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, 27, rue Saint-André-des-Arts, 75006 - Paris — 4.294.55 Paris.

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

Gérant responsable : Henri Deluy.

Dépôt légal : 2° trimestre 1977.

ISBN : 2-85462-006-X

## Sommaire

Egypte : *Ahmed Fouad Negm, Samir Abdel Baki* ..... 2

### POÉSIES EN FRANCE (2)

En suite : <i>Henri Deluy</i> .....	4
Le voyage en Hollande : <i>Paul Louis Rossi</i> .....	8
Notes sur l'évolution récente de la prosodie (1 bis) : <i>Jacques Roubaud</i> .....	19
Le rythme, la prose, la poésie : <i>Iouri Tynianov</i> .....	26
Les revues de poésie, au premier trimestre 1977 : <i>Jean-Pierre Balpe</i> .....	24

### POÈMES

<i>Saül Yurkievich</i> .....	40	<i>Jean-Charles Depaule</i> ..	97
<i>Jean Tortel</i> .....	50	<i>Serge Pelletier</i> .....	101
<i>Jean Joubert</i> .....	56	<i>Juan Marey</i> .....	104
<i>Lionel Ray</i> .....	59	<i>Bernard Hreglich</i> .....	107
<i>Bernard Vargaftig</i> .....	66	<i>Raymond Bozier</i> .....	110
<i>Charles Dobzynski</i> .....	70	<i>Yves Klein</i> .....	113
<i>Henri Deluy</i> .....	74	<i>Gérard Mesnil</i> .....	116
<i>Pierre Lartigue</i> .....	80	<i>Martine Abrion</i> .....	117
<i>Marc Delouze</i> .....	85	<i>Anne-Marie Bernard</i> ....	118
<i>Martine Broda</i> .....	88	<i>Antoine Piombo</i> .....	119
<i>Georges Drano</i> .....	93	<i>Daniel Grojnowski</i> ....	121

●

La disparition élocutoire : <i>Joseph Guglielmi</i> .....	122
<i>Michel Ronchin</i> .....	126

### RAYMOND ROUSSEL

Poussière de soleils Poussières de texte : <i>Judith Milner</i> ....	128
Lettre à Judith Milner : <i>Elisabeth Roudinesco</i> .....	146
Lettre à Elisabeth Roudinesco : <i>Judith Milner</i> .....	149

●

Notes et informations .....	150
-----------------------------	-----

# Egypte

Les poètes Ahmed Fouad Negm et Samir Abdel Bakl sont en prison depuis les manifestations des 18 et 19 janvier qui ont eu lieu dans toute l'Egypte (elles ont été suivies d'innombrables arrestations). Ils appartiennent au courant des écrivains qui ont choisi d'écrire dans la langue parlée de leur pays et non en arabe classique. Le nom et le travail de Negm sont inséparables de ceux du musicien et chanteur Cheikh Imam Issa (un disque a récemment été édité par le Chant du Monde : Cheikh Iman chante Negm).

Jean-Charles DEPAULE.

## AHMED FOUAD NEGM

### SILENCE

Silence

Silence

Derrière le silence il y a tant à raconter  
Je suis plein de paroles et  
De silence je me tais

Silence silence

Les paroles meurent maintenant elles sont  
Murs de mille demeures  
Et nous échangeons le silence

Silence silence

Mais le nôtre est sens  
Plus parlant que les paroles  
Qui nous écoute  
Nous entend  
Par ce qui nous rassemble  
Que les paroles parlent  
Et qu'elles disent  
Il est mort  
Qu'elles crient au silence  
Silence silence

LE PRINTEMPS  
(fragment)

Le printemps s'en va tournant  
Surprise un rien  
Et s'arrête  
Si la justice tourne  
Et les voit tous qui  
Tournent autour du printemps  
  
Vivent les fleurs  
Si le monde est lumière  
Multiplient les arbres  
Et poussent de la tendresse  
Autant que de fleurs  
Comme ils y vont  
(...)

SAMIR ABDEL BAKI

PABLO NERUDA  
(fragment)

Pablo Neruda  
Pablo Neruda  
Les vagues de la mer portent ta voix vers nous  
Comme le sourire de l'enfant à gauche vers le cœur  
Je l'ai toujours vue au coin des rues je la revois  
Recueillant les os des paysans dans le sable du Sinaï  
Le sang est dans l'assiette du président américain  
Le sang sur le ministre qui plastronne  
Le sang est dans les notes des chansons  
Avec nos slogans écrivons sur les murs de la ville  
L'aube est loin encore loin  
L'Espagne est aux mains des esclaves  
L'Iran est dans les fers  
L'Indonésie dans ses forêts est une mère qui pleure  
  
Lorca Hikmet sont parvenus aux bords du rêve vert  
Pourtant à Istanbul et en Espagne se dressent les gibets  
Guevara Chohdi El Chafi libre et noir  
Leurs mots vivent toujours encore chauds dans les tranchées  
Rosée sur le toit de la ville à l'aube  
(...)

Parlons un peu du courrier que nous recevons : il est très important (en volume) et nous met dans une situation délicate : nous n'avons pas les moyens matériels de répondre convenablement à tous, d'où nos retards, et la façon jugée cavalière de nos réponses (texte ronéotypé, pas d'explications, etc.).

Nous nous devons d'insister : "Action Poétique" fonctionne sans soutien aucun, sans « appareil », même minimum, ni permanent, ni rédacteur, ni secrétaire. Tout se fait bénévolement et en plus de notre temps de travail social. Dans ces conditions nous ne pouvons faire mieux. A tous nos amis, à tous nos correspondants de le comprendre et de nous aider : il n'y a pas de meilleur moyen que l'abonnement et la vente militante.

Une parenthèse : le travail d'"Action Poétique" va se trouver multiplier dans ses échos par l'ouverture, chez François Maspéro, d'une collection qui portera son nom, les premiers titres sortent en mai. Cette collection sera sous l'entière responsabilité du Comité de Rédaction de notre revue qui en assurera, dans la plus complète liberté, les choix et les orientations. Nous tenons ici à remercier François Maspéro pour la gentillesse de son accueil et la simplicité de sa proposition.

Revenons à notre courrier : nous ne regrettons pas qu'il soit ce qu'il est, plusieurs lettres par jour et pour l'essentiel des envois de manuscrits. Nous regrettons pourtant une chose : peu de lettres nous parviennent qui soient consacrées à la critique de nos numéros. Si la revue « marchait » mal, nous pourrions penser que notre travail manque d'intérêt. Ce n'est pas le cas. La diffusion d'"A. P." est en constante progression, lente mais constante. Et les réactions qui nous parviennent de bouche à oreille sont nombreuses. Faut-il en conclure que nos lecteurs répugnent à aborder des questions à caractère théorique, par écrit ? Est-ce le signe, le symptôme d'un malaise devant ces questions mêmes ? Le terrorisme théoriciste a-t-il réussi à créer une manière de réflexe antithéorique ? Je le crois. Toutes les lectures que nous pouvons faire des revues de jeunes poètes qui nous sont envoyées le confirment : une méfiance de tradition devant les problèmes théoriques s'est trouvée redoublée par les excès de la mise en paragrammes et la chasse à l'idéologiquement « faux ». Excès vécus par l'immense majorité des jeunes poètes comme une insupportable entrave à leur pratique et au strict minimum nécessaire de « plaisir à l'écriture ».

La séduction, proprement circéenne, du théoricisme avec son esthétisme masqué et les fastes d'un pouvoir toujours dénié mais toujours pris n'a pas cessé pour autant. Il ne cessera pas. Car il

correspond en creux à une demande liée à la fois à l'état de notre société et à l'ambiguïté de la situation de la poésie dans son histoire, en France.

Pour notre part, nous continuerons, avec plus de force encore, à résister au théoricisme et, avec plus de force encore, à souligner le caractère indispensable du théorique.

Nous continuerons à nous battre sur les deux fronts, contre le théoricisme et contre la dénégation du théorique.

### *Le renouveau*

Il y a un renouveau en poésie : du côté des lecteurs. Ils sont plus nombreux. Ce n'est pas une vague de fond, c'est une reprise remarquable. De la même façon, malgré des conditions de vie quasiment impossibles, les « petites revues » se multiplient. Elles sont la respiration même de la poésie d'aujourd'hui. La vivacité de la poésie en France en ce moment, la rapidité avec laquelle se nouent et se dénouent les équipes, les enjeux, posent la question de la possibilité et de la validité d'un panorama d'ensemble, d'une étude cohérente, d'une pertinence des analyses.

Notre précédent numéro qui prenait pour objet explicite la poésie en France dans ses états ("A. P." n° 62, 1975) n'a pas laissé de pêcher par ce côté. Il a été lu, et sans doute n'avons-nous pas été assez clair, comme la mise en place d'un cadre global de lecture, le blocage sur un moment de notre poésie. Il faut en prendre date : la mouvance d'une situation qui subit, réagit et agit sur une société en pleine transformation et sur les développements d'une poésie au prise avec sa propre histoire, cette fluidité des rapports de la poésie à notre monde et à elle-même dans ses propres contradictions, rendent une approche générale très équivoque. D'où le fait qu'un numéro consacré à ce sujet peut être mis en question. C'est dans sa suite qu'une revue comme la nôtre peut envisager de suivre les élaborations en cours un peu partout où la poésie se fait et se réfléchit.

Ce présent numéro n'est donc conçu par nous que comme une nouvelle étape. Et c'est ainsi que nous procéderons, le plus souvent possible, une ou deux fois par an. Nous souhaitons que nos lecteurs, et particulièrement les nouveaux poètes, participent à ce travail commun.

Les textes que nous publions aujourd'hui poursuivent une réflexion amorcée depuis longtemps. Ils demeurent eux-mêmes « à suivre ». Par les uns ou par les autres.

Les poèmes que nous donnons ne prétendent pas achever le travail d'analyse par des exemples. Ils sont une sorte de « coupe » dans la production actuelle. Plusieurs générations se rencontrent et

nous avons tenu à les faire précéder par les poèmes d'un écrivain étranger, l'Argentin Saül Yurkievich. Afin de marquer notre attachement à une entreprise de traduction dont nous considérons qu'elle fait partie de plus en plus intégrante de notre travail en poésie. Afin également de souligner l'apport des poètes étrangers que l'exil oblige à écrire loin de leurs peuples. Afin de souligner l'importance de la poésie de notre ami, ici et maintenant.

### *Le théorique*

Beaucoup enfourchent aujourd'hui le dada le plus couru des salons et des cours de fac parisiennes. La mort, qui trouve son double dans la fin : la mort de la poésie, la fin de la théorie, la mort de l'avant-garde, la fin de l'écriture, etc.

Ce thème de la « fin », nous le connaissons bien. Il pointe à nouveau à chaque tournant de crise. Il contente tout le monde et son frère. Du côté du pragmatisme, il met en avant le « vécu » qui se moque de ce paquet de casse-têtes, de ces entourloupettes du cérébral. Du côté du positivisme, il rature le tout de ces problèmes sous les traits de la « science » et de sa réponse à tout, l'absence de réponses « rationnelles » devenant le signe d'un « faux » problème.

Sous l'allure d'un pas tranquille où s'énonce la « vérité », le néo-positivisme n'a pas manqué de faire des ravages.

Prenons un exemple où se mêlent les traces de chacun :

### *La prose/la poésie*

La singularité des exercices de la poésie est inscrite dans notre histoire et dans l'histoire de notre littérature. Sous le double coup d'une crise générale des valeurs de notre société et de l'état en mutation profonde de notre littérature, la notion de poésie est devenue suspecte ; pour les uns de non-scientificité, pour les autres et d'un même mouvement pour les uns et les autres, d'une tache originelle qui serait abouchée à la bourgeoisie.

Pour les tenants de ce que nous avons appelé « la poésie de la tripe », le problème n'est guère sensible. On écrit comme ça vient (ce qui ne veut pas dire qu'on écrit n'importe comment !). C'est le mouvement même de l'émotion qui commande l'allure du poème et jusqu'en ses choix stylistiques — inconsciemment ou non. La réflexion sur le statut de la poésie, sur l'évolution de ses formes et sur ce que peut bien vouloir dire aujourd'hui un travail *nouveau* en poésie ne les inquiètent guère. Sur l'autre face du même bouclier, certains poètes politiquement au combat soulignent que la



revendication d'une écriture qui ne s'embarrasse pas de ces questions, est un aspect de la lutte contre des « complications prosodiques » qui sont celles de la poésie « bourgeoise », mises en place par les poètes de la bourgeoisie. Le terrorisme théoricien s'appuie pour l'essentiel sur cette critique idéologique, en l'affinant de considérations philosophiques qui tirent leurs origines de la même fontaine : la différenciation prose/poésie est un produit de l'idéologie bourgeoise, et de conclusions tirées de l'histoire de notre littérature : le courant « matérialiste » unifie des pratiques jusqu'alors différenciées par l'esthétique de la bourgeoisie.

Le courant néo-positiviste (qui se confond le plus souvent dans le quotidien avec ce qu'on appelle le « formalisme ») met l'accent sur la singularité des « procédés » qui caractériseraient les exercices singuliers de la poésie. Cette conception s'appuie sur une linguistique de la taxinomie et de l'écart. Cette « défense » de la poésie apporte de l'eau au moulin d'un autre courant néo-positiviste pour lequel la poésie est aussi une notion dépassée dans la mesure où la notion d'« écart » ayant été évacuée par un autre aspect de la linguistique contemporaine, on ne peut plus faire de différences pertinentes. Si la poésie c'est comme la prose, fondamentalement, si elle fonctionne sur la base des mêmes moyens langagiers, la notion n'a plus de pertinence qu'historique. La roue de l'histoire tourne et dilue la notion de poésie.

Il y a, bien sûr, dans cet exposé rapide des simplifications outrancières. Nous souhaitons qu'elles suscitent des réactions. A l'intérieur même de notre collectif. Et ailleurs.

Nous ne disposons pas plus d'une définition scientifique de la poésie que de la prose, du roman ou du théâtre. Les lecteurs et les poètes qui sont tous les « sujets supposés savoir » de cette pratique doivent continuer à s'interroger.

Car si les idéologies poétiques en présence s'intriquent d'une façon telle qu'il est parfois difficile de s'y retrouver, si elles ont pour fonction fondamentale de permettre les exercices de la poésie en appuyant des pratiques qui n'hésitent pas à les contredire, s'il est possible d'écrire en niant l'importance de la réflexion, une chose me paraît évidente :

Les idéologies de la poésie apparemment les plus « bloquantes » n'empêchent pas les poètes de travailler, pourtant leur critique et l'élaboration d'une attitude nouvelle, faite de prise en compte et de distance peut nous aider à concevoir une pratique différente de la poésie. Toutes les idéologies de la poésie ne se valent pas : il en est de plus pernicieuses que d'autres pour la pratique, il en est de plus efficaces : celles, ou celle, qui pourra nous aider à ne pas opposer ce que les recherches à caractère scientifique peuvent nous apporter au corps à corps de tous les instants du langage avec le langage.

HOMMAGE A VICENTE HUIDOBRO

Les successions des points cardinaux  
sont innombrables c'est tout  
C'est ainsi les mots sont quatre  
et les cardinaux trois pôles  
nord et sud  
Point de succession  
C'est tout ainsi les sont  
agréables  
C'  
est de mots sont agréables...

(envol...)

Les quatre pôles  
sont se suivent  
c'est par plaisir  
c'est tout.

DE LA HOLLANDE

Nous étions ces temps derniers dans Les Pays-Bas en compagnie de Jacques Roubaud, Henri Deluy et Pierre Lartigue. J'ai retrouvé au Mauritshuis *La Vue de Delft* : la lumière vient du sol alors même que le ciel reste couvert. Nous avons rencontré cela déjà dans un paysage de Ruysdael : les toits oranges et les églises au loin de Haarlem, et tout le ciel. Comme maintenant dans *La Frise* l'herbe lumineuse se courbe (un vert crémeux) sous les averses brèves et les nuages. Vu à La Haye aussi le portrait de la mère de Rembrandt par lui-même. C'est elle qui avance la lèvre inférieure dans un autre tableau de Carel Fabritius au Rijksmuseum : quelle femme ! Et les Mondriaan au Musée Municipal. Jacques Roubaud nous faisait remarquer à propos d'une composition

en bleu noir et jaune, qu'aucun des éléments du dispositif (lignes et surfaces) n'était semblable à l'autre, malgré les apparences. Je plains les milliers d'architectes et de fourmis qui se sont précipités vers cette peinture *du travers* pour construire de gigantesques dominos.

Nous devons parler de la Littérature et de la Poésie, à Groningen et Amsterdam. Nous étions là pour cela : du Surréalisme, de Dada, et des Avant-gardes. Pour dire vrai, il y eut entre nous quelques affrontements secrets, à propos de cette histoire de l'Avant-garde justement. Mais je n'en parlerais pas aujourd'hui. Je voudrais plus particulièrement cette fois revenir sur cette présentation mienne du numéro 62 de notre Revue où je reprenais la traduction du *Mono no Aware* : « *Le Sentiment des Choses* ».

Je n'ai jamais rien écrit sans en éprouver par la suite quelques remords. Et pourtant : c'est écrit. Et puisque nous venons des Provinces-Unies, je pense à ce terme utilisé par notre cher exclu. Je veux parler de Spinoza qui l'emploie pour sa démonstration : *le scolie*, cette forme de l'écrit qui vient compléter quelques difficultés du texte (remarque qui suit un théorème démontré ou problème résolu). Car c'est un défaut de la littérature critique de n'être jamais terminée, d'être incertaine et d'avoir besoin de commentaires et reniements (écrits après-boire), lorsque la condamnation est tombée.

Cependant, cette forme éperdue du remords d'écrire ne concerne pas la Poésie. Car la décision poétique écarte précisément cette forme-là du reniement. Elle se présente ainsi comme mouvement irréversible : écrit en vers dans ce dispositif délibéré-choisi qui écarte par sa forme toute autre sorte de composition. Qui crée cette situation irrémédiable, affirmant ainsi : c'est ceci que je propose comme Poésie. Nous verrons par la suite ce que cette prise de position dans le langage implique.

Mais les autres formes d'écritures laissent entendre qu'il pourrait en être autrement, que la digression peut être un détournement (divertissement) du vrai. Et qu'il faudrait s'expliquer encore. D'où ce terme de *scolies* que je voudrais pouvoir ajouter un jour à mes écrits dans le but de les éclairer comme de les compléter.

## L'ÉCRITURE DU CORPS

C'est pourquoi je voulais revenir sur cette phrase prononcée dans « *Le Sentiment des Choses* », à propos de la jouissance et du corps. Parce que cette phrase : « *la sexualité ne se libère pas* », ainsi énoncée ne me plaît guère. Elle sonne en effet comme un verdict. Pourtant elle est exacte, se référant à S. Freud, elle tend à dire que la sexualité est justement ce qui ne se règle d'aucun volontarisme, si cette idée de l'inconscient est bien formulée : comme instance de la psychée de quoi nous dépendons sans ce recours-là de la volonté. » *Mais avant de poursuivre, il convient de remarquer ici que, par volonté, j'entends la faculté d'affirmer et de nier, et non le désir* » disait déjà Spinoza. Je songe à Hélène Cixous qui, dans « *Le Monde* », est « *intraitable avec son inconscient* », ou quelque chose de cet ordre. N'en déplaise à nos écrivains de l'Avant-garde, l'inconscient ne se laisse pas enfermer, interdire ou libérer. N'obéit pas ne désobéit. Pour tout dire ne se laisse pas nommer ainsi.

Mais une fois prononcé, le verdict arrête la question, qui est celle-ci : pourquoi cette insistance nommée du corps aujourd'hui sur la scène de l'écriture. Je dis nommée, car bien entendu, elle y était déjà cette question auparavant. Mais pourquoi insiste-t-elle auprès de nous et dans ces termes pour nous interpeller. Ne pas voir cela serait s'aveugler que le corps est maintenant nommé dans l'écriture. Et comment ! Donc la question vraie serait celle-ci de savoir au fond : mais qu'est-ce que cela change ? Car c'est une question qui n'est jamais posée dans cette idéologie de l'Avant-garde, si l'écriture a quelque chose à dire de la mécanique inconsciente, que signifie cette accumulation des mots et des images sur le corps aujourd'hui. Comme nous sommes déjà loin du libéré-quoi-qui. Car cette accumulation elle est symptôme que tout ne va pas pour le mieux avec le corps, et moins que jamais parfois, malgré les signes fétichisés de la plus grande possession. Comme quoi cette capitalisation exaspérée de la jouissance et des pulsions peut être un masque aussi, et l'écriture continuer malgré la volonté du locuteur de moudre de la métaphysique.

Celle de *la transgression* par exemple reprise de la théologie chez Bataille qui se perpétue allègrement par critique interposée. Il faut toute la bonne volonté de nos théologiens pervers pour ne pas voir dans cette fameuse transgression l'envers de la plus banale des sujétions. Car s'il y a un *toujours-vrai* sur le corps qui est donné dans l'écriture, il faut admettre justement qu'il ne

s'accommode d'aucun décret, d'avant-garde ou non. Si le corps est toujours matériel : et pour cause, le discours ne peut l'être si décidément. Dans le discours, nous le savons tous, le corps est *morcelé, glorieux, spirituel, immaculé, bienheureux, transpercé, déchiré, lisse*. Nous n'aurions pas même besoin d'en parler si la question pouvait s'éviter.

Donc la question je la vois ainsi maintenant. Pourquoi cette mise en scène de la machine du corps aujourd'hui : dans la littérature, dans la poésie, dans la peinture. Pourquoi ce romantisme-là du corps revendiqué dans l'histoire ? A cette question je n'ai pas de réponse non plus, sinon celle déjà formulée : signe que tout ne va pas si bien avec le corps malgré les exploits des Conquistadores de notre nouveau continent. Et qu'il se défend comme il peut : *le corps*.

Mais je voulais dire surtout qu'il faut mettre en cause cette pratique qui consiste à tourner les questions à quoi nous a habitué la mode. Toutes ces idéologies *du travail textuel, de la transgression et de la liberté poétique, de la trace et de la pratique signifiante*, qui tendent à éviter les questions au lieu de les affronter. Mais nous le savons maintenant que LA QUESTION ne se laisse pas facilement oublier, et qu'elle revient immanquablement un jour au détour de l'histoire ou non : tiens ! Ce qu'on nomme l'Avant-garde souffre aujourd'hui d'avoir voulu d'un seul coup tourner toutes les questions importantes. Et d'avoir tout mêlé : Marx et Freud, Lacan et Derrida, Le Chu yen et F. Ponge, Sade et Mao-tsé-toung, quelle bouillie ! Toute cette affaire pour que Philippe Sollers se fasse donner au micro de France Culture des leçons de « *Kantisme* » par le Grand épagneul Maurice Clavel. Comme on retourne bien vite dans les rangs de la pensée bourgeoise la plus plate : *les chers petits*. Comme cela tourne court très vite, et le matérialisme peut continuer de se mal porter.

## DU FORMALISME

La seconde question est celle du Formalisme. Il faut s'y résoudre, il est impossible d'avoir en France une relation sérieuse à ce sujet. C'est un terme décidément maudit. J'étais donc parti de cette impossibilité pour tenter d'explicitier au moins la position du Formalisme. Dans le débat qui suit l'introduction de cette

question : « *le rythme, le formel, le formalisme* », Jacques Roubaud semble renvoyer dos à dos tout le monde : « *sont formalistes ceux qui travaillent sur le couple fond/forme.* » Cette question donc du formalisme ou non serait inutile s'il n'y avait le problème du formel. Mais est-il possible aujourd'hui d'avoir un débat sur les éléments formels du travail poétique. Je crois hélas qu'il n'en est rien et que nous sommes ramenés toujours à cette discussion péjorative entre le *sentiment poétique* et l'*utilité textuelle*.

Du *Sentiment poétique* : parce qu'il est impossible de prouver qu'il n'est pas très intéressant dans son acception actuelle. Et pourtant quelle inflation du terme : cinéma poétique, peinture poétique, chanson poétique, musique poétique, j'en passe. Du *sentiment* de la sorte, tout le monde en a, et c'est heureux, et des images aussi poétiques. Le problème est même de tenter de les éviter dans l'écriture : les oublier ou les détourner de leur fonction. Comment ne pas être accablé par ce redoublement du « Monde » dans la métaphore à quoi s'emploient la plupart des poètes. Quelle fatigue ! Mais d'écrire, on en bave. Ça pour écrire il faut en baver, croyez-moi. Ce n'est donc pas des images qu'il faut juger, ni des sentiments affichés, mais de la qualité de la bave : l'épaisseur ou la minceur de la bave poétique. Ici je voudrais mettre un signe calligraphique de l'écriture arabe (mais on ne peut déranger l'imprimerie pour ce genre de chose).

L'autre question, tout aussi péjorative, est celle de l'*Utilité textuelle* : à quoi ça sert. Il est difficile de montrer que la Littérature, ou la Poésie, ça ne peut pas servir à tout en même temps. Il faut choisir. Dans la conception actuelle il faudrait que le « *texte* » : écriture matérielle, réalisation du désir, substitut de l'analyse, serve à la fois la Révolution, la Science, la Beauté, le Savoir. La plus naïve de toutes les inventions étant celle qui prétend mettre l'écriture au service de l'Homme. Quelle prétention ! D'où ce dialogue impossible à quoi nous sommes renvoyés toujours. Pour qui écrivez-vous ? Et pourquoi ? Pour les autres ou pour vous ? Si vous n'écrivez pas pour les autres alors vous écrivez pour vous-même, ou le contraire, ainsi de suite. Cela peut durer des heures. Il faut tenter d'expliquer que ce n'est pas cela. Que c'est un problème de *mémoire*, de reconnaissance ou non de l'écriture. Mais la sommation est trop forte. Il faut absolument être utile. D'où les ravages du paragrammatisme parmi les clercs, dont est victime à son tour le pauvre Miguel Hernandez :

« *Dans El niño yuntero, Miguel Hernandez ennoblit une réalité traditionnellement « anti-poétique » (la sueur), à l'aide d'une métaphore explicite : « el sudor/es una*

*corona grave... », en même temps qu'il « dispose » dans le texte, aux parties fortes du rythme, le paragramme de SUDOR, mais aussi le présupposé éthique et esthétique : SUDOR = ORO.*

*« Contar sus años no sabe,  
y yo sabe que el sudor  
eS Una cOROna grave  
de sal para el labraDOR. »*

(Claude Le Bigot,  
*Les langues néo-latines, n° 216.*)

Quant au cliché fameux de la transgression du langage par quoi la Poésie devrait subvertir l'idéologie dominante. Il donne ceci dans la même revue des « *Langues néo-latines* » :

*« L'aspect le plus voyant de cette révolution du langage réside dans la suppression quasi totale de la ponctuation. L'unité de base du discours n'est plus la phrase, mais un énoncé rythmé par des pauses et des silences à l'intérieur de chaque monade. Tout se passe comme si Cela avait donné la priorité au signifiant sur le signifié. Redoutable façon de remettre en cause la fonction de communication du langage, mais aussi de faire oublier le système de références. C'est pour cette raison que nous pensons que l'humour est aisément « récupérable », donc vulnérable sur le plan idéologique. »*

Il s'agit de « *L'humour comme forme de la subversion dans « Oficio de tinieblas 5 » de C. J. Cela* » — n° 217. Mais je dois prendre garde, puisque « *l'humour est vulnérable sur le plan idéologique* ». Et ne pas parler trop de ce qui se noue à l'autre bout de la chaîne universitaire : le rêve d'un lieu sans idéologie, le cœur d'une circonférence imaginaire qui serait le domaine du réel, de la parole pure et de la poésie. J'ai pris ces exemples un peu faciles pour montrer que cette « *analyse du texte* » correspondant à une idée mythique du « *travail textuel* » évacue toute possibilité de compréhension des problèmes formels dans la Poésie. Et pourtant il se passe quelque chose du côté du formel, dans la Poésie, qui rend impossible de continuer d'écrire dans les formes antérieures et qui complique singulièrement la tâche des spécialistes de l'explication du texte.

Question donc : dans la Poésie, ou dans la Peinture. Qu'est-ce qui rend impossible de peindre ou d'écrire selon les techniques anciennes. Par exemple : pourquoi cette peinture aujourd'hui sur des toiles souples — Je pense par exemple aux toiles de Noël Dolla, Christian Jaccard, Jean-Michel Meurice ou Joël Frémiaud

— pourquoi paraît-il impossible de peindre avec des épaisseurs. Pourquoi ce rapport au geste et à la matière (la peinture étalée) a-t-il cet aspect-là. Pourquoi cette mise à nue en ce moment de cela. Pourquoi ce refus de la représentation et ce processus mis en évidence de la répétition, en ce moment. Qu'est-ce qui rend cela visible dans le formel : *qu'il faut faire cela et pas autre chose*. Et par analogie pourquoi telle ou telle forme du discours devient-elle impossible ? En ce moment même où j'écris. C'est ce rapport aux possibles du langage qu'il faudrait au moins correctement donner pour comprendre un peu de quoi il retourne et ne pas s'abuser de la liberté d'en faire si facilement du nouveau, de la possibilité de transgresser la loi.

Je pourrais dire maintenant : lorsqu'une formule poétique est accomplie, reprise, saturée, quelque chose de nouveau doit surgir de la langue. Alors il se passe quelque chose dans LA FORME. Tout le monde sait qu'une construction artistique ne peut indéfiniment se perpétuer sans dégénérer. Mais parlant ainsi on n'aborde pas correctement le problème de la Forme, poétique ou non. C'est de cela qu'il s'agit dans ce débat que nous avons ébauché malgré les résistances farouches sur *la Forme* et *le Formel*. Mais ici je voulais surtout parler du moment, et de l'endroit où cela se passe. Comment la mutation se produit et pourquoi. C'est cela qui est imprévisible. C'est à voir : *la cassure*, celle qui produit une *révolution formelle vraie*. Mais cela ne peut se calculer d'avance, cela nous ne le savons pas d'avance, c'est dans la langue que ça se décide. J'allais dire : c'est la langue qui décide, du formel et des limites de l'invention et de la transgression.

## DES POÉSIES

Cependant il se passe quelque chose dans les Poésies que ce débat sur la forme et le formel permet d'apercevoir. Au moment où l'exercice autonome de la Poésie est l'objet d'une contestation ontologique de gauche et de droite. Par l'activité *textuelle* ou la *texturation* d'une part. Par les revendications *vitalistes* d'autre part : la poésie c'est la réalité, la Poésie c'est la vie. Je laisse décider qui représente la droite et qui la gauche. Malgré donc cette contestation il se produit une vague de Poésies autour de nous, dont nous voulions rendre compte en fabriquant ce numéro 62. Poésies présentées par leurs auteurs comme résultat d'une pratique délibérée de la langue : en ce sens. Je pense à Bernard Noël.



A Claude Royet-Journoud et ceux qui sont avec lui : Jean Daive, Anne-Marie Albiach, Emmanuel Hocquard... A Joseph Guglielmi dont le livre : « *Pour commencer...* », a réussi de scandaliser les petits potentats de la *poésie véritable*. A Saül Yurkievich. A Jude Stefan, et à Michel Deguy qui construit un livre impossible par correspondance sur la Poésie. Il en existe d'autres.

J'ai choisi ces noms pour faire exemple, à cause de la contestation spécialement contre eux dirigée alors qu'ils osent et de cette façon s'adonner à une honteuse pratique. Car la dénégation de l'objet du travail poétique est partagée beaucoup plus qu'il ne paraît. Par des poètes eux-mêmes souvent. Et parfois par de remarquables écrivains figés dans cette pose anti-poétique. Mais outre que je suis intéressé de ces pratiques, j'ai voulu en les citant fixer les différents vecteurs par quoi le travail poétique s'accomplit dans les pires conditions. C'est donc ceci qu'il faut marquer comme point de reconnaissance. Le parti-pris affirmé dans la langue et le dispositif adopté qui affirment : *c'est ceci que je propose comme Poésie*. C'est donc la décision qui fait la différence. Cette détermination présente a pour effet immédiat une sorte d'émiettement de la chose poétique. Une parcellisation qui montre que ce n'est plus la question : LA POÉSIE. Mais qu'il existe DES POÉSIES qui n'ont plus grand chose parfois A VOIR ensemble.

## EN VOIR PLUS

Mais bien sûr, pour une réponse risquée, nous laissons derrière nous une forêt de questions. Pauvres errants. Pourquoi est-il impossible d'en dire plus aujourd'hui ? C'est que l'Avant-garde redouble toujours sa pratique d'une idéologie qui interdit toute initiative critique (autrement que stupide). Il est difficile de passer outre. Surtout si l'on se trouve comme moi solidaire de certaines formes de ce travail. Il est impossible par exemple de mettre l'accent sur ce qui semble une évidence et un paradoxe : le romantisme du corps et le puritanisme (au sens religieux) de toute une série de pratiques littéraires et picturales actuelles. Comme de dire exactement pourquoi l'utilisation d'Antonin Artaud nous donne la nausée. Sauf de déclarer publiquement comme J.-C. Montel que « *si Artaud était parmi nous, nous ne le verrions pas* ». Spinoza doit écrire quelque chose de ce genre dans le chapitre « *des passions dont l'origine est l'opinion* » du « *Court Traité* » :

« Ainsi, un homme qui n'avait jamais vu que des moutons à queue courte s'étonne devant les moutons marocains, qui ont la queue longue. On raconte qu'un paysan s'était figuré qu'il n'existait pas de champs, en dehors des siens. Une de ses vaches vint à disparaître, il fut obligé de la chercher et fut alors très étonné, qu'au-delà de ses propres champs, il s'en trouvât encore un si grand nombre. »

Et notre philosophe ajoute :

« Certainement la même aventure arrive à de nombreux philosophes qui s'imaginent qu'en dehors de ce petit champ, de cette petite motte de terre sur laquelle ils sont, il n'en existe pas d'autre, parce que leur attention ne se fixe sur rien d'autre... »

C'est pourquoi je voudrais terminer simplement en reparlant de ce problème du VOIR et PAS VOIR. Je dis cela en songeant une dernière fois à notre visite de la Peinture, en Hollande. Au jeu sur le voir et ne pas : j'en vois toi pas, t'en vois moi pas, qui s'établit toujours entre nous lorsque nous voyageons de compagnie. En voir plus que l'autre. Ou prétendre en voir moins. Et pourquoi ? C'est une question que je puis transposer ainsi : qui parle ? Et qui ne parle pas, et de quoi tu parles ou pas. Et qui est parlé en cette affaire. Qu'est-ce ? Ce que je veux dire, c'est que ça se voit à vue d'œil. Ce qui est parlé et qui parle, et cela qui se tait.

Et si nous n'étions pas encombré de cette passivité, cette platitude qui coupe aujourd'hui le discours critique. Qui le réduit à n'être qu'une pâtée informe à l'usage des mondanités et de la publicité. Quel massacre mes biens amis ! Donc il faut conclure : la Poésie aujourd'hui est ce qui se donne pour Poésie. En ce sens ce n'est pas la subjectivité, mais le désir affirmé *d'en parler plus (ou moins)* dans ce dispositif qui prétend faire changer le formel. Qui fait que quelque chose bouge dans le dispositif de la Poésie qui permet d'en voir plus. C'est donc à ce jeu d'en voir ou de ne pas en voir de ce qui se passe en notre temps où nous sommes conviés. C'est ainsi qu'après l'hommage à Vicente Huidobro par quoi j'ai commencé ce Voyage. Je terminerai par une paraphrase de Gertrude Stein, qui fait retour aujourd'hui parmi nous pour signifier que c'est l'Histoire qui décide : cela d'en faire ou de ne pas. Et plus tard ce qui sera perçu dans la Poésie aujourd'hui qui lui donne à la langue sa mémoire : *qui donne à la mémoire sa langue.*

# CE QUE DIT GERTRUDE STEIN...

*« If it can be done why do it. »*

G. S.

If  
it  
can

be  
done  
why

si c'est  
cela  
pour

Quoi  
ne  
pas

le  
faire  
si

c'  
est ce  
là

Si  
on  
peut

le  
faire  
pour

quoi  
ne  
pas

Le  
faire  
why

si  
cela peut  
être

fait  
il  
faut-il ?

Comment le  
faire  
si

c'est  
cela que  
vous

savez le  
faire  
dîtes

Si c'  
est cela  
que vous le

savez n'en  
dîtes  
que

pour  
qu  
i

Du moment  
de le  
faire

ou ja  
mais ne le  
dîtes

mais  
dîtes le  
le

If  
it  
can

be  
n'  
en

dîtes  
pas  
why

If  
it  
can

be  
done  
why

do  
it  
.

Février 1977.

## Notes sur l'évolution récente de la prosodie (1960-1974) (1 bis) Jacques Roubaud

De quelques rares lettres reçues après la première partie de cet article (A. P. n° 62, 1975), j'extrais celle-ci de PIERRE HERLENT qui me paraît poser quelques problèmes très intéressants. Je réponds brièvement à la suite sur quelques points de désaccord.

### PIERRE HERLENT

*La première partie de votre article sur l'évolution récente de la prosodie, parue dans Action Poétique n° 62, pose un certain nombre de problèmes. Pour être plus précis, me pose — pour la lecture, pour l'écriture — des questions suffisamment vitales pour que je cherche à les exprimer. Mon point de vue est sans nul doute lié à un certain savoir, limité, qui me bloque dans la compréhension de certaines de vos thèses. En vous écrivant, je ne cherche qu'à en savoir plus.*

*Votre définition du vers s'appuie exclusivement sur la typographie. On peut même dire que votre étude, votre classification des différents cas de figure, tracent l'histoire récente de la typographie poétique plus que du vers. Il manque à cette définition un rapport au sens, un rapport à la diction. La typographie est le seul signe objectif pour un lecteur du découpage en vers. Cela ne veut pas dire qu'elle soit à elle seule la réalité du vers. Pour le scripteur, sens, rythme, typographie (il faut aussi ajouter syntaxe, réalité phonétique) forment un tout où il est vain de se demander ce qui est premier et ce qui est second. Il est prudent de repérer le vers par la typographie : c'est un point de méthode, mais c'est insuffisant sur le plan de la définition.*

*1) Rapidement les apories dans lesquelles je me débats concernant le sens.*

*La plénitude du vers comme forme-sens ne fait pas de doute pour les classiques. Elle est loin d'être évidente pour les écritures récentes notamment celles que vous analysez. Deux solutions à mon avis :*

*ou bien, l'on pose à priori que le vers est unité de sens, pour éviter le risque d'une séparation de la forme (qui aurait ses propres*

unités, son autonomie) et du fond (indépendant du découpage de la forme). La poésie n'est pas de la prose mise en vers ;

ou bien, l'on admet que l'effet de sens vient du conflit entre la forme et la syntaxe. Dans ce cas ne sont marqués que les groupes syntaxiques entourant la cassure : fin et début de vers, ce qui réduit à mon avis le champ d'application (1) du vers « mettant en valeur » — comme le dit un certain vocabulaire désuet de l'explication de texte, un ou deux mots, ou signe parodique du décalage entre diverses conventions. A moins que la cassure typographique n'oppose des unités plus vastes, autant dire les vers entre eux, pris comme entiers (retour à la première alternative...).

Je ne prétends rien résoudre sur ce point. La question pourtant doit être posée.

2) Par contre à propos du rythme — il faudrait d'ailleurs plutôt parler de métrique — mon savoir se trouve en contradiction avec certaines de vos affirmations. Ce savoir en gros repose sur les analyses de G. Lote et de A. Spire, théoriciens en leur temps du vers libre. Il est peut-être significatif que vous ne les citiez pas même pour les critiquer.

Vous écrivez par exemple : « l'alexandrin, on le sait, est un vers de douze syllabes, coupé en deux morceaux de 6 (hémistiches) » (p. 53) : conception archaïque de la césure, conforme peut-être à son étymologie mais fautive quant à la réalité : je veux dire que la marque de la césure (comme de la rime et de la fin de vers) est la coïncidence d'un accent d'intensité ou de durée (mes analyses sont intuitives et je ne fais sur ce point guère de différence) avec la sixième syllabe (et la douzième). On a envie de vous demander quel est le signe typographique de la césure. En fait, ni l'oreille ni l'œil ne comptent lorsque l'on dit ou lit le vers. Le lecteur sent l'accent (ou l'absence d'accent lorsque le vers n'est pas césuré).

Enfin vous affirmez :

L. 3 : « chaque vers libre est une unité métrique indivisible (de manière systématique). »

Pour vous le vers libre n'est pas césuré. Affirmations que vous renforcez par :

L. 6 : « un vers libre est un segment rythmique continu. »

Ou nous ne parlons pas le même langage, ou vous adoptez un parti pris méthodologique (est-ce ainsi qu'il faut interpréter votre parenthèse) ou bien vous affirmez des contre vérités. J'opte jusqu'à preuve du contraire pour la troisième hypothèse.

---

(1) Quoique vous vous en défendiez on est amené au passage à défendre des jugements de valeur. Votre article implicitement s'interroge sur la validité de l'évolution actuelle du vers : les écritures analysées sont fondées parce qu'elles libèrent la syntaxe enfermée tant dans le vers libre que dans le vers classique dans le carcan d'une prosodie trop respectueuse. Et je ne parle pas du jugement porté sur l'anthologie de B. Delvaille — jugement d'ailleurs que je partage.

Ainsi la fin d'un poème très connu d'Apollinaire, que je n'ai pas sous la main mais qui commence par ce vers :

« Je donne à mon amour mes yeux ces pierreries »  
développe une cellule métrique :

u l u u u l

qui est doublée dans le vers que je cite

mes yeux ces pierreries

répétée dans les vers suivants, avec des variations, notamment des contre-accents :

u l u u u l u l u u u l

« Je donne à mon amour mes pieds palmés de victoire »  
et allant jusqu'à informer la diction du dernier vers (que je n'ai plus en tête malheureusement).

L'« Union libre » de Breton, pour prendre encore un texte très célèbre est bâti sur un lanceur de vers syntaxique rythmique et significatif :

ma femme... u l cellule rythmique isolable, analysable,

Le poème de Brunius cité dans l'anthologie de la poésie surréaliste, « J'aime », p. 98 (Seghers, 1970) ne présente-t-il pas un « vers libre standard » césuré.

Au hasard, dans « Les laines penchées » de Mathieu Messagier : Les chiennes et les chiens du docteur Faust (p. 54), je relève des vers libres de quatre syllabes bâtis sur le même schéma rythmique :

Alors des voix	u l	u l
Beaucoup s'éloignent	u l	u l
La combe s'étire	u l (u)	u l
On les sent là	u l	u l

ou encore dans le même poème

La nuit vient, tout est bien u u l u u l

vers césuré symétrique, parent des précédents. Le rapprochement de ces quatre vers éparpillés dans le poème, leur opposition à d'autres vers possibles sur un autre schéma métrique permet d'isoler des unités métriques, ici deux pour chaque vers.

Qu'apporterait à votre étude la prise en considération de ces groupes ?

a) Concernant la critique que vous portez sur le vers libre commun — aussi peu audacieux avec la syntaxe que ne l'était le vers classique — d'une part on aboutirait vraisemblablement à la même conclusion : le vers libre n'a pas bouleversé les groupes rythmiques qu'il trouvait dans le vers classique, pas plus qu'il n'a bouleversé les groupes syntaxiques. D'autre part cependant c'est sur ce plan là que l'on doit saisir son originalité : non astreint au décompte des syllabes, il a permis une disposition des groupes métriques, jouant sur les répétitions ou les non répétitions, beaucoup plus variée que le vers classique : c'est en cela qu'il est libre.

b) Concernant les nouvelles écritures que vous analysez, ma première intuition — fausse, non critique — a été la suivante : si l'on coupe arbitrairement la syntaxe, on peut aussi couper arbitrairement les groupes rythmiques (donnés par qui ? la langue usuelle ? la prose ? la prosodie antérieure ?). Ceci est probablement vrai de certains textes, inintéressants dans la mesure où ils répètent toujours la même chose, le décalage entre diverses conventions, l'arbitraire du scripteur ; non fondateurs d'une prosodie.

Le fait d'importance qu'il faut souligner est l'effet d'accentuation que produit le vers.

Dans les vers de Réda (La Tourne, p. 17) (2)

« Et toi tu redescends la rue en cassant une plainte  
Et moi je la remonte en cherchant comment, pourquoi tu —  
Si nous nous rencontrons qu'un vent sans pitié nous assomme. »

la fin de vers « pourquoi tu » accentue un mot outil jamais accentué, le pronom tu (pour qui d'ailleurs il existe une forme accentuée : toi) — s'ajoute peut-être ici le jeu d'une rime intérieure rue/ tu —.

De même dans les vers que vous publiez dans A. P. n° 60, p. 146 :

« dormir	u	—	
tu le	u		ou u —
sais	u		
tu	u		
te tends	u	—	
comme dans... »	u(u)	—	

La dernière syllabe d'un vers (quelle qu'elle soit — mis à part les e muets) est donc en règle générale accentuée. On pourrait formuler cette règle en écrivant que le vers présente un schéma rythmique achevé (i.e. terminé par une syllabe accentuée). Plus qu'une règle ce point mérite à mon avis de figurer dans une définition du vers.

Il est possible que la suite de votre article réponde à mes questions. Néanmoins les nœuds d'incompréhension me semblent assez forts — et pour vous significatifs de certaines réceptions de votre article — pour que je vous en fasse part.

(2) Il y aurait beaucoup à dire sur le vers de Réda dans la Tourne, qui travaille avec une grande variété les effets qu'il peut tirer des groupes de huit et six syllabes les agençant dans des alexandrins aussitôt critiqués par des vers de quatorze syllabes, trompant continuellement l'attente par des rejets à la césure ou au vers, mais à mon avis rétrograde dans l'utilisation du vieux concept (critiqué par Spire) de musique :

p. 55 : Afin que chacun dise est-ce moi, oui, c'est moi qui parle

Mais avec ce léger décalage de la musique  
A jamais solitaire et distraite qui le traverse...

ainsi que par le respect quasi religieux de l'e muet

p. 29 : Et nos gestes des bras par-dessus la gueule des chiens...



## 1. — LE RAPPORT ENTRE TYPOGRAPHIE ET DICTION

J'ai mis l'accent sur la disposition du vers dans la page imprimée comme caractéristique du vers libre commun ; cette manifestation matérielle de l'unité métrique qui n'est pratiquement plus jamais dans notre tradition poétique (au moins jusqu'à date très récente) purement orale de conception ni de transmission est devenue il me semble indispensable à son existence même ; en l'absence d'un décompte et de la rime il n'est guère plus possible sans une marque écrite d'identifier une frontière de vers. On pourrait très bien (quoique dans la pratique et de façon significative cela ne soit pour ainsi dire pas fait depuis le XVI<sup>e</sup> siècle : la représentation écrite isolant le vers, déjà présente dans les manuscrits médiévaux influe sur la manière dont le vers est reçu autant par un auditeur que par un lecteur) écrire un poème de Hugo « à la suite » sans signaler de façon particulière la séparation des vers ; ils sont reconstituables aussi bien à l'œil qu'à l'oreille. Certaines dictions d'ailleurs effacent la frontière porteuse de rime, enchaînant d'une unité sur l'autre sans que pour autant l'identité de celles-ci soit détruite. C'est impossible dans le vers libre commun sans l'annuler en tant que vers.

C'est pourquoi je maintiens que le signe objectif que j'ai donné est, dans le cas du vers libre, nécessaire, et n'est pas seulement *repérage* d'une entité vers qui existerait sans lui, indépendamment de l'écriture. Ce vers classique pourrait être défini sans aucune référence à sa réalisation écrite ou typographique (bien qu'en fait, je le répète, on ne constate rien de tel) ; le vers libre ne le peut pas et il est probable que cela a pesé considérablement sur son histoire.

Ceci dit, je suis tout à fait d'accord avec P. Herlent sur le fait que la typographie N'EST PAS A ELLE SEULE LA RÉALITÉ DU VERS. Les règles que je donne établissent des restrictives sur les séquences de langue effectivement choisies dans le vers libre commun et ces règles sont d'un caractère non typographique ; les contraintes qu'elles traduisent sont de nature syntaxique et historique (négation des traits du vers classique).

## 2. — LE PROBLÈME DE LA CÉSURE ET DE LA CONTINUITÉ RYTHMIQUE

Il me semble qu'il y a là un malentendu, dû à une présentation insuffisamment détaillée de ma part. En affirmant que le vers libre est *non-césuré*, j'affirme que la césure n'a pas de caractère *obligatoire*. Les vers libres standards (communs) qui sont divisibles syntaxiquement de manière nette sont nombreux mais cette division n'est jamais marquée dans le vers en aucune manière, n'est pas systématique. Un alexandrin de Racine, au contraire, est *toujours* césuré c'est-à-dire qu'on ne met pas n'importe quelle voyelle en sixième position (on n'y met pas une voyelle intérieure à un mot...). Donc, dire que le vers libre n'est pas césuré, n'est pas dire qu'il n'y a pas de vers « césurable » mais cette « césurabilité » est nécessairement saisissable à partir de critères non-métriques (syntaxiques par exemple) ou encore par imitation des découpages des vers classiques césurés.

La même remarque vaut par la *continuité* rythmique du vers, à laquelle il faut rattacher, il me semble, la *fonction rythmique* de la suppression de la ponctuation quasi générale dans le vers libre commun.

## 3. — L'ANALYSE RYTHMIQUE

Cette analyse n'était pratiquement pas abordée dans mon article. C'est un problème difficile et l'absence de référence au beau livre de Spire par exemple tient au fait qu'il ne me paraît pas que les analyses rythmiques développés dans le dernier siècle aient conduit à des définitions précises, vérifiables et cohérentes. Pour prendre un exemple dans les vers cités par P. Herlent, il ne me semble pas que la « promotion », dans le vers « ON LES SENT LA » du mot *les* à l'état de « longue accentuée » (sans parler du recours à une distinction U — qui rappelle fâcheusement de vieilles confusions avec la métrique latine ou grecque) et l'« abaissement » de « sent » à l'état d'« inaccentuée » soit tout à fait en accord avec les choix faits aux vers précédents. Cela tient essentiellement au recours à des notions empruntées aux « réalisations vocales » des vers et ne tenant pas compte de l'état de fait linguistique (fondamentalement syntaxique ici, je crois).

Aussi ne puis-je être d'accord avec P. Herlent quand il écrit du vers libre : « NON ASTREINT AU DÉCOMPTE DES SYLLABES, IL A PERMIS UNE DISPOSITION DES GROUPES MÉTRIQUES JOUANT LES RÉPÉTITIONS OU LES NON RÉPÉTITIONS, BEAUCOUP PLUS VARIÉE QUE LE VERS CLASSIQUE ; C'EST EN CELA QU'IL EST LIBRE. » Même s'il est possible de définir rigoureusement les « groupes métriques » sans transfert de définition venues d'ailleurs (surtout de la prosodie classique), mais à l'intérieur même de la métrique du vers libre (ce qui n'a jamais été fait à mon sens), s'il n'y a aucune régularité systématique dans la disposition de ces *groupes métriques* il sera impossible de discerner dans leur rencontre autre chose qu'un pur hasard ; la découverte d'un « sens », d'une « mélodie », d'un « rythme » dans un tel poème sera alors seulement due à un choix subjectif du métricien tirant des conclusions esthétiques de phénomènes peut-être purement fortuits. En fait, on constate que la référence que font les métriciens du vers libre étudiant Eluard ou Bonnefoy est *toujours* celle des groupements identifiés au siècle dernier dans le vers traditionnel, donc *par rapport* à la tradition, ce qui me semble en accord avec ce que j'ai dit de ce vers.

A paraître en octobre prochain, chez François Maspero (collection "Action Poétique") : Jacques Roubaud : « La vieillesse d'Alexandre, essai sur l'état actuel de la poésie française ».

D'ailleurs le concept de rythme comme système, comme rythme pris hors de son rôle fonctionnel, n'est généralement possible que si l'on pose au départ le rythme dans sa fonction, comme facteur constructif. On a depuis longtemps bien sûr établi que la prose littéraire ne se comporte pas comme une masse indifférente ni inorganisée envers le rythme comme système. On peut au contraire affirmer hardiment que le problème de l'organisation phonique de la prose a occupé une place aussi importante (bien que différente) que le problème de l'organisation phonique de la poésie. A partir de Lomonossov, la prose russe fut également travaillée du point de vue phonique (chez Lomonossov, ce travail était beaucoup plus orienté vers l'effet oratoire ; cf. le chapitre de sa *Rhétorique* : « De la tendance du mot », entièrement consacré à la prose et présentant une masse d'indications rythmiques et euphoniques obligatoires).

Chaque révolution dans la prose a été ressentie comme une révolution dans sa composition phonique ; il est intéressant de rappeler ici la remarque de Chévyriov disant que la chanson populaire avec ses finales dactyliques avait influencé la prose de Karamzine et avait déterminé les clausules dactyliques de cette prose, — observation, bien sûr, qui demande vérification.

Il est arrivé (en particulier durant les périodes de rapprochement entre prose et poésie) que la poésie emprunte à la prose certains procédés phoniques. Ce même Chévyriov écrivit à propos de Pouchkine : « De cet épais coulis de la langue karamzinienne, fortifiée par notre langue ancienne, il forgea son iambe à cinq pieds, tout de bronze, cette forme admirable pour le drame russe ».

Et nul ne peut douter que la prose de Flaubert ou de Tourguéniev soit plus « musicale » (et même plus « rythmique ») que certain vers libre.

On a l'impression que la prose et la poésie dans leurs dernières étapes ont convenu d'échanger leur « rythmicité » et même leur « métricité » : alors que la prose d'André Biély est entièrement « métrique », de nombreux vers sont construits hors des systèmes métriques.

A cela correspond la multitude de tentatives naïves qui ont été faites dans diverses langues pour éliminer toute frontière entre la prose et le vers libre, c'est-à-dire entre la prose et le vers. Nous connaissons les expériences de Guyot sur la segmentation métrique de Rabelais, Zola, etc. Grammont écrit à propos du vers libre de Régnier et Souza : « Ces vers tout comme les vers purement classiques pourraient à la rigueur n'être pas rimés ; ce serait encore des vers, seulement ils ne se distingueraient pas d'une prose

rythmée régulièrement. Telles sont ces petites phrases de Flaubert que nous prenons dans *Bouvard et Pécuchet*... Tout ce qui distinguerait cette poésie de cette prose, c'est que, tandis que les petites phrases de Flaubert sont précédées et suivies d'autres qui sont rythmées autrement, dans la poésie toute la pièce serait rythmée de manière uniforme. »

Un peu plus loin, Grammont compare des vers de Viélé-Griffin et de Gustave Kahn avec des extraits de Flaubert (*Bouvard et Pécuchet* et *Salammbô*) et même avec des extraits de Zola (*Germinal*) ; ce faisant, il cite Guyot qui avait déjà opéré avec ces deux derniers extraits.

Jules Legras, spécialiste de Heine, écrit à propos de son *freie Rhythmen* dans *Nordsee* : « Personne ne sait si Heine considérait ce vers libre comme un vers ; il faut toutefois noter que nous aurions pu sans difficulté écrire ces vers à la suite, comme cela se fait dans la prose, et que le poète n'y aurait sûrement vu aucun inconvénient. Il est fort possible que cette prose rythmique ait surgi sous l'influence de la prose rythmique de Novalis ».

(On en vient à se demander pourquoi Heine n'y avait pas pensé lui-même et n'a pas écrit *Nordsee* en lignes suivies ; et si, d'après Legras, il lui était parfaitement égal que ce fut de la prose ou des vers, nous n'aurions pas eu le *freie Rhythmen* de Heine. La question, comme vous le voyez, se résoud facilement.)

Nous connaissons également les expériences de Biély, Grossman, Chenguéli, N. Engelhart et d'autres, qui vont dans ce sens.

L'entreprise, bien sûr, est aisée : d'autant plus qu'une organisation phonique, subtile et raffinée, de la prose n'est plus à mettre en doute.

Essayons de comparer la prose d'André Biély (*Ophir* par exemple ou bien *Epopée*) avec le vers libre, fut-ce celui de Neldikhen. Cette prose est bien plus « métrique » que ce vers, et même plus finement organisée du point de vue euphonique.

Mais Trédiakovski était déjà allé assez loin dans la définition de la *spécificité du vers*, en dehors des traits des systèmes de vers ; cf. sa *Méthode de composition des vers* :

« § 2. Tout ce qui est commun aux Vers et à la Prose n'est pas ce qui fait leur différence. Les Lettres, les Syllabes, l'Accent et l'Intensité, s'ils se retrouvent dans chaque mot, doivent ensuite se rencontrer dans plusieurs de ses constructions, et ces mêmes mots seront ensuite membres de la Période, et la Période est commune à la Prose et aux Vers : ce ne sont donc pas ces éléments qui peuvent les différencier.

« § 3. La détermination du nombre des syllabes... ne les distingue pas de la Prose : car les mesures dudit *Isikôlon* Rhétorique possèdent également un nombre de syllabes déterminé ; pourtant, ce ne sont point des vers...

« § 5. La Rime... ne distingue pas non plus le Vers de la Prose : car la Rime ne peut être Rime, si elle ne se reporte d'un vers sur l'autre, c'est-à-dire que, pour qu'il y ait Rime, il faut deux Vers (mais chaque Vers existe par lui-même et doit avoir son existence de Vers).

« § 7. La hauteur du style, l'audace de l'expression, la vitalité des figures, la vigueur du mouvement, un brusque abandon de l'ordre, etc., ne différencient pas le Vers de la Prose : car tous ces éléments sont parfois utilisés par les Rhétoriciens comme par les Historiens. »

Ces lignes n'ont pas vieilli le moins du monde. Il faut juste leur ajouter la « métricité » : en effet, la comparaison entre la prose d'André Biély et le vers libre nous a suffisamment convaincus que le système accentuel n'est plus un trait suffisant ni spécifique du vers (bien que le principe accentuel soit une conséquence nécessaire de la construction en vers).

Si nous continuons à considérer comme vers des vers qui ne possèdent aucune signe graphique de l'orientation vers le vers, c'est que les conditions du vers ont été remplies au maximum et se sont, à un moment donné, cristallisées en système ; il suffit de comparer ce maximum de conditions avec le minimum, soit le signe, pour établir qu'il ne s'agit pas de système, mais des conditions que nous donne le signe du vers. S'il est vrai que dans les articles polémiques on peut à la rigueur qualifier le vers libre de prose, personne ne prendra jamais la prose de Biély pour des vers.

Quel que soit le degré d'organisation phonique, au sens large du terme, de la prose, elle n'en deviendra jamais poésie pour autant ; d'autre part, aussi proche que soit le vers de la prose à cet égard, il ne deviendra jamais de la prose.

La *raison d'être* (en français dans le texte) de la « prose cadencée » d'une part, et du vers libre d'autre part, est justement d'exister, pour la première, à l'intérieur de la série prosaïque, pour la deuxième, à l'intérieur de la série du vers. (Si l'on faisait passer une bonne partie de notre vers libre dans la prose, je doute qu'il trouve encore des lecteurs.) Le « poème en prose » et le « roman en vers » sont également fondés, comme genres, sur la profonde différence entre les deux phénomènes et non sur leur proximité ; le « poème en prose » dénude toujours son essence de vers. « Je n'écris pas un roman, mais un *roman en vers* : différence diabolique » (Pouchkine). Ainsi la différence entre le vers et la prose, en tant que discours présentant ou non un système sous le rapport phonique, est réfutée par les faits mêmes ; cette différence se situe dans le domaine du *rôle fonctionnel du rythme* : c'est le rôle fonctionnel du rythme qui décide de la différence et non les systèmes dans lesquels il est donné.

Que se passe-t-il si nous écrivons le vers libre en prose ?

Deux cas sont possibles : ou bien les segmentations en vers du vers libre coïncident avec les segmentations syntaxiques, ou bien elles ne coïncident pas. Prenons d'abord le second cas. Ici, l'unité du vers n'est pas recouverte par l'unité syntactico-sémantique lorsqu'on a une disposition graphique en vers ; si les coupes ne sont pas mises en évidence et reliées par des rimes, elles s'effacent dans la graphie prosaïque. Nous détruisons donc *l'unité de la série du vers* ; en plus de l'unité nous détruisons un autre trait : les liens étroits qu'établit l'unité du vers entre les mots qu'elle regroupe ; on détruit donc la *cohésion de la série du vers*. Or, c'est justement l'unité et la cohésion de la série qui sont le trait objectif du rythme du vers : les deux traits sont étroitement liés l'un à l'autre : le concept de cohésion présuppose la présence du concept d'unité ; mais l'unité dépend de la cohésion des séries du matériau verbal ; voilà pourquoi le contenu quantitatif de la série du vers est limité : si l'unité est quantitativement trop large, elle perd ses frontières ou se décompose elle-même en unités, c'est-à-dire que dans les deux cas, elle cesse d'être unité. Mais ces deux traits, unité et cohésion de la série du vers, en créent un troisième : la *dynamisation du matériau discursif*. La série compacte et unie du matériau discursif est ici plus compacte et plus unie que dans le langage parlé ; au cours de son développement, le poème isole nécessairement une *unité de vers* ; nous avons vu que dans le vers-système, cette unité est une partie de la série : *l'abschnitt* (ou même le pied) ; dans le vers libre, par contre, cette unité est variable, toute série dans son rapport à la suivante sert d'unité. De sorte que dans le vers-système, la dynamisation du matériau discursif passe par le principe du dégagement d'une petite unité, alors que dans le vers libre la dynamisation vient du fait que c'est chaque série qui est perçue comme critère (avec parfois le dégagement partiel d'une petite unité métrique qui rencontre cependant une certaine résistance dans le vers suivant non organisé autour de cette unité). Dans le cas du *vers-système*, nous avons donc une dynamisation des *mots* : chaque mot fait en même temps l'objet de plusieurs catégories discursives (le mot du discours, le mot métrique). Dans le cas du vers libre, on a habituellement une dynamisation des groupes (pour les mêmes raisons), mais le groupe peut être représenté par un seul mot (*cf.* Maïakovski). Ainsi, lorsque l'unité et la cohésion de la série du vers regroupent les segmentations et les liaisons sémantico-syntaxiques (dans le cas d'une coïncidence de la série du vers avec l'unité grammaticale, celles-ci sont soulignées, approfondies), la dynamisation du matériau discursif marque une limite nette entre le mot du vers et celui de la prose. Le système d'interaction entre les tendances de la série du vers et celles de l'unité grammaticale, entre la strophe en vers et le tout grammatical, entre le mot du discours et le mot métrique, acquiert

un rôle décisif. Le mot apparaît comme un compromis, comme la *résultante de deux séries* ; la proposition est aussi une résultante de même type. En somme le mot est rendu compliqué, le processus discursif est *successif*. L'exemple du poète pour qui la fonction du mètre est de *compliquer* le discours correspond bien à cela.

Pour le discours pratique (dans l'idéal), c'est l'élément de *simultanéité* des groupes discursifs qui est caractéristique (ou plus exactement la tendance à la simultanéité) ; ceci détermine également la relative importance des moments du signe extérieur (« *Nicht Teile, sondern Merkmale* » (non des parties, mais des traits) dit Wundt ; cf. aussi Chtcherba *Les Voyelles russes*, L. P. Iakoubinski et V. Chklovski). (On notera en passant cette insuffisance manifeste qui consiste à considérer le langage poétique comme un dialecte particulier. Aucun dialecte ne possède ces conditions originales que nous offre la *construction* par rapport à la langue.)

Nous connaissons les conditions subjectives grâce auxquelles le rôle des représentations sémantiques est réduit à zéro, et le centre de gravité déplacé sur les moments successifs du discours (« *Teile* » dit Wundt ; cf. Benno Erdmann et l'article de Iakoubinski dans *Le Coin des livres*). Il n'est pas besoin de présenter cependant la poésie (dans un sens plus exact et plus étroit : le vers) comme un phénomène de ce genre, et de l'assimiler aux phénomènes qui s'écartent des phénomènes discursifs normaux en cherchant les solutions dans les conditions subjectives du langage. Ces solutions sont à chercher dans les conditions objectives du vers comme construction, c'est-à-dire dans la dynamisation du discours, qui résulte de l'application des principes fondamentaux du vers, à savoir la cohésion et l'unité de la série du vers, pour développer le matériau en vers. Ce qui est caractéristique, ce n'est donc pas l'estompage ni l'insignifiance de l'élément sémantique, mais sa *subordination* au moment du rythme, sa *déformation*.

Ainsi, si nous écrivons en prose un vers libre dans lequel la série du vers n'est pas recouverte par la série syntaxique, nous détruisons la cohésion et l'unité de la série du vers et nous lui ôtons la dynamisation du discours. C'est le principe constructif de la prose qui se manifeste ; les liaisons et les segmentations du vers sont supprimées et supplantées par des liaisons et des segmentations sémantico-syntaxiques.

Essayons maintenant de mettre en prose un vers libre dans lequel la série du vers coïncide avec l'unité (ou le tout) grammaticale ; l'unité de la série du vers disparaît, mais la coïncidence avec l'unité syntaxique demeure ; la cohésion de la série du vers tombe, mais les liaisons fondamentales qui unissent les membres de l'unité syntaxique restent. Et cependant cette mise en prose détruit le vers, *car le moment de la dynamisation du discours tombe* : même si la série du vers ne perd pas totalement ses



frontières, elle ne relève plus du vers ; l'unité, la mesure du vers n'apparaîtront pas au cours du développement du matériau, la dynamisation des mots et des groupes de mots cessera, ce qui entraînera une perte de la nature successive du mot dans le vers.

Mais cette subtile démarcation nous éclaire sur deux points : la définition du rythme comme principe constructif du vers, la caractéristique du discours en vers comme s'appuyant sur le signe extérieur du mot, d'une part, et la définition du principe constructif de la prose comme utilisation simultanée des éléments sémantiques du mot, d'autre part, ces définitions sont encore insuffisantes.

Tout le problème est dans la *subordination* d'un moment à un autre, dans cette *influence déformante* dans laquelle le principe du rythme entre en contact avec le principe de réunification simultanée des éléments du discours (les mots et les groupes de mots) dans le vers et, à l'inverse, dans la prose. C'est pourquoi le « rythme de la prose » est fonctionnellement très éloigné du « rythme du vers ». Ce sont deux phénomènes différents.

Le principe constructif d'une série, quelle qu'elle soit, possède une force assimilatrice : il subordonne et déforme les phénomènes de l'autre série. Voilà pourquoi la « *rythmicité* » n'est pas le rythme et la « *métricité* » n'est pas le mètre. Dans la prose, le rythme est assimilé par le principe constructif de cette dernière, par cette destination sémantique du discours qui, chez elle, prédomine ; ce rythme peut jouer un rôle communicatif soit positif (en soulignant et en renforçant les unités sémantiques), soit négatif (s'il se veut abstractif et rétenteur). C'est pourquoi à différentes époques et dans des littératures différentes, on a pu reprocher à la prose sa trop forte « *rythmicité* » : parce qu'elle ne devenait pas « rythme », la « *rythmicité* » dérangeait. Jean Paul écrivait : « Il convient de remarquer qu'une harmonie dominante peut gêner la compréhension, non pas dans la poésie mais dans la prose, et même plus que toutes les images ; en effet celles-ci représentent les idées alors que celle-là ne fait que les accompagner. Mais cela ne peut se produire que lorsque les idées ne sont ni assez puissantes ni assez grandes pour nous élever et nous maintenir au-dessus du simple acte de palper et d'examiner leurs signes, c'est-à-dire les sons. Plus un mot a de la force, plus est grande la résonance qu'il supporte ; l'écho a sa place dans les vastes bâtisses, et non dans les chambres. »

Il est ici clairement dit que si le rythme est un facteur constructif du vers (selon Jean Paul « en représentant les idées »), il ne peut être gênant dans le vers, alors que dans la prose il peut apparaître parfois comme un élément gênant et dérivatif. I. Martynov écrivait au début du XIX<sup>e</sup> siècle : « La prose doit être la prose ; elle peut disposer des mots et les placer où bon lui semble, pourvu qu'ils soient efficaces et forts. Dans la prose, toute mesure est insupportable ; comment expliquerait-on sinon que

tout bon Ecrivain s'efforce de n'introduire dans sa composition aucune expression qui pourrait ressembler à des vers ; et si par hasard nous rencontrons dans un texte en prose la mesure des vers, elle provoque en nous certaine répulsion. » La « répulsion » est, bien sûr, un témoignage caractéristique de l'époque, qui n'a rien d'obligatoire ; mais ce témoignage nous fait bien comprendre la spécificité de la construction prosaïque. Le problème qui surgit ici tout naturellement est le suivant : il faut évaluer le rythme de la prose du point de vue de la construction prosaïque et prendre en compte le rôle fonctionnel du rythme. Je citerai encore une opinion caractéristique qui fut portée sur le rythme de la prose d'André Biély ; d'après cette opinion, le rythme prosaïque de Biély nous rappelle le battement des volets durant une nuit d'insomnie : on attend toujours le prochain battement. Le « battement des volets » c'est le moment de la séparation des unités ; dans le discours successif en vers, c'est le moment fondamental du vers qui ne pose aucun problème, que la conscience n'isole pas du matériau, parce que le rythme en soi est la base constructive incontestable du vers et que sa « difficulté » est constructive et ne peut donc pas être un « obstacle ».

Ainsi, nous sommes en présence de deux séries constructives closes : celle du vers et celle de la prose. Tout changement qui intervient en leur sein est précisément un changement interne. De plus, tout vers orienté vers la prose est une orientation de l'unité et de la cohésion de la série vers un objet inhabituel ; c'est pourquoi l'essence du vers ne sera pas estompée, mais au contraire mise en avant avec une force neuve. Ainsi le vers libre que l'on considère comme un « passage à la prose », est en fait une mise en avant extraordinaire du principe constructif du vers, car il est justement donné dans un objet étranger, non-spécifique. Introduit dans la série du vers, n'importe quel élément prosaïque se montrera sous son autre aspect, fonctionnellement mis en avant ; on obtiendra immédiatement deux moments : le moment souligné de la construction, — le moment du vers —, et celui de la déformation de l'objet inhabituel. Même phénomène si l'on introduit dans la prose un élément du vers. Le caractère systématique et déterminé des clauses prosaïques et des divisions en vers entre les unités contraint à la déformation des unités syntactico-sémantiques ; mais alors que les inversions du déterminé et du déterminant en fin de vers (procédé qui existe encore aujourd'hui sans aucun changement) se font faiblement sentir en tant qu'inversions, toute clause prosaïque construite sur l'inversion manifeste avant tout son aspect syntactico-sémantique. Voilà pourquoi tout rapprochement de la prose et du vers n'est pas, en fait, un rapprochement, mais l'introduction d'un matériau insolite dans une construction spécifique et close.

De ce qui a été dit on peut tirer la conséquence suivante : il ne faut pas étudier de la même manière le système du rythme dans la prose et dans le vers, quelque proches l'un de l'autre que soient ces systèmes. Nous aurons dans la prose quelque chose de parfaitement inadéquat au rythme du vers, quelque chose de fonctionnellement déformé par la construction globale. C'est pourquoi il ne faut pas étudier le rythme de la prose et celui du vers comme s'ils étaient égaux ; en étudiant l'un et l'autre des deux rythmes, nous devons avoir à l'esprit leur différence fonctionnelle.

Ces quelques pages sont extraites d'un livre qui vient de paraître dans la collection 10/18 : « Le vers lui-même », problème de la langue du vers, de Iouri Tynianov, traduit et présenté par les soins d'*Action Poétique*. Inutile d'en souligner ici l'intérêt. Cet extrait nous a semblé directement lié à certains des problèmes qui nous occupent. Nous les donnons aussi comme une incitation à la lecture de ce livre passionnant.

(Traduit du russe par Jean DURIN, Blanche GRIN-BAUM, Héliène HENRY, Daniëlle KONOPNICKI, Valia OUVRIER, Annie SABATIER, Monique SLODZIAN, Daniëlle ZASLAVSKY.

Traduction des poèmes et coordination par Yvan MIGNOT.

Présentation par Léon ROBEL, Yvan MIGNOT, Henri DELUY.)

## Les revues de poésie, en France, au premier trimestre 1977

Jean-Pierre Balpe

*Dans le titre d'articles que l'Action Poétique avait décidé de consacrer à quelques choses comme un panorama de la poésie — non seulement comme écriture mais également comme matière à impression et à diffusion — il nous a paru absolument nécessaire d'essayer de cerner ce que représentent « les revues de poésie ». A ce sujet, les informations les plus diverses circulent, chacun extrapole quelque peu à partir des renseignements disparates et fragmentaires dont il peut disposer. Il nous a semblé indispensable d'aborder plus solidement ce domaine, de ne pas s'en tenir aux « rumeurs » habituelles mais d'aller y voir de plus près : on nous pardonnera, au nom de ce souci de rigueur et de clarté, une certaine sécheresse, il ne s'agissait pas de « rêver » les revues de poésie, mais, bien au contraire, de les lire et de les interroger.*

### QUELQUES CHIFFRES POUR INTRODUIRE

Si l'on veut essayer de savoir quelle est l'importance numérique des revues de poésie en France, on trouve, ici et là, des chiffres assez disparates : certains parlent de 120 (A. Anseeuw, Les titres dans les revues de poésie, Courrier du centre International d'études poétique n° 96), d'autres de 300, le Centre d'information et de coordination des revues de poésie (J. Lepage, chemin des Serres, 06670 Saint-Martin-du-Var) dans son bulletin 1976 en signale 93, mais, la plupart du temps, leur recensement porte sur un laps de temps suffisamment long pour que dans l'intervalle envisagé certaines aient pu disparaître et d'autres apparaître. Il faut donc se fixer des limites précises : ce que nous pouvons dire, c'est que — au premier trimestre 1977 — nous avons la confirmation de la parution de 127 revues différentes en France métropolitaine seulement. Bien entendu, la distinction revue de poésie/revue littéraire n'est pas toujours facile à faire et serait d'ailleurs très artificielle (pour ne pas dire passéiste), mais où situer Europe, Les Cahiers du Chemin, Change, Gramma dans cette enquête ? Nous avons choisi de les inclure, leur nombre ne modifiant que peu de choses dans les résultats d'ensemble de ce travail et dans les conclusions qui peuvent en être tirées. Il y a donc là un certain arbitraire puisque nous n'avons tenu compte que des revues publiant régulièrement et assez abondamment de la poésie, excluant — non par xénophobie, il suffit de lire plusieurs numéros de l'Action Poétique pour s'en convaincre, mais pour pouvoir circonscrire un domaine — les revues belges, canadiennes, suisses et autres territoires francophones. Le temps d'observation est ici suffisamment court pour que nous puissions affirmer leur existence. Ce qui est certain, également, c'est que d'autres revues existent que nous n'avons pu joindre, notamment des revues régionales (ou régionalistes) ou des revues défendant une poésie de type classique, qu'il nous est arrivé d'avoir entre les mains mais dont il ne nous est ni possible d'affirmer qu'elles existent encore, ni qu'elles ont disparu au premier trimestre 1977. De ces informations, il semble possible de déduire, sans grand risque d'erreur qu'il existe en France

en 1977, aux environs de 150 revues de poésie (1). Le chiffre est évidemment considérable et c'est un des premiers aspects frappant de la vie poétique française : il n'y a certainement aucun autre domaine « culturel » aussi diversément et aussi largement représenté et, cependant, il n'y a certainement aucun autre domaine de cette même vie culturelle qui intéresse si peu les entreprises commerciales.

Il fallait donc y voir d'un peu plus près. Pour cela, il était nécessaire d'interroger les revues elles-mêmes en leur soumettant un questionnaire. Les 127 revues recensées ont toutes été contactées ; parmi elles, 40 ont répondu. Ce nombre de réponses peut évidemment paraître très faible mais, en tenant compte du fait que parmi les réponses, l'échantillonnage est très divers puisqu'il va des revues aussi confidentielles que *Le Mélog* ou *Steppes Poétiques* à des revues aussi largement diffusées qu'*Argile* ou *l'Action Poétique*, on peut estimer qu'il est représentatif et que les chiffres que nous obtiendrons à partir de cet échantillonnage peuvent être considérés comme significatifs.

Une fois n'étant pas coutume en poésie, parlons donc chiffres : le tirage global des 40 revues étudiées est de 36.400 exemplaires, ce qui représente un tirage moyen de 900 exemplaires par revue. Bien entendu, la réalité est plus diverse, allant de « tirages » absolument confidentiels comme ceux d'*Ecbolade* (20 à 30 exemplaires) à des tirages quasi-industriels comme ceux affirmés par *Exit* (3.500 exemplaires). Disons que, grossièrement, on remarque deux groupes : celles qui tirent à plus de 1.000 exemplaires (11 revues sur 40) et celles qui tirent à moins de 1.000 exemplaires. Ces tirages laissent tout de même rêveurs : il y aurait ainsi en France (il y a...), au premier trimestre 1977, 36.400 exemplaires de revues de poésie publiés et qui s'en doute ? Quel journal d'information, quel journal littéraire en tient compte ? Evidemment, tirage ne veut pas dire vente et, dans ce domaine, il y a plus d'une nuance puisque, en moyenne, les revues de poésie admettent 54,5 % d'invendus, soit un total de 19.800 exemplaires ne servant apparemment à rien et imprimés en pure perte. Là encore, bien sûr, les chiffres globaux ne sont qu'une indication trompeuse puisque certaines revues (on nous pardonnera ici de ne pas donner de titres) déclarent jusqu'à 95 % d'invendus alors que d'autres n'en reconnaissent que 15 % mais, tout de même, ils sont assez importants pour être significatifs : une grande partie de la production des revues de poésie est destinée à être jetée ou, heureusement bien plus souvent, à être distribuée gratuitement dans des réseaux d'échanges assez complexes. Il y a là l'établissement d'une sorte de troc, les animateurs d'une revue de poésie échangeant leurs productions avec les animateurs d'autres revues et créant ainsi des circuits hors-commerce extrêmement originaux à la limite d'ailleurs, on crée une revue pour avoir une monnaie d'échange : Je vous envoie ma revue, envoyez-moi la vôtre ! On comprend que, dans cet esprit, les soucis de saine gestion financière ne soient nullement au premier plan des préoccupations des revues de poésie et que, à notre grande surprise, peu d'entre eux avouent des soucis d'ordre pécunier. Qui se lance dans l'aventure de la fabrication d'une revue de poésie sait au départ qu'il devra s'auto-financer (quelles sont les revues de poésie prises en charge par des éditeurs ? Le tour est vite fait : *Change* (Lafont), *Les Cahiers du Chemin* (Gallimard), *Argile* (Maeght), cette dernière étant d'ailleurs la seule centrée essentiellement sur la poésie bien qu'au travers du dialogue avec le dessin ou la peinture) et donc, la plupart du temps, accepte de travailler en pure perte (certaines d'entre elles ayant pris acte de ce

(1) Pour les titres et les adresses d'un certain nombre de ces revues, cf. le bulletin d'information poétique de J. Lepage (Centre du XX<sup>e</sup> siècle, 117, rue de France, 06000 Nice).

fait n'affichent même plus de prix de vente : Haut-Pays notamment « composée et imprimée à la main par Pierre Gabriel pour son plaisir et celui de ses amis » ou La Tête de l'âne que F. Barillet (121, avenue E.-Renan, 18000 Bourges) envoie gracieusement à qui le demande) même si le pari est rapidement impossible à tenir, les frais réguliers d'impression et de papier s'avérant vite trop élevés.

Cette importance des inventuels explique également le prix des numéros (en moyenne 16 F) qui, s'il n'est pas trop élevé comparativement aux publications des maisons d'édition commerciales reste cependant assez important si l'on tient compte du fait que le prix de revient des revues est très bas par rapport à la qualité du produit offert (la plupart du travail fourni est bénévole, aucun article ni aucun poème n'est jamais payé, etc., et même parfois bien au contraire, les poètes paient pour être publiés dans des revues soit directement, tant la page (Prométhée), soit indirectement en achetant à l'avance un certain nombre d'exemplaires, en s'abonnant, en faisant abonner des amis, etc., on retrouve là encore cette espèce de « coopérative » qui permet aux revues d'exister). Prix de vente qui, l'on s'en doute, gêne considérablement la vente publique de ces revues : parmi les 150 existantes, pourquoi acheter telle plutôt que telle, et comment — au prix où elles sont — en acheter plusieurs ? La vente en librairie est donc dérisoire (et ce n'est pas seulement dû à l'absence de distribution efficace). L'essentiel des ventes se fait par abonnement (60 % des ventes en moyenne, mais pour certaines, elle représente 100 % des ventes) : un total de 9.500 abonnements déclarés par l'ensemble des 40 revues, il y a quand même bien en France des gens qui lisent de la poésie puisque, si l'on estime que ces 40 revues ne représentent qu'un quart environ des revues ayant paru en ce premier trimestre, on arrivera à un total de 38.000 abonnements, de quoi faire rêver plus d'un éditeur ! Les ventes hors-abonnement représentent 7.200 exemplaires, la plupart par ventes militantes (main à la main, expositions, débats, conférences, etc.) ce qui restreint considérablement la part laissée aux libraires, que l'on peut estimer, à partir des chiffres fournis, entre 2.500 et 3.000 exemplaires (et encore, essentiellement couverts par trois revues : Action Poétique, Argile et Exit), soit, a mieux, 18 % de l'ensemble des exemplaires vendus, seules quelques librairies acceptant de prendre en dépôt des revues de poésie ; mais, est-il possible qu'il en soit autrement ? Un libraire peut-il crouler sous la masse des parutions et pourquoi, sauf s'il a des raisons précises — amitié, engagement politique, engagement poétique, etc. — accepterait-il telle revue plutôt que telle autre ? Nous sommes bien ici au cœur du problème des revues de poésie, leur qualité essentielle : leur diversité, le fourmillement qu'elles représentent, apparaît aussi comme une dispersion et devient leur principal ennemi commercial : elles ne peuvent être que militantes ou ne pas être et si la plupart des revues — c'est le reproche qui revient le plus souvent — accusent les libraires de ne pas assez s'occuper d'elles, c'est qu'elles n'ont pas encore compris ce qui pourtant est, dans ce domaine, fondamental : les revues de poésie ne peuvent être et n'ont de raison d'être que parce qu'elles sont largement hors des circuits commerciaux traditionnels, parce qu'elles sont, par leur existence même contestatrices du système de l'édition en France. Bien sûr, on pourrait souhaiter qu'elles bénéficient de subventions et d'aides diverses (actuellement inexistantes et pourtant que ne pourraient faire la radio, la télévision, les bibliothèques publiques, scolaires, etc.) mais on ne peut s'attendre à une amélioration de leur situation « commerciale » sans porter atteinte à leur vie même.

Et puis, tout de même, il ne faut pas dramatiser : 66.400 exemplaires vendus (estimation pour un ensemble de 150 revues) représente un assez beau score, c'est pratiquement, sur un seul trimestre, le tirage d'un prix

Goncourt. Même si, au niveau de chaque revue, la situation est parfois ressentie comme difficile et dramatique (ce qui, entre autres raisons — évolutions idéologiques, prises de positions faisant éclater certains groupes, etc. — explique les disparitions fréquentes de revues au bout de quelques numéros — 5 à 10, généralement) elle est, globalement, encourageante et traduit un dynamisme réel et une audience considérable de la poésie en France. Il faudrait peut-être que les responsables culturels en prennent conscience et consentent enfin à entrebâiller leurs télévisions et autres radios à ce public important et, jusqu'ici méprisé (mises à part quelques miettes-alibis parsemées sur France-Culture). Les quelques tentatives de festivals qui ont eu lieu ici et là en 1975, malheureusement encore sans moyens financiers montrent qu'un large public s'intéresse à la poésie. Le rôle des revues, dans la formation de cet intérêt étant d'ailleurs considérable, chacune créant autour d'elle un petit foyer d'animation généralement très actif.

## DE LA DIVERSITÉ COMME RAISON D'ÊTRE

Tirages importants, primauté d'un certain « militantisme », bouleversements constants du paysage, les revues de poésie se caractérisent par une impossibilité de schématisation.

Certaines sont vieilles de trente ans (La Tour de Feu), de vingt-cinq (Action Poétique) ou de vingt (Ou, Le Pont de l'Épée). D'autres n'ont que quelques mois (Arfuyen, Dérive, Le Pilon, etc.) et, parmi ces dernières, peu atteindront leurs quatre ans d'existence (âge que l'on peut considérer comme celui de la maturité des revues, peu dépassant leur 10<sup>e</sup> numéro), certaines paraissent régulièrement tous les trois mois, beaucoup plus ont une périodicité approximative même si, pour des raisons économiques (dégrèvement de T.V.A. notamment), elles affichent une périodicité trimestrielle, jouant sur des numéros prétendus doubles, ou paraissant lorsque les animateurs de la revue ont eu le temps de la terminer, lorsqu'ils ont réuni l'argent nécessaire à payer l'imprimeur, ou quantité d'autres raisons de ce genre, c'est-à-dire statistiquement incontrôlables. Sur les 40 revues étudiées, 14 ont une parution régulière, les autres...

Les présentations sont également très diverses, 4 revues (sur 40) sont ronéotypées, toutes les autres sont plus ou moins bien imprimées et 9 le sont avec recherche, attachant à la présentation même une importance primordiale dans leurs raisons d'être.

Ces raisons d'exister sont d'ailleurs, elles aussi, très diverses même si, parfois, elles ne sont pas très explicites : les poètes qui lancent une revue ne savent pas toujours très bien, en dehors même du seul désir de faire une revue, pourquoi ils la font : en gros, on trouve les motivations suivantes :

— Le sentiment dominant étant, à tort ou à raison, que le centralisme parisien écrase toute la province, donner la parole aux écrivains d'une région : « Notre souci est de réunir dans deux livraisons annuelles les artistes et écrivains liés à cette (la Provence) région... » (Arfuyen) ; « La revue a été créée pour permettre aux poètes de la région de s'exprimer plus facilement, sans pour autant établir de barrières géographiques » (Les Cahiers de Rennes) ;

— Le même sentiment dominant étant que les éditeurs français ne s'intéressent pas aux écrivains débutants, donner la parole aux jeunes,

aux Inconnus, aux sans-grades de la littérature : « S'efforcer de trouver de jeunes poètes » (Création), « Publier ceux qui ont la volonté de s'exprimer à travers toutes formes d'expression poétique — dans le sens le plus large du terme — et qui n'ont pas encore la possibilité de le faire dans les organes de diffusion établis... » (Entailles); « Donner à de jeunes écrivains un mode d'expression, notamment à ceux jamais publiés... » (Métamorphoses) et c'est là certainement, un des aspects les plus positifs de cette présence des revues de poésie, elles s'ouvrent assez facilement à des Inconnus (même si, en contrepartie, elles leur demandent un certain effort « militant » qui fait leur force) et les accusations de côteries ou de groupes fermés que l'on entend formuler ici ou là ne résistent pas au recensement de la masse d'auteurs apparaissant — et disparaissant — au fil des numéros (pour les 40 numéros de ce premier trimestre, 427 poètes ont eu droit à au moins un poème publié, certains à beaucoup plus (2)). Ceux qui persistent dans leur volonté d'écriture se retrouvent assez rapidement dans plusieurs revues différentes : il y a là comme un banc d'essai où une sélection se produit quasi-naturellement, les auteurs s'effaçant d'eux-mêmes ou, au contraire, rebondissant d'une revue à l'autre et, dans ces rebondissements, affirmant leurs personnalités. (Il serait instructif de suivre ainsi quelques itinéraires sur les quinze dernières années mais le temps nous manque...) L'affirmation de groupes exclusifs est en effet très rare : « Cinq individus réunis par affinités profondes s'offrent un média d'intervention... » (Le Mélog).

— La poésie étant depuis fort longtemps très sensible aux problèmes des rapports aux arts « plastiques » : dessin, peinture, typographie, certaines revues font de ce travail esthétique le but même de leur existence : « Offrir à un prix modique une édition de luxe : composition à la main, papier velin d'Arches, typographie à l'ancienne... » (La Barbacane); « Permettre le dialogue entre la poésie et la création artistique dans un échange moins illustratif qu'intérieur... » (Argile); « La fabrique d'un numéro, textes frappés à l'aide de jeux à frapper — l'inscription en creux et blanc sur blanc — plus « illustrations », dessins, travaux plastiques... » (Echolade). Elles ont souvent ouvert là des voies intéressantes et audacieuses, ne se contentant pas d'un travail sur la mise en page, mais rendant l'apparence du texte inséparable de son écriture, certaines allant jusqu'à parler de textes-images (Plurielle), (L'Immédiate).

A ces trois directions de travail, s'ajoutent d'autres motivations de type plus proprement « littérales » :

— Une volonté de prendre position dans l'histoire littéraire, soit en constituant des dossiers sur un thème de travail, soit en consacrant la majeure partie d'un numéro à ce que l'on peut appeler un « hommage » à un autre donné : « Action Poétique... publie également des numéros-dossiers... ces numéros sont consacrés à un aspect des exercices actuels de la poésie et de la littérature, soit à des poésies étrangères, du passé, ou dans leurs manifestations les plus récentes... »; numéros du Pont de l'Épée consacrés à Victor Hugo, Montherlant, etc., revue Europe, etc.

— Une volonté d'affirmer en la pratiquant une écriture dite « nouvelle », de faire de chaque revue un lieu où s'élabore, où s'invente la littérature. Là encore, l'aspect « banc d'essai » des revues est fondamental,

(2) Si l'on extrapole aux 150 revues probables, cela donnerait 1.600 poètes publiés par trimestre, environ. Le chiffre est considérable mais ne représente que 2,5 % des ventes. Les poètes ne sont pas seuls à se lire.



ne mobilisant pas de gros moyens financiers, elles peuvent se permettre d'oser imprimer ce qu'un éditeur ne croit pas pouvoir imprimer : « Centre de recherches d'abord... » (Création); « Tenter de collaborer à une écriture nouvelle... » (Entailles); « La revue est un prétravail, une « information », une définition progressive : la recherche de méthodes en même temps que la nécessité d'exclusions... » (Clivages). Cette volonté pouvant — ou non — aller de pair avec une réflexion plus large voulant déborder le seul plan de l'écriture pour atteindre, à travers lui, celui de l'idéologie : « Dérive entend se réaliser sur le front du langage, comme projet d'écriture où s'interroge la lutte des classes... »; « Une autre pratique de l'écriture et de la lecture est aujourd'hui possible, nécessaire, dans la perspective des changements historiques partout à l'ordre du jour... » (Poésie). « Nous accueillons tous les textes visant à miner la stéréotypie de la littérature et l'ossification idéologique qu'elle transmet » (Textuerre). Volonté donc de se situer dans les champs actuels de l'écriture et d'acquérir une certaine lucidité hors des concepts historiquement dominants la littérature tels ceux d'inspiration, de génie, de sensibilité, etc., mais volonté encore minoritaire dans l'ensemble des revues qui restent bien souvent un champ clos d'affrontements.

— Il n'est donc pas étonnant que des concepts rejetés ici s'affirment là et surgissent par opposition comme autant de désirs de donner jour à des revues soit comme refus des questions actuellement posées à la pratique littéraire : « Nous gardons nos distances vis-à-vis des recherches à la mode... » (La Tour de Feu), soit comme une volonté délibérée d'ignorer les clivages : « Réagir contre le cloisonnement de la poésie en chapelles antagonistes et fermées... » (Présence et Regards), de pratiquer une certaine forme d'oécuménisme littéraire visant à unir les « poètes » dans une grande confraternité à l'écart des troubles du temps — version somme toute peu nouvelle de la tour d'ivoire — : « La revue se veut, hors de toute tendance d'école littéraire, la plus largement possible ouverte à toutes les formes d'expression poétique... » (Le Temps Parallèle) et, en fait, de prolonger par le biais de ces refus, les concepts mis ailleurs en cause : « Nous laissons le soin aux poèmes de « dire » plutôt que d'énoncer prématurément des théories... » (Les Cahiers de Rennes); « Décrire la folie d'être, mettre à nu nos différences... » (Zone); « Attitude phénoménologique, recherche d'une parole qui révèle l'être... » (La Sape). On ne pourrait mieux montrer combien la poésie est ainsi étroitement engagée dans les luttes du temps, combien elle en porte et révèle les contradictions, les revues jouant là encore, par leurs fonctions agissantes, un rôle primordial de révélateurs.

Bien entendu, la pratique conduit parfois à nuancer toutes ces affirmations et la réalité des revues ne correspond pas toujours aux buts qu'elles se proposent. Cependant, les combinaisons possibles entre ces différentes motivations, leurs inscriptions, leurs effacements, leurs modifications dans l'histoire individuelle et collective des revues, le fait qu'il n'y ait que très rarement une motivation unique et que, dans la pratique, des choix s'imposent aux animateurs les obligeant à se définir ou à louvoyer font qu'il y a là une diversité extraordinaire et que cette diversité représente un formidable levain dans la pâte de l'écriture contemporaine. Disons pour conclure — malheureusement un peu vite car il y aurait encore beaucoup d'aspects à envisager ne serait-ce que celui des écritures — que si les revues de poésie n'existaient pas, il faudrait pouvoir les inventer : telles qu'elles sont, elles sont irremplaçables.

ESPACES

Cloîtré dans une chambre sans fenêtres  
Soudain, aveuglante, elle s'illumine.  
Et c'est la mort.

Un espace fermé. A mesure qu'on le parcourt,  
il s'étire mais reste clos.

Un autre, complètement ouvert. Et l'on marche sur  
un sol qu'on ne voit pas.

D'un autre on sait qu'il est sphérique, mais on ignore son centre  
on ignore l'extension de son diamètre.

Un autre est un cube sans gravitation :  
n'importe quelle face peut être sol mur ou toit.

Dans un autre exclusivement horizontal,  
rien ni personne n'a d'épaisseur.

Un autre où tout est dedans.

Un autre où tout est derrière.

Un autre où tout est pente.

Un autre où tout est perte.

Un autre qui tourne dans un autre qui tourne dans un autre qui.

Un autre espace est complètement immobile : on ne peut établir  
ses distances que d'un seul point.

Dans un autre rien n'est fragment. Les points sont inconcevables,  
de même qu'une ligne isolée ou quelque fragment que ce soit.

Voilà cet espace où nulle droite n'est possible.

Celui où la courbe n'existe pas.

L'espace sinueux où toute rectitude est apparente  
et où l'on ne trouve jamais le chemin le plus court.

Celui où le concave est inimaginable.

Celui où l'immobilité n'existe pas  
où l'on ne peut différencier ce qui est mobile de ce qui est immobile.

Un espace où tout se meut mais personne ne se déplace,  
ou viceversa  
ou versavice.

Un espace en spirale où l'on ne sait si l'on entre ou si l'on sort.

Un espace où alternativement  
monter est descendre  
ou  
descendre est monter  
mais on ne sait quand.

Un espace où tout est bord.

Un espace intermitent.

Un espace où rien n'est plein

Où rien n'est vide.

Ou un espace de consistance uniforme.

Un espace où tout est un seul corps.

Un espace de lumière complètement homogène.

Un espace sombre, vide, sans limite.



ce couple est sur le point  
de se jeter

conserves            parmi les écumes            flottent            les mites  
entourent le réverbère            roule            une monnaie            tinte  
le chien            erre            seul            silhouettes marchent sur  
le gravier            crépite            fugue d'ombres            s'ouvrent les  
belles de nuit            sentent bon            un rat sort du déversoir  
courses            ronrons            brume            la ramure s'efface  
rumeurs            rafales            un mégot étincelle            palpitation de  
papiers            coups de heurtoir            roulade bruit de talons            le  
verrou grince            une main entrouvre le rideau            un train  
siffle            olapotis            ou chantonne            un chargeur noir  
quitte la rade

ravissement rougeur  
séduisante

ce couple se jeta  
ils tombent et ne tombent pas  
avec une tendresse pudique            doux  
                                 tombent de biais  
se tenant par la main            tombent  
                                 sans précipitation

la tripe engluée serre une boule frappe et pelotonne la bouse  
pétrifiée grumes bouchent l'alluvion si fort comprimée sangle  
enfle est sur le point d'éclater quel emmêlement l'entortillement  
onctueux se resuce fiéleux la mélasse brûle pointe gargouille les  
conduits sucés à gros bouillons comme il pousse et secoue le  
boyau les cordons se nouent coudé le tube s'engorge la ballot ne  
passe pas obstrue le filet s'embrouille empêtre aigre ulcère crible  
secoue le jus réduit irrite qu'on huile cette calosité brûlante se  
fend qu'on graisse le boubier archisec suif aride cerumen âpre  
la pulpe de chaux la cavité drainée plâtre la gomme l'appareil  
émacié bouillon maigre talc la crasse paroi parcheminée entraille  
friche

se tenant par la main  
                                 parcimonieux  
                                 ils tombent  
les volants battent de l'aile  
                                 les cheveux  
                                 ondulent  
                                 montent  
ce couple  
                                 s'accorde  
                                 se rapproche



des tortues hibernent  
tombent en léthargie  
mitraille sur le passant  
une rafale remue un tas de feuilles  
râcle le crâne chauve  
des chiens se flairent le derrière  
récapitulation du vécu  
ce même jour  
il y a dix ans  
on décroche un manteau  
on sonde la profondeur  
on casse une noix  
la rive s'éloigne  
la houle évente  
une algue  
balance  
cette méduse  
multiplier par 129  
une mouche se pose  
une pierre émerge et sèche  
faire la queue pour le pain  
le miroir te répète  
la mousse grandit  
les clefs tintent  
le soleil reparait à la fenêtre  
on dévore les biscuits  
un volcan éructe  
un escargot rentre  
un bébé gémit  
le clou se tord  
le plâtre prend  
on éteint la lumière  
la trombe emporte  
la calandre chante  
un crocodile patauge  
le magnolia sent  
ils bombardent la Moneda.

## TROU

Au cœur de la parlotte  
un trou ténébreux  
l'homme au chapeau pointu demande  
que l'on déloge les poulpes  
ceux en uniforme exécutent  
la femme à la perruque violacée  
laisse les impertinents  
elle étire sa longue vue  
pour indiquer la distance  
les mères décident que leurs enfants  
n'enlèveront pas leur scaphandre  
le fou fait des bulles rouges  
il insiste mais ne fait pas peur  
d'autres pensent que sans masque  
ce serait horrible  
mieux vaut dissimuler  
alors chacun débouche  
ce qu'il a devant  
la surprise a des degrés différents  
comme le vide comme la mort  
le plus ravi c'est le glabre  
il se met des plumets  
la corne du rhinocéros  
des pupilles argentées  
la féline au nez effilé  
essaye ses ongles bleus  
change les lignes de sa main  
ils mastiquent tous avidement  
les râcléments rendent sourd  
aucun stalactite ne résiste  
quelqu'un brise le gel  
pour se chauffer  
de toutes manières ces araignées  
continuent de couvrir  
jusqu'à ce que le toit se bigarre  
de pattes pullulantes  
J'ai trois corps en haut  
dessous beaucoup  
je m'accroupis  
je pense à cette fenêtre  
où se montrait la belle de nuit  
son parfum m'endort



peu m'importe  
que le théâtre coule

## POURQUOI LE LIRE

Celui qui est pénétré par son œuvre dès les premiers mots pressent la proximité, sait le moment où la pente du poème l'emportera fatalement vers ces couleurs — céleste pâle, violet, soufre, rose pulmonaire, cendré, blanc laiteux — ou vers certains objets — draps, ongles, flacons, océans, gomme, paupières, parois, balais, miroirs, abeilles, corps — ; il sait que des cris évidés résonneront, déchirures, éclats de rire fracassants, qu'il aura des orages de sable, des goutières incessantes, fendillements, congélations et qu'à la fin tout sera mastiquage ou bien des chevelures flotteront dans le vide, têtes cornues, yeux gonflés, papiers, chiffons, ressac. Dans l'univers, dans ce visqueux remue-ménage de choses dépecées rien ne sera tel que ce fut et il n'y aura rien de reconnaissable. Je le sais ; depuis le début je sais où cela m'entraîne.

(Traduction Pierre LARTIGUB - Saïl YURKIEVICH.)

## PAREJA CAE

*esa pareja en la cornisa  
ella de capelina blanca con volados  
vestido largo tan ceñido al talle  
él con levita a cuadros  
cabello charolado  
fino bigote y alfiler de perla en la corbata  
esa pareja  
                  en la cornisa  
  se pasea  
mientras la larva de la vida  
la minúscula  
                  apuntala su cúmulo de hueso  
                                  ese cúmulo acolcha  
ella  
  la gusanera*

que lo carcomerá  
 sin horadarlo  
 empecinada prende  
 por una nada húmeda  
 propaga  
 precipita  
 desde una nada tibia  
 modela  
 por una nada fría  
 acabará  
 tumbada  
 por el glacial desmadre  
 ella  
 caudal va  
 espesándose va empecinada  
 de la turgencia va  
 a su duramen  
 hacia la terminante solidez  
 de la mano  
 morosa  
 amorosamente  
 se pasean  
 al paso de los nimbos  
 por el cielo  
 arrobo arrebolado  
 núbiles  
 embelesando  
 esa pareja está  
 por tirar  
 latas  
 entre espumarajos  
 flotan  
 polillas  
 rondan el farol  
 rueda  
 una moneda  
 tintinea  
 el perro  
 vaga  
 solo  
 siluetas  
 marchan sobre  
 la grava  
 crepita  
 fuga de sombras  
 abren las  
 damas de noche  
 aroman  
 una rata sale del desagüe  
 correría  
 runrunes  
 niebla  
 se borra la enarmada  
 rumorea  
 ráfaga  
 chispea una colilla  
 aleteo de pa-  
 peles  
 golpes de aldaba  
 retumbo  
 taconeo el  
 tren  
 chapoteo  
 canturrean  
 un carguero negro  
 quita la rada  
 arrobo arrebolado  
 embelesándose  
 esa pareja se tiró  
 caen y no caen  
 con púdica ternura  
 suaves

caen de soslayo  
de la mano caen

sin precipitación

la tripa apelmazada aprieta una bola agolpa apelonada la boñiga  
pétrea grumos trabucan el aluvión tan comprimido cincha hincha  
está por reventar qué rosca la mezcolanza untuosa se rechupa a-  
cíbar la melaza arde punza gorgotea succionados los conductos  
borbollón cómo puja sacude la molleja se anudan los cordones  
acodada la manguera se acogota no pasa el bulto obtura la red  
se engarabata atasca agria ulcera criba zangoloteado el zumo en  
su resumen desazona que aceiten esa callosidad candente agrieta  
engrasen el fangal reseco árido sebo serumen áspero la pulpa  
cal la cavidad drenada yeso la goma los aparatos macilentos  
caldo flaco talco el pringue apergaminada la pared la entraña  
estero

de la mano

parcimoniosos

caen

los volados aletean

los cabellos

ondulan

suben

esa pareja

concorde

se avecina

su arrobo arrebolado

embelesándolos

él se adelanta

solícito galano

se sonríen

él cae antes

Saül YURKIEVICH.

Le bras s'avance atteint  
Ceci pas plus loin.

Il faut que jouent  
Le thorax, les cuisses,  
Beaucoup de ligaments, des nerfs,  
Que des muscles durcissent  
Et qu'une quantité considérable de cellules sensées  
Bougent et se détruisent  
Pour avancer un peu plus loin.

Tirailé o saisons dirais-je  
En d'autres temps.

Nul désert mais des aires  
Traversables  
jamais tout à fait ni

Achoppant  
Tout à fait sûr d'être là.

Ne pas savoir  
A quel âge.

Un état.

Debout  
Après l'été.

Corps fissurés ou non  
Les veines battent

Dont les passages retentissent  
Dans la main parcourante.

Plaisirs encore  
Au fond du corps.

Cela est presque atroce  
Presque doux.

Une main.  
ou la mienne

Heureuse humide  
C'est la nuit verdure  
Longue  
inachevée.

Les signes nus sur l'épaule  
De la dormeuse apaisants  
Tracés protègent sa nuit.

Le doigt écrit la peau s'écrit  
Chaque soir dans les mêmes  
Incompréhensibles ailleurs

Tracés à peine  
Moi seul sais ce que c'est.

Pour pénétrer les yeux la main  
Médiocres outils  
Parcourent peu mais la peau parcourue

Se creuse annonce son secret  
Par des lignes bleues comme s'ils  
Descendaient au fond de la vague

Pour que batte la veine se dérange  
L'intérieur et chaque passage  
De sang se voie se touche.

Les reins le foie  
Les viscères pleins  
Baignent dans une espèce d'eau  
Abondante                    probablement  
Nauséabonde.

Nulla source mais  
Sécète comme tendre  
Pour un lieu clos.

Très lente est l'eau  
Dès l'origine lymphé

On n'ose  
La débonder.

Ne peut jaillir  
(Couteau, plaie)                    le secret  
Ouvert je m'exténue.

Le tumulte est réel  
Mais le silence des échanges  
De viscère à viscère.

Circulent les sucs  
Dans l'arbre relié.

Le trop plein durcira  
Gomme en furoncle.

La terre est brune après la pluie  
Ensuite elle s'écaille  
Blanchit peu à peu.

Les bulbes se recomposent  
Dans leurs jeunes poignards  
Violacés.

Cela n'explique rien.  
Visible, transitoire.





Visage du Calme      Ainsi  
Lisse bronze non résonnant  
Jaune étain  
Les yeux non reflétant fermés

Ni fascinant ni fasciné rien  
Ni lueur ni suintement  
Chair non crevée désormais nulle

A peine morte

Silence lisse devant      Charbon  
Ou cire                      le reste sous les draps.

Les formes acceptables  
Se dissocient            plusieurs  
Ombres possibles à partir  
D'un soleil qui n'en finit pas  
De tourner autour.

Plusieurs morts aussi      possibles  
A partir du chien du gravier  
Ou de quelque crépitement.

Ou des viscères gonflent.

LE VISIBLE AMOUR

Belle bouche vêtue d'orgueil,  
félure, fête et porte de fourrure :  
voici l'errante au plus noir du péril.

Dans la fûtaie siffle une langue. Tout est piège, pillage.  
Ainsi la nuit fut en ces lieux serrée, l'ordre soumis,  
un dieu plié.  
L'odeur est noire : une fleur s'y noierait.  
L'innocente s'y fraie un doux chemin.

Femme, elle se porte à l'extrême, elle vibre, se fend,  
la voici déliée.  
Qu'elle s'ouvre ! Corps divin, elle porte à son sein  
le visible amour.

Alors le loup surgit entre les branches et la couvre.

LUNE

Lune ! Nous te suivions parfois de nos fenêtres, disant  
louanges et folies.  
Sur les grands bois ton visage de fée souriait à nos  
jeux.  
Alors nos cris : « Elle dort, elle chante, elle mord le  
feu. Bouche velue !  
Démente, elle s'arrache les cheveux ; il va pleuvoir  
des anges. »  
Puis, un soir de sang, nous la vîmes rouge et nue  
pendue aux branches.

## SILENCE DE L'AUBE

Des bêtes écorchées sont clouées aux branches,  
par quel seigneur, quel boucher dont les trompes  
louches longuement sonnent ?  
C'est nuit lunaire, pluie de nains. Les clairières  
de neige s'allument.  
Que criait l'amoureuse à son balcon de lèvres ?  
Quelle eau peureuse ? Quel mot sifflé plus pur ?  
La chair saignée blanchit, la bouche tremble.  
C'est l'aube sur les seins où silencieux les chiens  
s'assemblent.

## LA FOLLE

Elle criait par les jardins, la folle : Que Dieu me trouse !  
Des mains voilaient l'œil innocent.  
Viennent des marbriers, des mangeurs de sable, des enfants de  
chœur, un ange à bicyclette.  
La dentelle à peine froissée — voilette — on mène avec doigté  
(c'est une dame) cette jupe agitée dans la chambre  
où contre les miroirs végète l'orient d'un parfum.  
Entre ses doigts, l'enfant a vu l'inoubliable :  
la cuisse sous le linge, la bouche noire, le sein.

## AMMANITE

Dans les sous-bois très doucement la mort s'embrase  
(tachée de blanc).  
Le doigt craintif caresse un peu la très froide  
brûlure. Léchér serait péril.

L'épreuve fut songée, la cime du partage,  
comme un tableau de roi qui se déchire dans l'ordre  
sombre de la pluie.  
Pas un oiseau. L'automne noue ses brumes, et le sentier  
descend vers l'eau de glace où boit l'enfant troublé.  
Menu, il se souvient de l'arche des poisons, qui cependant  
fut belle.

## PAROLES DE LA NONNE

« Nonne enserrée dans des jardins de pierre, j'ai bien limé  
mon corps, tranché ma tresse — la sorcière! — noyé les  
voix.

Tout me lave, tout me délivre. Je m'allège dans la lumière.  
La mort me plie, je vois l'odeur des lys.

J'allais jadis dans le péril, sachant d'abord la neige puis la laine,  
enfin le feu. Le feu! Ah, j'y plongeai! L'ongle, la main,  
puis tout le corps, et dans mes yeux tournait le vol immense  
d'une flamme.

Et je rêvais souvent dans ma sueur qu'un grand oiseau terrible  
m'arrachait,

ou bien encore c'était un bois de trembles, à flanc d'abîme,  
et la bête dressée, l'inévitable m'attendait.

J'étais complice, j'offrais mon sang, le bleu des veines,  
j'étais toujours *ravie*.

Dans le jardin je me rassemble, je m'enclos et me lie. L'odeur  
me tue. Sur le sable cueillies, jadis les tiges de leurs  
sèves m'assaillirent. Je me souviens : le vent m'ouvrait. le  
feu forçait mes dents.

Visage renversé, égarement nocturne de la bouche, ombre fouillée  
jusqu'à la plainte : de tout cela, à grand peine écarté, par  
un détour soudain je chante et brûle.

Et me voici, à mon défaut, de songes poursuivie.

L'ordre écarté, je cours aux marches souterraines, je ploie,  
je me déplie. Joie! J'entre dans la forêt. Un arbre me  
saisit. »

1

je t'offre septembre  
blanc avec ramures  
agitées ce reste  
de ciel charbonneux  
ses fourrures ses cages

je t'offre le sable  
matinal parmi  
les collines cette bras  
sée de rouges le seuil  
fugitif les flaques

je t'offre tout ce que  
j'aimais les commen  
cements les maisons  
noires les feuilles indo  
ciles quelques nuages

et l'averse ruche  
de soleil pactole  
je voudrais pour toi  
l'écume des foules le  
tranchant des pierres ou

le royaume des puits  
tant est âpre la  
solitude qui me  
ressemble comme à  
ces étoiles de paille

## 2

je ne sais combien  
pèse l'orge de mai  
combien la belle im  
mobilité des  
chemins où tu vas

ni combien pèse le  
regard que nous sommes  
sur tant de force et  
d'usure la si fra  
gile écorce de soi

ni l'avalanche des  
pas qui nous cernent ni  
les ailes brûlantes  
de tant de questions  
(sous le poivre des

tilleuls voici le  
blanc qui brûle abeille  
tout est hache et cri  
moitié froid moitié  
promesse respirable)

mais je sais ce que  
pèse une main qui s'ouvre  
ici le feu tra  
verse le sang et l'eau  
et la rouille du sens

### 3

d'une île *solitude*  
d'où regarder dé  
fie les horloges d'une  
falaise *abandon*  
d'où rire est une bague

d'une fontaine *mémoire*  
où le sommeil est  
une absente d'un livre  
*horizon* où sèche  
des châteaux de larmes

d'une route de chair  
vivante d'un troupeau  
de têtes fortes d'un  
arbre *séduction*  
d'un livre *étonnement*

je ferai pour toi  
ce pays rassem  
blé avec des salves  
de lune je ferai  
ce pays intense

et nous irons plus  
loin que nos retours  
dans le poing des brumes  
dans la nuit d'arrière-  
monde dans l'opaque

4

il y a aussi  
la spirale du gel  
l'arrêt du sens et  
des heures la posses  
sion manquée les gommes

je me souviens des  
crêtes immobiles c'ét  
ait au détour du  
sombre tout devenait  
effacement c'était

ce noir implacable  
la durée cendre le  
zéro de l'ombre no  
made diversement  
marquée au sceau du

rien chose nulle chose  
d'absence comme une frai  
cheur de fougère une  
buée d'aube ou tes  
yeux de plume à peine

visibles c'était quand  
les murs se déchirent  
devant les objets  
clairvoyants et les  
oiseaux séparés



j'avais gardé ce  
goût vif de gentiane  
de sel victorieux  
je ne sais quoi en  
moi qui me divise

j'étais un adieu  
bouffon ici a  
germé disais-je la  
première ride le  
premier battement du

froid ici j'ai vé  
cu sourd au soleil —  
parenthèse — à quoi  
bon vivre rêver ce  
départ plaine éponge

à quoi bon griffer  
le vert mâcher des  
clous remuer du  
sable tu me caches tu  
m'aspirez je ne suis

plus et lentement  
les portes se referment  
où sont mes guitares  
mes pavots mes danses  
ces nœuds de nuages

6

séparé des coul  
eurs du bourgeonnement  
des branches des réponses  
et de la succes  
sion séparé des

voyelles des métaux  
muets du voisi  
nage des graines des graphes  
des films des genèses  
séparé du chant

et du voyage de  
l'œil frais qui se donne  
l'avenir de ce  
dont brûle une enfance  
des étoffes des fleurs

et plus seul dans l'é  
quilibre des jours que  
le vol inverse des  
corneilles et le sang  
insaisissable plus

seul que le foyer  
assombri que la  
neige fade séparé  
des rires et des roues  
des anneaux d'eau verte

7

maintenant tu es  
là dans la lumière  
creuse et dans le tendre  
revenir de mai  
dans la durée neuve

à nouveau produite  
répétée sans cesse  
empreinte perpétu  
ée ce sera comme  
si du temps manquait

comme si l'avenir ét  
ait toujours prêt nu  
et malhabile comme  
si les années mi  
nutieuses s'amassaient

dans l'énorme citron  
de l'œil avec leur  
limaille innommable  
leurs clés rassurantes  
leurs chaînes musicales

ce sera comme si  
demain vivait comme  
hier appuyé  
sur un soleil sans  
blessure bouche heureuse.

Et l'un l'autre Bruna Zanchi

*Bernard Vargaftig*

(EXTRAITS)

Mêlant ton nom

ton sac

tes talons joints

oh l'obscur ne change pas

seules dansent

Quelques femmes à peine nues

Comme d'un rire

Haine et haine fougères chaussées

mon nom sans moi ma tête de puce

Ma tête d'image décalée

Les murs les arbres ne passent pas

la palissade là-bas  
du mort

Du sable vide avec la mer

leur silhouette

Belle d'un fil

O feuillage l'indicible  
rayant les bruits  
Les routes  
Toutes derrière moi  
lignes hâte ton nom muet  
Parole encore  
comme tu viens  
Fuir  
Et rire ton versant d'eau

Haro la chaux le  
télégraphe  
je te vole jusqu'à ton nom  
hurlant ton souffle  
Grimpé  
Sur ton dé  
sur l'éclat entre tes mains  
tes coutumes de poisson  
L'eau  
Et l'ardoise à coudre

Comme est l'instant

le même  
solitaire sous les roses

Chemins sans cesse éparpillés

grelots sagesse

file ton gant  
file tes hanches  
quelle histoire répètes-tu

Venant

Courant avec ton fil

avec la herse ton flot qui vole

Pas à pas

Irréductible

Cherche

Quel autre cri

frange et coiffe sur l'épaule

les pommes rondes comme la nuit

Les maisons montent

L'exacte nudité

et rien que vivre

nous sommes là

Même

Le petit monde de ton pas

et la peur

Comme on parle dans l'ascenseur

le pain la

première neige

la lumière pie et paille

Odorante

Jusqu'au cœur

Présente ensemble

vivre vivre éclats sur l'eau

et je t'appelle

D'un mot de plus

du silence derrière les arbres

d'ici

de face

Où tu te nommes

PIQUE

DAVID

J'ai fondé dans la craie / couronne en cra-  
 tère / et ma parole harponnait peu à peu  
 le vide / étendait dans la pierre poreu-  
 se / un règne d'eau régale / un feu de  
 veines / pour buissons / abeilles por-  
 teuses du sens / avec moi se per-  
 dait le récit / l'ordre d'un roy-  
 aume instauré pour l'exode / et  
 l'ubiquité de la trace ascen-  
 dante / par les cercles du  
 sanctuaire / une circula-  
 tion du verbe autour du  
 monde / et mon peuple  
 allait à l'inverse / re-  
 montait vert / les  
 nervures de son de-  
 stin / vers cet  
 œil orbital / de  
 la mort / quel  
 ma fronde  
 avait  
 trans-  
 qui me suit / estompe en moi mon em-  
 pousse où je me brise / image - hyène  
 Ma naissance mange mon ombre / herbe qui

PALLAS



# TRÉFLE

ALEXANDRE

Je suis contre // Possesseur du plus : /  
 accroc dans la trame des contrées / mais  
 exproprié / de mon quatrième état /  
 sans cristal éclaté dans le trèfle / de l'a-  
 léatoire / torque noire et rien ne pro-  
 tège / d'une écharde de l'impossible/  
 géode d'os / où mon étrangeté  
 native / se noue / se minéralise /  
 je respire par orties / les  
 crocs des écrits me changent /  
 chair en spirale me foudr-  
 oie / ce que je pense /  
 un contre tous / moi  
 contre moi / moire  
 morsure de ma mort  
 qui ne divise /  
 ma vie / que  
 pour multiplier  
 l'illusion /  
 de cette  
 unique  
 feuille  
 qui lui  
 man-  
 nant  
 persistes / dans l'or-durée / derrière  
 ton mur / trumeau de ta mort / tu me  
 nargues / tu me nargues / roi d'argile  
 à couronne cuite / desosse de ton  
 sacre-paon / roi vipère qui t'en-  
 roules / aux viornes de mes yeux  
 pers / je fus ton socle de sup-  
 plice / le lit de tous tes li-  
 mons / ex-voto de notre in-  
 ceste / que l'oubli gerga /  
 verglas venin de ta gloir-  
 re / dame-jeanne où se  
 déverse / le jaune de  
 vie de tes jours /  
 tes faux-semblants  
 / ta solitude pes-  
 tentielle / ton  
 silence sorte  
 / e d n o c  
 de sceptre  
 / sans  
 te ef  
 - o a  
 sur

ARGINE

# CARREAU

## CESAR

Il n'est de conquête /// la mienne est sil-  
lage à rebours / ombre qui se rebiffe et  
me biffe et me fuit /// qui ne tien-  
ne dans un carreau de lucarne fêlé  
à la buée des lèvres // et c'est la  
mort photogramme d'un souffle //  
pour un cheval j'ai cédé mon em-  
pire / mais il était aveugle et  
m'a flanqué / hors de mon  
corps // là s'écorchait mon  
règne avec ma peau / j'é-  
tais fleuve veuf de ses  
rives / temps interca-  
laire / interrompu  
par un pont / qui  
suspend paysage et  
mémoire / je dors  
dans un œuf  
et ne bois /  
que la pa-  
role trans-  
fuge du  
s n e s

Absence tu sors de mon lit // par ma langue  
tu te délivres / mais ce que tu tentes de  
dire / gangrène ta face et ta force //  
je suis sphère de ton sommeil / loi-mâ-  
choire de piège à loup / qui se re-  
ferme et transforme / ton rêve en  
charogne // haro sur le roi / bat-  
tu par les vitres / spongieux de  
desir / sablier renversé de son  
propre sexe // adultère de  
ma folie / il ne peut re-  
connaître / que dans le  
désastre et l'exil / sa  
couronne sertie de cra-  
chats / sa sagesse  
calcaire / son trô-  
ne de duperie /  
je le hérissé /  
le tronque /  
le traverse  
de mes  
ronces

RACHEL

# CŒUR

CHARLES

<p> <i>As an unperfected actor on the stage //</i>              // // // tel au spot rouge mis en cœur / ou mis en              cage / par le dispositif biographique /              d'un opéra de cartes non jouables / mon              rôle parié-perdu / sur une carte uni-              que / qui déclare forfait / démet de              ce qu'il fut son maître / c'est par              gorge l'œil que l'amour se donne / et              resserré sur sa s'arrache aussi de retour / je              nean de sa mort voulais par l'œil / occuper              l'air entier / voler les yeux              qui provoquent / son              tremblement inavouable              / le désir comme vue              illimitée // mon              corps au jeu devint              aveugle /// <i>To</i>  <i>hear with eyes</i>  <i>belongs to lo-</i>  <i>ve's fine wit</i>              // // // le              émecc              c'était ce peuple en moi / tain de la              cœur              ce qui parlait au cœur couleur de mort /              // // // <i>Desire is death, which physic did except //</i> </p>	<p>             // // // <i>nearlly</i>  <i>me more</i>  <i>that touches</i>  <i>loss in love</i>  <i>A ///</i>  <i>resserré sur sa</i>  <i>nean de sa mort</i>  <i>l'air entier / voler les yeux</i>  <i>qui provoquent / son</i>  <i>tremblement inavouable</i>  <i>/ le désir comme vue</i>  <i>illimitée // mon</i>  <i>corps au jeu devint</i>  <i>aveugle /// To</i>  <i>hear with eyes</i>  <i>belongs to lo-</i>  <i>ve's fine wit</i>              // // // le              émecc              c'était ce peuple en moi / tain de la              cœur              ce qui parlait au cœur couleur de mort /              // // // <i>Desire is death, which physic did except //</i> </p>
--	---

JUDITH

Extrait de Contribution à un inventaire des mœurs et techniques.

## SIXIÈME CENTAINE

1—Depuis quand une lettre d'amour A-t-elle besoin  
 2—de modèle La sincérité seule compte O vastes en  
 3—volées O fastes escaliers de plumes et d'ordure  
 4—s O terres encombrées de rhumes et de verdure O  
 5—toi dont j'adore les épaules Cependant que je ha  
 6—is La main gauche d'une autre O dissertation Et  
 7—o longues ablutions Bruit semblable au boniment  
 8—Dans les oreilles d'un chien tu trempe tes ois  
 9—eaux O délestages de fringues Invasion de laita  
 10—ges et de maçonneries Petit rabiote Petit débris

1—Et la salope vivra longtemps Elle ne mettra pas  
 2—longtemps A glisser ses baisers loin de Ma bouc  
 3—he à jouir de ma Peau sous les orages dans la  
 4—montée du blanc Mornifles jactances coutures e  
 5—t passeMenteries le mensonge est un os Qui va  
 6—loin usé par La pointe d'une aiguille Qui pass  
 7—e la première Dans la tête usée avec Son cheva  
 8—l dans le cristal La mort s'en va pleine de me  
 9—r et que les murs Sont de poissons qui ont un  
 10—Cœur abat tes brides trousse ton ombre et la mort Où le  
       coq vient Chante à ma place

1—Petit manger qui ne se mange pas Le grand visag  
 2—e de la voix Goulée lampée haleine de l'air Cav  
 3—ité très buccale A vêtir seulement des techniqu  
 4—es du temps L'oiseau du carrefour accumule sa l  
 5—aine Tripatouillage intime ventouse La patte de  
 6—velours Joue sur la hauteur Cause de se taire L  
 7—a jolie rousse au teint bleu Qui pourrait croire  
 8—e qu'il n'y a Pas autre chose dans l'escalier q  
 9—ue ce portrait La nuit arrive lorsque je Dors o  
 10—oublie la il y a du pigeon dans l'aile Une femme à pieds La  
 punition

1—Le retrait du corps sur ses obstacles Le baiser l  
 2—a peau la langue l'étonnant la mouche le baiser  
 3—reste Au dehors de la bouche Et puis là tout en  
 4—bas plus bas que tu ne crois Ton sexe avec ses  
 5—transactions son anecdote Sa paille et son effe  
 6—t pour du beurre Au soleil il y a Du pigeons dan  
 7—s l'aile Que tu déploies de La ceinture et de l  
 8—a neige Seule sur une table sous les Chichis du  
 9—manteau et des verres aux nuances vertes En tro  
 10—mpe l'œil quant à soi Il faudra bien que je meure plus  
 vite et dans le Cœur un petit Paquet de merde

1—Il faudra bien un jour que je meure Plus vite a  
2—vec ce fond cramé Des casseroles l'âme bien née  
3—Loge sa contagion L'arbre est donc ce bruit que  
4—tu couvres de tes jambes La minutie du temps qu  
5—e tu coupes avec Tes ongles comme une rapine de  
6—miettes Une quincaillerie Qui se monte le coup  
7—Le mot d'amour a Mis cinq jours de véra-cruz à  
8—mexico dans les tambours de la chaux il bat so  
9—us ta tempe il est reMarquable il prend sa fui  
10—et à Deux mains pour tenir sa route ton corps en douceur  
Et dans mon cœur Un petit pa

1—Quet de merde pourtant si j'avais à Dormir je  
2—dormirais dans tes Tiroirs je chausserais ta l  
3—aine L'épaisseur de ta voix Je porterais ton c  
4—ran ta cheville ta soude et Ton ciment je lanc  
5—erais sous tes filets la Goutte et l'entonnoir  
6—je lèverais Ce faisceau de jeûnes et De famine  
7—cette botte De sels à l'épreuve Des nœuds je  
8—roulerais sous Tes courroies dans la couronne  
9—Et la clôture je trancherais dans tes bordures  
10 — Sous l'écaille et l'embarras Tu sors toujours humide des  
saignées ton aplomb Un petit paQuet de merde un

- 1—Toi première après toi première
- 2—Et toujours toi avant l'échelle
- 3—où je joue sur le velours le tr
- 4—embrement de mes lèvres O palis
- 5—sades pour le bois Entre l'œil
- 6—où tu pleures et celui qui me v
- 7—ois Je connais cette larme et je connais tes chapeaux
- 8—tes ceintures tes fleurs ton baptême et ta langue sur
- 9—les chats Toujours gourmande sur ce chemin parmi les
- 10—draps sur l'éventail de porcelaine sur le remblai dans  
le sang des lièvres Et tu craches ton noyau

tu en dis plus long que moi  
sur le pardon  
le coup de bec  
depuis que te couvrent  
ma sciure  
la statue de flanelle  
la mouche qui m'isole  
tel est le vrai dans la blessure  
tel est le faux dans le crachat  
tu parles la bouche pleine

- 1 Personne ne joue au piqueur de sel
- 2 Toi la première
- 3 Tu bordes ton lit de ce mouchoir
- 4 Dans le bourdonnement des cuivres
- 5 Et des ronces
- 6 Plus blanche qu'
- 7 avant Sous le nom que tu ajoutes
- 8 A mon baluchon
- 9 Tu tailles l'épine
- 10 Et je flatte mon sang

- 1 Les hirondelles se ratatinent dans la lessive
- 2 les albatros nichent dans le nickel
- 3 l'autruche conserve ses olives au chaud
- 4 le rapace repasse ses oignons
- 5 le chapon reçoit l'extrême-onction
- 6 la mouette s'abstient de gazouiller
- 7 le rouge-gorge se graisse la patte et soutient le Programme  
commun
- 8 l'étourneau baye aux corneilles
- 9 le corbeau a la chair de poule
- 10 Et toi La plus domestique Tu files l'amour à ta pointure



## ENVOI

Aimer Qui sait  
Manière chaude

Tu montes au vent  
Feuille au sang

Tu tournes autour  
Froid pour la laine

Mes dents avec  
Touffe du corps

Aimer c'est ta  
Jusqu'au kilo

Manière d'aller

Pour moi l'épure  
la pénurie  
l'humide  
les bas morceaux  
le doigt

Nous sommes deux

mon inconscient et moi  
Qui n'avons pas d'inconscient

ASCENSION EN PATCHWORK  
POUR CYRANO DE BERGERAC

Ces cretonnes ces chutes de tissus croisés par  
pleins camions comme des romans au hasard côte  
à côte porte les près de ton oreille écoute  
ces pluies de taffetas cassé cette charpie

de tout imaginaire on dénoue quelque part  
une fumée de laine sur les dunes des cata-  
ractes blanches aux panaches d'eau chaude Prends tous les contes  
prends le Tour du monde d'un gamin de Paris  
et dans ces chasses fabuleuses taille découpe cache  
ton cœur puis ces pauvres pages cousues à petits  
points rêve que le grand vent te happe et t'arrache

papier qui tremble cerf volant frisson de quiche  
nottes Adieu mines d'or Eluard Adieu pépites  
Adieu glaçons dans les poches de René Char

SOLEIL

Explose immobile dentelée brillante en frange rosée  
sur les planches de la vieille  
terre amnésique chauffe  
ses treillages ses cages bouteilles brûlantes de Barsac pour des  
fortins

d'oseille déchiquetés en plein midi écrase les abeilles  
poussières éruptions mousseuses de fourmis couleur coca  
cola balance les hamacs d'acide et de sueur les journaux  
bouchonnés de jaunisse où dort le perce-oreille  
balaye l'herbe usée crayeuse les boîtes dentelées vermeilles  
peigne les décharges touffues d'orties leur sauvagerie blanche  
bousculade d'atomes en panaches de nappes et de vapeurs  
brumes salives baves sur les bleuets qui  
interrogera la lumière ses canonnières en pleine terre quand les  
châtaignes éclatent comme

des montagnes et les vols de grains de riz par pleines poches  
de papier de soie ? Qui chevelure enfantine dent d'amande ?  
C'était

l'eau jadis rare le plâtre de Montfermeil  
une route de rien La terre tremblait doucement  
mais dans cet après-midi d'amiante à présent  
ce sont des chocs de poudre de lait près des pistes, un shampooing  
de lumière où la forêt

suffoque l'air bouillonne  
l'acier se dilue tel un savon sous des orages  
de bruit Il traverse tête nue la fournaise de l'aéroport  
vers l'avion pour Kitt Peak (Arizona) car il voyagera dans la terre  
rocheuse  
jusqu'à pouvoir fixer la seule étoile proche  
du fond de sa fraîcheur

Qu'un treillis plus fin se resserre sur ces gouttes de teintures  
éclaboussures d'orseille

jus de girofle  
un filtre de métal  
adoucit le ciel les spots s'allument les buissons de groseille  
sur les routes tandis que la grande lueur disparue tire à l'ouest  
sur le plateau du Télégraphe Halifax ses longues étoffes  
d'eau claire et ouvre comme un couteau  
le rose des oreilles de mer

## BRIBES BLEUES

### 1

« C'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de  
l'appartement bas » dit à part et bas l'amant au grand cab lassé  
de la ballerine bouclée.

« Voilà celles de la vaisselle d'or et d'argent qui ne sert pas  
tous les jours, voilà celle de mes coffres forts où est mon or et  
mon argent... »

Elle rentrait tout le temps entre chien et loup      Toute en  
 blanc      C'était irritant      Elle songeait au malheur et ouvrait  
 en tremblant

Des caissons de vaisselles s'égouttaient les meubles rendaient  
 leurs broderies et des pâtés de taupes comme s'il pleuvait des  
 bêches. Drôle de collation ! La ganse des robes avait trempé  
 Elle se pencha deux ou trois fois demandant plus      frôlée par  
 le fou rire glissant dans les oreilles et dans les robes      « Désobéir  
 s'étend » dit-elle « quel brio pour briser les os et pour enlever avec  
 la brise le bord des robes rosies car désobéir c'est enlever » dit-elle  
 « et c'est débarasser non pas comme s'il pleuvait des pêches dans  
 des maisons solubles mais débarasser brasser vraiment de haut en  
 bas des meubles des caissons en tapant dans la braderie des  
 poches aussi fort que l'on peut »      Un beau désir en V qui  
 demande toujours plus      Un escalier si fort dans l'oreille où  
 se précipiter deux trois mais c'est tout petit      Comment s'y ar-  
 rêter ?

O la fête considérable      la porte      l'été dans l'eau !

Le cœur plus foré que jamais      les yeux baignés du peu  
 de temps qui lui restait      elle se jeta car il aurait fallu chaque  
 quart d'heure et chaque cœur      dérober davantage

« Du vent du vent des routes en V du temps surtout » dit-elle

« des cavaliers alliés      des tours      des cases      des escaliers  
 voûtés où cavalier sans fin      du vent » dit-elle

Ses frères restaient tout droits

Que vois-tu ?

Le soleil sur le toit

Et que vois-tu encore ?

Un matelas de poudre

Un matelas de poudre et le soleil      sur le toit d'une voiture  
 vers toi

Désobéir      Il aurait fallu une robe jusqu'aux oreilles et que  
 ce soit tout droit

### 3

Laisse la voie dors  
dans les soutes de sel rouge rode neige  
où rape de raisin là  
loup  
céleste  
ours pâle

j'envoie des  
vaisseaux d'ailes

coupées

dans la rade

Virus d'argent  
je cerne le dos sec de la loi  
l'aisselle  
sale

Où va ce voile quand j'y rêve l'art ?

Est-ce mal de peau  
dans la paume ?

Est-ce l'âne doré ?

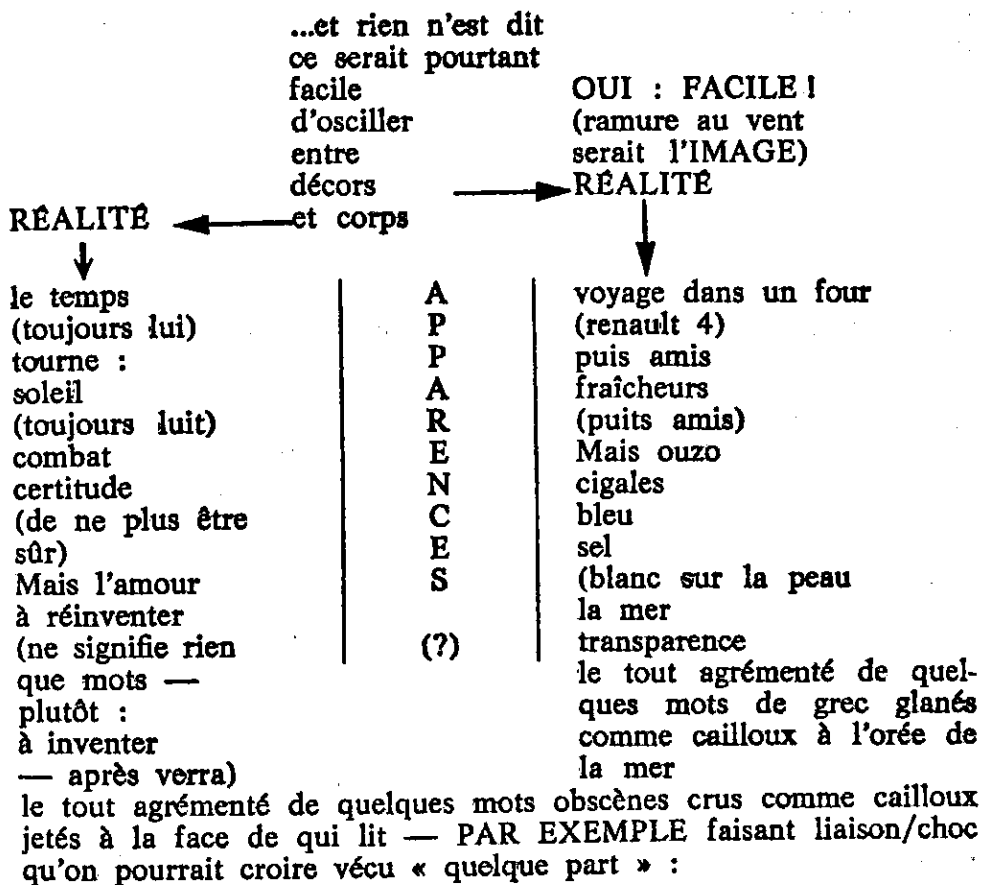
Est-ce elle ?

Est-ce Anne ?

Où est mon or ? On met la voile ? Cède !  
 Mes focs ragent  
 Foënes ! vains efforts l'ouest est mort  
 La mer monte de  
 ce coffrage frôle la fosse d'âge  
 reste navire sec

Tout mot sonne comme frelon en cage d'os  
 carton mou messe  
 morose ta vie se fêle :  
 Tilt !  
 Et Go ! Caron, même à fesse grave  
 Le mouton sort de scène : srf !

*Vient de paraître : Pierre LARTIGUE, « Demain la veille », série "Supplément", Action Poétique.*



j'ai tant d'aimer envie d'ivresse aussi  
que par un soir de thym je mis mon sexe  
dans le lait de l'ouzo et te le fis  
sucrer longuement patiemment jusqu'au  
lait de l'oser...

Mais le réel réinventé contre

l'imaginaire ne fut que cette phrase écrite au soir de clair de  
lune au pied du Parthénon (il faisait un peu frais — beaucoup  
de touristes — autant de détritrus — mais rester car la caboche  
insiste) :

*La lune est ronde et brille comme un parfait raisonnement.*

Pas plus poème que mensonge car tout est dit  
(pour moi) puisque brisé le silence et reconnu l'asphalte défoncé  
du seul mot de

VACANCES

## COMME ÇA OU PRESQUE

tremblement

toucher ou pas

c'est là

ICI

LA

ce lieu de moi qui

toucher

tend

toucher mot

vers

toucher regard

à la rencontre

toucher peau

imprévisible ce

glisser

pourrait être un

café une table et je parle et serre très fort en moi les mots

qui malgré tout s'échappent (comme qui on aime) et —

MAIS bon dieu ce serait pourtant bien de « briser là » ce salut  
théâtral ce jeu de masque aride du « je-m'appelle-marc-et-toi-qu'est-  
ce-que-tu-fais-c'est-bien-de-pouvoir-dire-ça-sans-se-dire-que-dira ?... »

ou

« j'ai l'envie de toi dans ma démarche même et  
l'œil déjà s'est mis sans sourciller à faire amour de son regard  
au tien mêlé »

ou bien

« untel le dirait mieux que moi qui balbutie  
buvant je ne sais plus quoi commander dans ces cas-LA »

## MAIS TREMBLEMENT TOUJOURS

sans préciser — l'époque est floue — CE tremblement

LE tremblement

UN tremblement

## MAIS TREMBLEMENT TOUJOURS

éparses les impressions les rides les séjours les besoins les



## CUL-DE-LAMPE

Chapitre obscur qui s'écrit  
aujourd'hui  
et le savoir d'un éclairage  
(faut bien se plaisir faire)

La lumière-mon-cul !  
(Quenelles de Queneau)  
mais pruneau des prunelles :  
mon cul la lumière

## SENS DE L'HOMME

Là  
sur le bord précis de vos lèvres

### JE RÊVE

Un long rêve — mais sans sommeil  
Un long rêve — un soleil  
qui coule : un mot qui n'en finirait pas

Une parole étouffée de neige (bientôt l'hiver)  
qu'éjacule entre tes lèvres mon corps articulé

Une mémoire blanche tout simplement  
qui me raconte mes cellules en renouvellement sans cesse  
(et qui pourtant cessera bien un jour)

Comme le temps j'existe  
Comme le temps je me ponctue à coups d'espace  
Comme le temps je me détruis comme le temps

L'espace de ma queue sur le temps de ta joue

estompe  
un corps                    ou paysage blanc

un signe noir grandit  
estompe un corps  
mais il a tout rempli

un spasme noir saisi la terre  
gercée d'écume au bord  
silencieuse elle jouit  
renversée comme une tombe

l'espace de la mère  
est terrible  
triangle  
et spasme de la nuit

où elle et son bourreau  
face à face  
renversée comme tombe  
un corps

en face de l'enfant

enfin elle était morte  
de jour

enfance de l'enfant  
un noir qui change un blanc  
de nuit qui chasse un jour

un signe noir grandit  
il a rempli l'amour

à peine a-t-elle eu le temps de s'effrayer  
de sentir qu'elle a dardé vers lui  
les couteaux exacts de sa  
joie

qu'une écume de neige adoucit  
l'explosion du corps  
bien-aimé        ses tron  
çons dans la

neige où le visage qui est le morceau toujours perdu  
n'est qu'une tache un peu rouge bientôt résorbée dans la  
neige

dans la chair plus fidèle  
une marque un peu rouge médaille la douleur  
au poinçon du visage  
une seule marque est témoin  
de ce qui est perdu

arracher leur secret leur visage aux noyés  
sur le sable  
ou le lit

ils ne se touchent pas

ce que voient les yeux blancs : n'est-ce  
comme toujours

la douceur est racine elle se  
tord sur le sable  
loin de moi

épaisse dans la bouche  
dans les cheveux gluants

ton corps est la conque tragique du  
vent ton visage défait se déchire aux brin  
dilles livré qui se délie  
au sable qui le lit

la douleur est racine elle se  
tord loin de moi

la verveine penche  
cassée sous la pluie  
violence du tiède  
ondes la dérision  
au-delà de ton rire ride du cœur  
comme une tresse se  
défait  
la verveine penche  
ridule de tes yeux  
pervenche attige  
attise le sourire  
vers une veine verte  
pétale d'innocence  
à mutiler pervenche opaque  
ô traces ô noces  
du cristal où passe un rat

l'être passé dans le mot été  
vide d'être

ce vide est d'être là  
en ville ouvrant son cœur  
la vacance des squares

en ville dépliant une fois  
la dernière soie blessée  
sous les couteaux vibrants de la lumière  
l'encore intensité juste avant qu'elle casse  
la corde tendue d'un désir funambule

vérité de l'été à peine plus sévère  
quand le temps s'adoucit  
dans la mousse des larmes  
le jour tiède oubliant  
l'amour qui fut ici  
comme un soleil splendide  
et seul

l'être passé dans le mot menait l'été  
vers l'hiver

## 1

Au carrefour naît une seule consolation. Quelqu'un parlait bien en vue au carrefour ou autrement dans une absence, disait qu'il n'est qu'une seule consolation, la maison du buraliste au carrefour.

Quelqu'un parle et son discours commence par une digression sur le paysage. Ici au carrefour on ne s'invente pas de menace seulement une consolation avec des portes. Des champs à la maison c'est une lente digression pour aller boire. Quelqu'un bien en vue le dira : en nous tout se prépare. L'indifférence à l'ouvrage qui se prépare en nous. Nous sommes l'envers de l'événement qui se prépare.

Les inscriptions au carrefour, lues dans une consolation ou autrement dans une absence portaient des signes relevés ailleurs sur des cartes.

On ne s'invente pas de menace, seulement un regard d'indifférence pour boire au carrefour face à la route.

Quelqu'un bien en vue le dit, le dos de la main tendue à la pluie dans la calme persévérance de la pluie, naturellement agréable lorsqu'il disait : mon intervention n'est rien, tenir un lieu leur suffit.

## 2

Le géomètre indique par des jalons  
qu'il reviendra

la bouche  
l'ordre

close  
en-dedans

complicité dans la distance

désigne le toit  
menace la maison

frappe à distance

tout ce qui se laisse approcher sans crainte  
se dessèche

une nouvelle route s'ouvrira.

## 3

Aprèment en arrière de nous  
il rassemble notre silence  
ce qu'il a parcouru  
se rassemble en nous

l'ordre            en dedans  
un homme fête l'air de ses calculs  
le faible écart qu'il prononce  
est un calcul de probabilité

arbres  
murs  
chemins

font parler

ce qui continue s'écoute en silence  
ce qui disparaît revient en tracé.



4

avouer au visiteur une chambre en désordre  
où des hommes ont cessé de vivre

un homme frappe à distance  
le corps visible du paysage

son travail que rien ne dérangera  
commence là  
sur la surface  
en nous  
sur le sol

5

La terre qui ne peut se dénouer  
gonfle et cède, on y découvre la  
trace d'une longue pente qui fut  
une préférence pour le regard et  
un contentement de soi en herbes.

Voir creuser devant soi  
un espace dont on ne peut  
parler  
parce qu'il n'a pas  
de circonstances antérieures  
parce qu'il n'est pas  
empreint d'histoires connues.

où commence l'annexion ?

Ils croient perdre leurs origines  
chaque fois que la pelle mécanique  
leur offre le spectacle de travaux  
innombrables et sans fantaisie de  
mètres cubes de terre retournée.

avec une volonté harassante une nouvelle route  
s'empara de nous et imposa patiemment  
une course moins dérisoire

l'un écoutant l'autre s'avancer

nous marchions——nous aurions marché  
sans importance——suivis une trajec-  
toire rectiligne——sur l'ancienne rou-  
te où l'on meurt sans importance——  
dans un code de distances et de signa-  
lisations——l'accueil y venait de loin  
——carrefours balisés voies secondaires  
d'où l'on s'écarte——dans ses lenteurs  
qui retiennent le pas changeant de son——  
——une autre perversion saisit le voya-  
geur——entraîne plus loin en nous dans  
un récit sans importance——voies secon-  
daires à l'écart——un ancien récit qui  
n'a pas changé de nom——à l'état neuf  
les signalisations——avec une lenteur  
dans les membres contre l'air——tous les  
carrefours lui appartiennent——contours  
et plaisirs d'aborder les villages par  
les granges——à l'écart sur les voies  
secondaires tenus à l'écart les arbres dans  
un repentir.——

## Jean-Charles Depaule

Sortant à gauche on prend à main droite sinon  
à gauche odeur (orage) urine arbres les arbres

Marches terrasses toits terrasses places passe  
passe esplanades que dalle le désert vents

Soufflons un peu à l'ombre en haut des marches une  
véranda une sorte de marquise Ma

dame préférer le soleil aïe je mourrai  
bien enfin une longue goutte tombe goutte

### AGRANDISSEMENT

Souvenir  
l'œil se perd  
ô doux carême

jambes cuisses  
longues lentes  
mangeuses blondes  
de pain de lait  
vous qui montez  
les escaliers  
échelles qui  
pédalez sans  
hâte et encore

je vous écris de  
cartoline  
christ d'argent

Pentecôte sous-bois jours sur les seins sirène  
sur les lignes de banlieue le ciel blanc du train  
file ciel dehors compter les gares

glosso  
lalie communiant fiancée d'organdi  
a-t-elle n'a-t-elle pas chair de poule la  
ligne des bras affleure les seins non grains d'orge  
compères loriot perles taches d'eau d'herbe  
de lumière elles trouveront les étoffes blanches  
les sous-bois

(la langue au chat aux moustaches au  
chocolat) déjeunons sur l'herbe mangeurs de  
viandes combien de mangeurs de mangés (compter)  
jeux de

mots demain il y aura de quel côté  
descendre se baisser regarder au dehors

## L'AGE (VI-VIII)

d'yeux creux de brou  
aïe dieu bon dieu mort de clous de  
clopes de gripes d'aigres de  
touffes de viandes débardées  
de bavures de coupes de  
de liquides divins d'épanche-  
ments de couches de montées de  
genoux de couronnes de nus  
de mie de coudes de *bravo*

(demandez le programme)  
des jambes échappées  
et marine ocre et beige  
au-dessus des coussins  
et des fesses sur des  
chaises et dans des draps  
des épaules

## CHENOUA (I)

Route zébrée eucalyptus  
lumières ventres tenaillés

bras relevés rayons opaques  
cheveux tressés poissés poussières

Pleurs et fleurs pouvoir porter dans  
son ventre un bout du monde alors

L'étoffe retient l'eau les plis  
font gouttière lignes motifs

Connaissez-vous la menthe verte  
fraîche cueillez-en une queue

l'eau coule perle la peau fait  
fontaine d'un sein d'une épaule

alors passé les cuisses ce  
morceau dans le monde parler

*Adjectifs* noire cuirassée  
volumineuse acre écru blanc

*noms* gouttes soupirs glu montée  
argent un côté du visage

et déparler au milieu du  
à l'aube à midi il fait chaud

roulez les feuilles qu'elles tiennent  
le temps que la salive sèche

## CHENOUA (II)

Connaissez-vous la menthe verte  
fraîche cueillez-en une queue

(Route zébrée eucalyptus  
lumières ventres tenaillés

bras relevés rayons opaques  
cheveux tressés poissés poussières

*Adjectifs* noire cuirassée  
volumineuse acre écru blanc

*noms* gouttes soupirs glu montée  
argent un côté du visage)

Pleurs et fleurs pouvoir porter dans  
son ventre un bout du monde alors

alors passé les cuisses ce  
morceau dans le monde parler

et déparler au milieu du  
à l'aube à midi il fait chaud

L'étoffe retient l'eau les plis  
font gouttière lignes motifs

l'eau coule perle la peau fait  
fontaine d'un sein d'une épaule

roulez les feuilles qu'elles tiennent  
le temps que la salive sèche

# Fragmentation

Serge Pelletier

le quotidien n'est pas à la rose  
il faut qu'il chante

pourtant

le quotidien est un parti pris  
nos doigts se recroquevillent

écrire

nervures

pétales

rues

et

places

des

voix tenaces

gestes

banderoles

paroles

en marche

les muscles s'accélèrent dans toute la ville  
piétinneuse

œil dans pied semellé de la conscience...

———OPéra ou  
traquer ce monde au cœur de ses  
jeux

œillets rouges———millions

au visage brut le quotidien n'est pas à la  
rose

et d'une façon propre  
réel de ce tout multiforme  
nos doigts se recroquevillent

.écrire. saigner. .mise en scène. .regner. ....

rire rire rire  
crier d'encre sur le front de la page  
angulaire  
descendre l'encre de la gorge sur le stade  
blanc . . .

## FRAGMENTATION I

.....  
sa bouche raclait les mots sur une  
corde  
    usée  
oval           o           président  
tête dégoût du malaxe  
Capital  
CAPITAL  
. . . . âme . . . selle . . . sieur  
.....soir  
.....

## FRAGMENTATION II

.....  
il courait courait courut rue rue  
se ruait  
le  
    bidule  
    actionné en paraboles           cris  
a terre  
à terre à genoux au mat du coup  
caoutchouc  
cratère rouge rouge rouge  
et  
le choc d'une douleur  
limant sa                           chair  
.....  
.....

texte / cassure                   émergence de ce /je/ taillant d'imaginaire  
                                  l'essai de ces champs complexes . .



# FRAGMENTATION III

.....  
si  
si  
si  
des pays brume craque dans mes dents  
la  
    pomme rouge . . . . .  
    . . . . . coule contre les licous  
    /mondes/  
et  
    mes dents blanches renversent les  
lambeaux  
    creusés de sa chair  
blanche / chili  
.....  
.....

---

OHÉ DE L'EAU

du titre à cette ligne c'est mon âme pas plus grande en vérité qu'une plage à marée basse belle plage aux portes de l'Espagne elle existe je vous dis deux fois par jour mon âme coule dans la mer plus belle que les cathédrales berceuse de râles alors je ne suis plus que mer d'homme libre au pied se dresse la villa délabrée de certaines vacances THALASSA je sais bien ce que ce nom veut dire je l'ignore tout autant *Odyssée* que jamais je n'ai lu c'est ma mer réservée pour avant de mourir afin que je n'aille pas en terre mais en mer même si ce n'est pas l'océane sur le bord toute ma vie j'ai ricoché bouche close en raison des pollutions diurnes et nocturnes allez-y en avril seulement l'eau s'est confessée la mer sur qui prie la Vierge Marie

l'enfance comment dire à la marée ne pas la ramener sur le plateau des plages flanquée de quelques muges trois étoiles deux thons en perdition un marsouin je l'ai vu et les puces de mer qui sautent tout autour et par-dessus sans la moindre considération

je suis né ramassé par ma mère sur le sable mouillé elle cherchait des chirls c'est le mot je mens un peu l'eau était douce je crois sur des galets couverts de mousse quand on les soulevait les anguilles vibrent

j'étais cinq vagues au bout de chaque bras un début de marée de marée morte seulement et cette fille celle-là je te l'étends je plonge et te lui plonge l'océan ses pompes ses œuvres et le Satan qui se balance dans un centimètre cube ou moins de quelque part mais je l'aimais ah mon Dieu je l'aimais

mon Père je crois bien que je ne crois pas en Dieu tu la feras ta communion rétorque in petto le Père et je l'ai faite comme un grand avant la communion les garçons vont où les embruns sont des herbes les poulpes de gros cèpes il y a aussi des giroles que pour ma part j'assimilerais à des anémones dans la logique de la métaphore des bergeries des maisons sous la mer des nêfles aussi des mûres sans correspondance possible des fougères tu leur marches dessus elles te transpercent verticalement de la plante du pied au sommet de la tête des châtaignes tignousses dix douzaines de vives des fourrés ils en débusquent les feux de la Saint-Jean des cabanes couvertes de mottes de terre

oui mon Père  
quoi de commun entre une goutte d'eau et trois grains de poussière  
entre un jour sur ses longs pieds allait je ne sais où et parfois

pour s'amuser les hommes d'équipage et cisèle des pâquerettes  
et repasse des boutons d'or et Oceano Nox et le petit cimetière  
terrestre où est enterré mon frère et l'eau  
le jour allait sur ses longs pieds je plonge

sous un crabe

Rimbaud

Apollinaire

je plonge

tout au fond

Aragon

je plonge

sous mon cœur

sous mon cœur

Eluard

bat

ils sortaient de partout passaient du liquide au solide à la faveur  
de l'Equinoxe particulièrement on les voyait sauter dans le feuillage  
des chênes des noisetiers surtout ils éclaboussaient les maïs goû-  
taient aux grains mordaient au blé provoquaient dans les herbages  
des bouleversements que les étrangers attribuaient au vent ils ai-  
maient la pluie bien entendu tout prétexte leur était bon pour  
aller sens dessous-dessus les paysans n'y voyaient que du feu  
juraient en basque

## ARRAYUA

le jour allait je ne sais où vers l'Espagne semble-t-il le jour ne  
s'en va pas cela chacun le sait le jour mon garçon se vide de  
soleil fait son lit dans le premier chagrin venu le tien le mien  
le pin parasol tu ne l'arrêtes pas le creux des vagues va de soi  
et les collines le corps de la lumière te laisse froid

puisque je monte le sentier d'un pas qui n'a pas de poids qu'il  
naît de l'ébranlement de mes jambes et de mes bras d'une torsion  
des reins quand je crève la limite l'incroyable est toujours là  
oh petit

l'instituteur nous fait sortir en rang temps tiède ciel gris trente  
pas vers le Nord de toute façon pas une branche de la Rose des  
Vents qui n'y menât elle était là bien sûr penchée vers l'Est triste  
un peu *Ce toit paisible où marchent les colombes* je trouvai ça  
décevant

ce n'est pas chez nous que la mer se promène au-dessus des villas  
un enfant de trois ans ne vous croirait pas la preuve touchez-moi  
suis-je mouillé je vous dis de me toucher suis-je mouillé ouvrez

ma bouche qu'en sort-il un crabe peut-être une louvine un anchois  
une baleine du Golfe de l'espèce des disparues même pas il devrait  
en sortir un rouge-gorge logiquement.

elle a d'autres tours dans son sac un sac percé par le crustacé  
perce-sac ils tombent tous ils rebondissent à la façon d'un ballon  
de rugby entraînez-vous quand vous en avez saisi un vous écrivez  
ce poème

vous marchez sur la terre au-dessus de votre nez elle vous la voyez  
au-dessous de votre nez puis soudain vous perdez pied c'est la  
grande peur de tous nos paysans qui depuis le Moyen Age redoutent  
tant le large et de perdre leur champ

je ne m'embarquerai pas dans des considérations d'ordre politique  
la politique n'a rien à voir avec un texte qui parle de l'enfance  
avec un poème qui parle d'un poème avec des mots effrontés sans  
queue ni tête ni visage qui copulent avec des mots instantanément  
il en sort d'autres mots c'est l'époque qui veut ça

je ne joue pas les fils de la Vierge je ne joue pas les fils de la  
Vierge prenez acte de cela je n'ai d'ailleurs aucun mérite je suis  
d'un naturel timide pauvre de moi car au-dessus on casse tout  
revenons à nos poissons

ohé de l'eau

l'eau m'envoie trois martins-pêcheurs pour me dire on m'a éventrée  
l'île que tu sais est recouverte de mon sang certains disent la  
marée qui grossit à sa source les vieux n'en reviennent pas c'est la  
fin des pibales

l'eau m'envoie trois cormorans pour me dire on m'a éventrée la  
Pointe que tu sais est recouverte de mon sang certains disent la  
marée qui grossit sur son dos les vieux n'en reviennent pas c'est la  
fin de l'hippocampe mâle

l'eau m'envoie trois gifles d'eau pour me dire amour toujours la  
source que tu sais est pleine de cresson certains disent la marée  
qui grossit dans son ventre les vieux n'en reviennent pas c'est le  
début du têtard increvable

mais qu'est-ce que tu croyais  
de la marge

à cette ligne  
c'est plus grand c'est plus profond que de Socoburu à la Baie des  
Cochons moi je ne croyais rien ne pas prendre ceci pour un poème  
écologique ne pas prendre ceci pour un poème paléontologique ni  
historique ni psycho-psychanalytique comme de toute façon il vaut  
mieux être *in* plongez au point susdit ne remontez que quand vous  
entendez le rire du caïman  
voilà qui est nouveau

Juin 1976.

Un tribunal me monte aux lèvres  
et je donne à chacun sa part de supplice  
ou de merveille selon le cas.  
D'une minute à l'autre il va falloir partir.  
La visite fut de courte durée  
et derrière la porte  
quelqu'un sait que je me résigne.  
J'ai déjà moins de peine à comprendre le sens  
des gestes que je fais.  
Sous mon visage que chacun examine  
je me sens seul. Simple locataire  
d'une chambre de chair et de mésaventures.



Le jeu s'achève avec les équinoxes  
dans la confusion des routes secondaires.  
Chaque tourmente  
porte déjà sa poudre au soleil.  
Si ce ne sont pas nos morsures  
qui nous questionnent c'est le grand charroi bleu  
perdu dans les collines.  
Nous avons voulu la rose sédentaire  
dans un siècle de pluie  
parmi d'autres objets dont la corde et le masque.  
Il faut désormais boire sans plaintes  
l'eau scélérate de toutes les plaies.  
L'énigme, où est elle, qui donnait  
sa patience à toute ruine.

Je n'ai vu dans mon cercle que pitances  
et goût des ruines. De sa robe stérile  
une femme faisait des paysages de misère.  
Je n'ai rien creusé : il fallait survivre  
et ne trahir personne.  
J'ai choisi pour dormir le pluriel des mesures  
c'est-à-dire le calque dont sortent  
matins et soirs ceux qui ont l'infortune  
de donner au fil libre du temps  
leur couleur et leur réel visage.  
C'est-à-dire l'espace où culmine  
l'horreur de vivre.  
C'est dans un tel état que je trouve  
mes raisons et mes veines.



D'une heure à l'autre le ton monte  
dans la chambre où voisins et voisines  
décrochent des murs les cordes qui pendent.  
Personne ne reproche au siècle de trahir  
l'envol aigu des verticales  
mais dans la verdure des mémoires  
un vieux soleil commence à revenir  
en traînant avec lui les mains et les fièvres  
d'autres espaces cloués  
mais pleins de mouvements sonores.

Rendu fidèle dans sa chute  
lumineuse, lui qu'un appel exalterait,  
il doit aujourd'hui se tenir à distance  
des signes et ne rien investir.  
Du cœur des ronces on examine  
ce nouveau venu peu semblable au portrait  
qui résistait si bien aux lampes.  
De quel compagnon attendre la halte  
au crépuscule d'une journée de marche  
pour partager la même incertitude  
par un crime sans cérémonie ?



Nous n'avons pas de cruauté. La chair des épaves  
meuble nos loisirs mais que d'un paysage  
surgisse un flot de sang et le pire d'entre nous  
cherche une feuille pour écrire.  
A la moindre insulte nous ouvrons nos poitrines  
sur un spectacle de deuil.  
A l'oiseau nous disons : détourne la tête  
et au soleil : venge-nous de nos crimes.  
Un violon, une plume, un clair matin d'octobre  
(lorsque le ciel dévore notre vocabulaire  
et que nos mains s'ornent de déchirures)  
peuvent nous contraindre à tirer de nous-mêmes  
la plainte grêle des pays en péril.

## VARIATION 1

moi qui ne mange que des mots aujourd'hui  
 je  
 n'ai  
 n'es pas faim trop de morts froidement  
 assassinés peut-être ici même — en france — un  
 jour ou en espagne hier vietnam chili  
 je  
 ne suis pas né  
 en ce milieu de siècle  
 nauséabond  
 pour soutenir les édifices branlants — oui  
 monsieur  
 ne quittez pas l'écoute ni la prise en main par  
 des masses humaines toujours plus grandes de leur  
 espace vital — MONSIEUR  
 moi

## VARIATION 2

mais qui donc pue ainsi  
 sur tout l'étendue du territoire  
 quelle charogne  
 suspendue par les pattes dans les rayons ter  
 rifiants de l'écriture  
 sur quelle étagère se trouve le charnier parsem  
 é  
 de petites bêtes noires qui suce avec  
 mandibules le pus accumulé  
 de quelle grande lessive intestinale sortiront les  
 moRts  
 mal digérés cadavres transpercés par les ongles  
 des machines qui fouille la terre gratte l'é



corce des corps  
de quelle poubelle débordante de merde surgira  
le monstre monopolistique pantelant enfin châtré  
et quelle secousse /écrite ?/ refermera l'histoire  
du vingtième et ouvrira l'histoire spacieuse

mais qui DONC pue AINSI SUR TOUTE L'ÉTEN-  
DUE DU TERRITOIRE parmi les débrisidus d'une  
guerre et LE BRUIT DES SOURIS QUI GRIGNOT-  
TENT LES VESSIES D'AUTRES SOURIS mortes

### VARIATION 3

cela ne se nomme pas  
d'où les pieds ne peuvent s'extraire  
ni le nez humer  
alors  
il faut brûler tout ça  
semmer l'engrais la cendre  
où le cercueil s'enfonce  
aussi sûrement que les traces  
changent le corps  
en vaste borbier pestilent  
ainsi s'installe le silence  
momie  
fixant le vide de ses yeux  
dans la pierre  
  
calcaire  
de la pensée présente

## VARIATION 4

toutes ces bandelettes  
mots  
pourriture

vivant  
là  
à deux doigts du mort

terminaison  
tout cesse  
sans rémission  
ni compromission  
avec des dieux  
statuettes  
imbéciles  
des églises  
temples  
totems  
pics aiguilles croix

PROGRESSION

SOUTERRAINE

ET

SILENCIEUSE

à force de sel  
de secousses  
dans le corps  
la mer se dévoile

les bateaux ne sont plus  
que des oiseaux aveugles  
perdus dans la tempête  
bruit de vagues  
écrasé contre les parois  
marée de mortes eaux

au fond d'un utérus

Septembre 1976.

(Variations 1-2-3-4 extraites de « L'œil de bœuf ».)

AU FRÈRE QUESTIONNEUR D'IGNACE DE LOYOLA

I

Si j'ai si folle nostalgie de grands inquisiteurs  
Ça n'est pas faim de haute école  
De fines mécaniques en massives horloges  
Qui tirent mouvement linéaires du trou  
Du cycle des évidences  
Branlent va et vient comme des plébiscites  
Les grands malaises organisés qui plient le réel  
Aux désirs ;  
Les interrogatoires ; interrogations  
Par le détour du corps.

II

Il y a  
Au pied des édifices de justice  
Des hommes  
Aux joues tranquilles et patients ;  
Ils écoutent  
Face au délit le débit  
Du maître dans le dos flambant  
De la pulsion des mots  
Et  
Attendent en mâchant que la voix passe ;  
Ils ont meublé de choses simples et juste à posées  
Qui figurent l'air autour,  
Un air entendu que rien ne tremble.

III

J'en suis : les dogues du seigneur ; les dogmes  
M'enveloppent  
Me recouvrent en humeurs ;  
C'est là que je travaille  
J'en tiens les bouts de rituels,

M'exorcice de ma folie d'amour ;  
Je chef ; la cheville  
Ouvrière ; là où tout s'arti-  
Cule entre parler et chair.

#### IV

Je l'aime à travers  
Et je l'entends parler  
Si haut  
Perché que je ne l'entends guère  
Mais je le sens passer  
Moi  
J'entends sa voix comme une odeur de père  
Je lui tourne le dos.

#### V

Celui-là que je vois que veux-tu qu'il me fasse  
Il est opaque  
Il est à délier : une masse  
Messe étourdissante,  
Intarrissable  
Et il me fait du bien au droit des mains  
Là où tout s'arti-  
Cule entre parler et dire.  
Frère passeur.

### FUMÉES

Les pieds de la morte s'enfoncent dans la cendre  
Les pieds de la bleue qui fuient sous les décombres  
Et la musique baissée jusqu'aux papiers du mur  
« Jusqu'au cou, c'est fou, il peut pas,  
Comme ça » ;

Il peut pas s'en tirer de la forêt coupée à hauteur  
D'insecte, de mouche, d'insecte, de mouche

Comme un bûcher jusqu'au cou patte et tronc ;  
« trop tard, trop tard, c'est bien assez  
Comme ça » ;

Il pleut, il pleut pas, volets tirés c'est à voir, le pays  
Le paysage déjà tout là, déjà tout plat  
Planifié classé cloisonné sur le papier du mur  
« tu pourrais pas, dis, ta à tirer  
Comme ça » ;

## MÈRE

Notre mère  
Avec ton fond posé sur le sable

Avec ton fond recru  
Avec ton fond lavé de chaux

Avec ton fond percé

Avec ton fond repu

Faite pour nous  
Faites pour nous.

Ouverture du rideau  
Sur la poussière des mots  
Quand se taire est devenu trop lourd  
Elever son cri dans l'orage des haines  
— L'homme dans le ressac des colères



Etendre un bout de son existence  
Comme un drap sur le mur  
Découper du regard  
Les ombres sur l'écran  
(Prière de suivre les pointillés de la nuit)  
J'ai démasqué le jour  
Comme on découvre un mort



Rivage  
Poser ma halte à  
ce coquillage  
à  
cette voix  
éteinte  
aux orteils  
de la mer  
(et ma soif enfouie sous le sable peau d'une femme noire)  
Je crie  
de toute la violence  
de midi  
J'opère le silence  
(jeter les dés)  
à la bouche  
des hommes  
J'ai placardé mes révoltes  
aux épaules des vagues

## Martine Abrion

la fausse mine des herbes modifie toute l'impression  
qu'on peut d'abord en avoir  
de fraîches elles sont alors de lait ou de vin  
lorsque des phoques et des valises se posent partout

il suffit alors de les enjamber ou de prendre encore  
plus simplement les allées  
mais pourquoi des herbes puisque vous êtes chez vous  
sur du parquet de sapin de surcroît ciré  
de toute manière tout cela nous ramène encore aux  
champs  
on sera donc toujours dans l'herbe humide

○

quand on a défini l'amer  
que reste-t-il encore  
à l'eau du puits ?

SAIN DE MOTS ET D'ESPRIT

Des ramages crevés du sang la rougeur est comble  
la chute du regard s'élève à l'horizontale  
les eaux empuitsées dans le cou de profonde angoisse  
débordent de surfaces miroitantes  
l'esprit en éveils comme autant d'yeux qui te répondent  
ici puis là d'une campagne froncée à l'horizon  
maternellement bercée d'échos paisibles  
la lumière tache vives les couleurs  
sur un fond de transparence immobile  
la tête s'échappe par la bouche en mots retrouvés  
noms de Vie commune à tous gens de terre et de ciel  
quatre fois l'an nouvellement unis par les saisons  
noms d'efforts ou d'agréments que tu déracinas de leur pensée  
pour un artifice éphémère et fascinant  
que le temps ne retiendra jamais.

ATTENTIVE

Nés de ton attention  
l'instant du temps            le lieu de l'espace  
un immobile sur le qui-vive            un pan de pente  
le Monde tombé des mains du vent  
une ombre de lumière            un fêtu de rayon  
un silence ridé de bruits distraits  
un son de route contre la vitesse  
un mur cassé à angle droit  
une pierre à la fenêtre du mur  
entre des rives de patience la montée en crue  
langues pendantes un feuillage assoiffé  
contre la page la sonnée des mots            juste ou fausse  
Monde remarqué par endroits            Monde trahi  
sur le ton du tout ou rien la voix secrète  
exige du point l'autre point  
d'un mot à l'autre une variation de l'infini  
faite pour ta bouche  
qui s'en échappe par filets            par caillots  
volonté tant qu'un souffle de volonté  
d'en guider le cours            d'en subir le sens  
entre les deux oreilles de ton recueillement.



## Antoine Plombo

Ce qu'elle aime encore c'est le désir muet de ciel et le lent travail de ce puisatier silencieux.

Ce qu'elle aime, c'est sa façon d'engranger le vent et son très sobre cri dans le reçu des flèches ou de la hache.

Elle aime son appétit de terre, sa soif de flammes.

Sa sécheresse incantatoire.

Elle aime son très peu d'effets.



Ses pas laissent une empreinte odorante où vont bientôt se télescoper les mots que sa chair appelle. « Car, dit-elle, me voici présente au soleil et j'attends patiemment que le ciel brûle et que le vent m'enfourne au-delà du jour. »

La mort — cette fourrure — s'offre ainsi parfois, sans faille.

Derrière la forêt, au-dessus d'une terre blanche, s'élève un cercle de feu qu'il faut savoir cueillir.



On peut maintenant voir se profiler à l'horizon des ombres la Solitaires des Roches, avec son aspect sauvage, ses souliers de racines, un écureuil sur l'épaule et, en guise de collier, le squelette d'une pendue.

« Je me souviens, dit-elle, d'avoir vu un dimanche, un cheval mort. J'allai chercher sa tête et la moitié de son cou : je creusai une fosse dans le sable et m'y étendis en attirant sur moi cette charogne. »

Ainsi, à l'écart de toute pensée, peut surgir sans effort le ventre fascinant de la mort que les mots dénombrent.



C'est elle encore qui semble piétiner la lune froide de ses pieds nus. Mais dans ce peu d'espace qui la nie en d'infinies images. Car elle ne peut être que fugitive et fuyante, réduite à ce corps candide que la blancheur diverse de la lune cisèle ou dévore à loisir.

Et la page rétrécie articule sa frayeur de glace.



Rien n'est plus séparé de rien. Ni l'arbre du poème, ni l'arbre de la nuit, ni la nuit de moi-même qu'aucun bruit n'affecte plus.

Compact et léger, crédible à nouveau dans l'espace jamais tari du chant.

Un souffle extrême fraîchit qui me disperse.

## Daniel Grojnowski

pour définir un territoire on trace  
la limite des crêtes l'eau du torrent  
toutes les pistes enlacées l'odeur  
du fenouil en suspens le vol d'une buse  
tous les silences frappés de caillasses  
les signes que la mort poste sur le chemin  
carcasses des agneaux branches  
séchées des oliviers cette  
absence qui transperce



pour dire le vent tramontane n'  
aurions-nous que la peau et les dents  
blessées que la corneille aux cris aigris  
qui sait capter les tiges  
connaît la teneur du silence  
l'aveu des bûches si  
le gel à roche embue  
les vitres entre le monde et moi  
j'épèle des mots sages

*Depuis toujours, on s'imaginait que l'être devait contenir une sorte de plénitude qui lui soit propre.*

LACAN.

La scène : le papier, le rectangle dans le rectangle (1).  
Les mots : *seul ici*, dans le rectangle (2) en bas à gauche ;  
à l'extérieur, au-dessous du rectangle à droite : la scène,  
le rectangle dans la page :

*et  
peut-  
être*

et au bas de la page à gauche :

*flambe* (sur la page)

Tournons. *La page de gauche est vide.* A droite, un rectangle identique au précédent, 14 sur 9 (à peu près). En haut à gauche : *ni leurre*, dans le rectangle, en haut, à droite : *ni vouloir*. Sous le rectangle, un peu décentré *ON*. En bas de la page, de part et d'autre, un peu décalé :

*traverse la*

*poitrine*

Tournons. *La page de gauche est vide.* Toujours le même rectangle à droite. A l'intérieur, en haut, à droite :

*la fine paroi de l'œil*

A l'extérieur du rectangle, en bas, à gauche :

*ici*

Plus bas, à droite :

*N  
il ferait NUIT*

(1) Théâtre de Roger Giroux, Collection *Figuras*, Orange Export Ltd. Du même écrivain rappelons *L'arbre le temps*, au Mercure, 1964 ; *Voici au Collet de Buffie*, 1974 ; *Lieux - Je* (Argite, 9-10).

(2) 142 mm sur 93 mm, La page, 210 mm sur 260 mm.

Tournons. *La page de gauche est vide.* A droite, dans le rectangle, en haut, à gauche :

*Traces.*

En bas, à gauche :

*que la nuit cesse*

A droite du rectangle, composé verticalement :

Plus bas, à gauche

*comme une preuve irréfutable de*

Tournons. La page de gauche est vide. A droite, en haut, à l'extérieur du rectangle, à gauche, *espace* ; en bas, dans le rectangle à gauche, dans l'angle : *ou bien l'espace.*

A l'extérieur du rectangle, *ou bien* (à droite). Au-dessous :

**LACS**

(miroirs et rés-eaux)

Tournons. Page de gauche toujours vide. Dans le rectangle, dans l'angle gauche, en haut : *non*, au centre :

**NUIT**

Dans l'angle gauche, en bas, cette fois :

*pistil.*

A l'extérieur, sous l'angle, à droite, en bas :

*puis*

*tomba*

tout autour

Plus bas sous l'angle gauche :

*de son oreille*

Le livre s'achève.

Reprenons le texte, arraché à la mise en page exacte,  
à la mise en scène :

*seul ici*

*et  
peut-  
être*

*flambe*

*ni leurre*

*ni vouloir*

**ON**

*traverse la*

*poitrine*

*la fine paroi de l'œil*

*ici*

**N**  
*il ferait NUIT*

*Traces*

*que la nuit cesse*

*tout autour*

*comme une preuve irréfutable de*

*espace*

*ou bien l'espace*

*ou bien*

**LACS**

*non*

## NUIT

*pistil*

*puis*

*tomba*

*de son oreille*

(*Lisons.*) Ce qui ('s)arrache à la plénitude. Ce qui  
sommeille et réveille le, les sens...

La scène est vide. Celui qui parlait nous a quittés. Seuls  
quelques mots demeurent... ou bien l'espace... Les mots les  
plus forts...

*Ici il n'y a plus rien à effacer.*

Dans ce *Lieu-JE*, autre...

La scène, le tableau, le lit, le tombeau comme la page  
sont des rectangles blancs, mais, puis, souillés par les mots ou  
les corps.

Des lieux où la voix... monte ou s'éteint.

Le miroir aussi est un rectangle

Mais qui n'a pas d'identité (pas de JE)

Et ainsi

Ressemblerait

A la scène

Et à la page...

Lieu(x) sans plénitude, vertigineusement  
non inspiré(s)... Eclaté(s)

Mais irréfutable(s)

« A jamais inachevé — inachevant. »

**RUE GIT-LE-CŒUR**

Un reflet  
des crânes  
s'alignent aux façades

Seuls les yeux        restent  
ouverts

La rue monte et descend  
à des heures irrégulières  
au rythme des saisons

La démarche pressée  
des personnages s'évitent l'air absent  
ils avancent en rampant  
ils sont sur le dos tirés par les cheveux

**RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS**

Les corps forment un front serré  
Comme un rayon de lune  
des femmes s'avancent nues  
Un homme éclate d'un rire crevé  
les autres cherchent un instant



## RUE DES GRANDS AUGUSTINS

Les maisons vacillent  
les bras s'écartent pour retenir les murs  
sous un ciel de carton  
Au bout de la rue  
des autos-jouets vont s'entretuer  
comme des bêtes apeurées

## RUE DE L'HIRONDELLE

Une main presse les cœurs  
tout peut être là  
Il suffit de monter sept marches  
les piliers ouvrent leurs lèvres  
et attendent  
pour répondre

*Doublure, double, dédoublement, répétition,  
même, coupure...  
Accroc.*

Pourquoi la langue, qu'est-ce que le langage, qu'est-ce que la langue ? Questions maiséantes, a-t-il paru, quand on ne les passe au filtre de la science, qui les efface et ne sont pas le lieu d'où Je les pose. Pourtant, Roussel n'a pas craint de les mettre en actes, et Je n'ai pas voulu renoncer à une tentative de dix ans de recherches systématiques sur la langue (1) — très isolées, pour une part inédites, et doublement « ne se faisant pas entendre », cf. note (4) — sans fixer quelque chose qui rappellerait que « poussière de soleils » existe et que c'est là une pièce bien étrange et violente (2).

## 0. — LES ENJEUX

0. 1. J'aurais voulu pouvoir la faire relire comme les analyses de la Traumdeutung, où l'on sult pas à pas l'écriture du rêve et de l'analyse, et en faisant appel à l'expérience intime qu'a tout lecteur du fait qu'il y a langue — expérience ultimement aussi peu partageable que l'inconscient de chacun. Pourtant, une première version a donné lieu à des malentendus (3), et ce qu'engage le texte m'a assez importé pour que Je précise : un lecteur (aimant Roussel : il le faut sans doute) rencontrera peut-être quelque chose de son expérience du texte, et de la langue ; Je ne vise pas plus, mais pas moins. Car ce n'est pas pour vérifier sur un texte de hasard quelques notions que J'aurais tenues pour acquises que « Je me suis penchée sur » Poussière de soleils. L'inverse a été vrai : vouloir en savoir plus du trouble et du plaisir que donnait la pièce, l'impression qu'ils tenaient à quelque chose touchant la forme des « échanges » mis en scène, et engageant la question de l'identité.

Mais même cet intérêt, et le prix accordé à l'intuition que la langue était peut-être posée comme telle, et que la bizarrerie tenait à cela, supposent une démarche qui n'est pas celle, familière, de la linguistique. Celle-ci a un objectif univoque : annexer au domaine de la science

(1) Dont Je m'autorise pour parler. En revanche, Je ne vois pas comment trancher sur ce que j'appelle l'enjeu, pour l'instant, ni même sur la référence mythique que fait E. Roudinesco au folklore (« Raymond Roussel, le folklore breton et l'enfant roi pervers », *L'inconscient et ses lettres*, Mame, 1975), Je rappelle seulement l'impérieuse nécessité de biales multiples d'interprétation.

(2) A. Gréailion suggère le terme de « contre-pièce », et on verra combien elle a raison. (Je rappelle que la première représentation est de février 1928, et que Je cite l'éd. J.-J. Pauvert, 1964 ; les signes... sont de Roussel, (...) marque mes propres abréviations.)

(3) Sauf auprès de mes premières lectrices, que Je remercie : F. Atlani, A. Gréailion, J. Simonin. Je restreins aussi volontairement les références à d'autres analyses et cite une fois pour toutes le numéro spécial de *Bizarre sur Roussel* (34-35, 1964). Enfin, Je m'appuie sur les raisonnements d'une étude sur « les plaisanteries sur la langue » et me permets d'y renvoyer : J. Milner, « Langage et langue ; ou : de quoi rient les locuteurs ? », *Change* n° 29 (et n° 32), 1976.

(modélisée sur la physique) des données qui se trouvent être celles de la langue (4). J'ai cru, à l'inverse, qu'une analyse systématique était aussi possible, visant à plus et ne s'inscrivant pas dans la « science » : n'excluant pas que la linguistique avance des concepts qui peuvent être explicatifs, et repère ici et là des régularités attestées; mais ne se demandant pas seulement comment fonctionnent les régularités, mais ce que peut être comme expérience la langue et comment elle structure les locuteurs, rejetant ainsi les réductions auxquelles procède d'emblée la linguistique. Deux en particulier sont apparues plus nettement, que je crois liées : (i) Il n'est pas vrai que la langue soit un système homogène, exprimable par une seule grammaire totalisante : elle articule des régularités, mais de nature différente (et dont le lien est à exprimer : je le tente dans Wieso, une miniature linguistique, *Ornicar* n° 6, 1976, p. 66); (ii) la linguistique oublie qu'il y a langue, mais aussi langage (histoire et inconscient), et une relation à formuler sur eux. (Est-ce le « biaisage » ?) C'est une expérience d'analyste qui autoriserait seule des hypothèses sur ce point comme sur cet autre : y a-t-il un inconscient de la langue en un sens non trivial ? La réponse classique est négative, et je n'exclus pas une réponse positive — dont les implications pour la théorie fondée sur la proposition « L'inconscient est structuré comme un langage » ne seraient pas marginales.)

J'esquissais d'ailleurs dans *Langage et langue...*, art. cité (n. 1, p. 185) ce que je crois l'enjeu : à partir de liens que je crois significatifs entre occasions de rire (reposant sur une analyse fallacieuse quoique non exclue par la langue en général — donc sur un jeu sur l'identité), je suppose que la langue (en tant qu'elle se construit sur des rejets et sépare ce qui est HORS DE, et ce qui est DANS, telle langue) (5) est comme une « forme pure » d'autres expériences du sujet, elles aussi articulées sur les « frontières » (6). Poser la langue est au moins se redemander : qu'en est-il du corps, de la sexualité, etc. ? avec l'implication : faut-il, comme Lacan, passer de ces propositions à l'axiome « Y a d' l' Un » (dont se supporte la figure imaginaire du Tout) ou bien, comme je le crois, ne retenir comme vérité que la formulation des propositions dans leur multiplicité (rejetant « Y a d' l' Un » comme la notion de « flux » sans limites) ?

(4) Le fantasme de la science est peut-être évitable, ce que ne dit pas le linguiste J.-C. Milner; son « Système de réfutation universel » (*Ornicar* n° 7, p. 110) prévoit lucidement (et drôlement ?) ce que la linguistique oppose à une démarche comme la mienne : « premier cas : Votre adversaire ne donne pas forme de théorie à son opinion.

Appliquer la règle « Et le reste est silence »; par elle tout ce qui n'est pas théorie, donc tout ce que dira votre partenaire, y compris son éventuel refus de la règle sera tenu par vous pour nul et ne se faisant pas entendre. Votre théorie aura donc triomphé au sens de l'opération. » Le silence n'est pas le plus grave : il signifie aussi que la linguistique usurpe toute proposition sur la langue et son étude systématique (comme toute acception de « théorie »), et qu'elle fait croire aux locuteurs qu'elle seule à titre à dire, et à dire vrai, sur la langue : ce qu'il faut contester, en ce domaine comme en d'autres.

(5) J'appellerais cette distinction discrète celle entre « grammatical » et « aggrammatical »; mais je ne la confonds pas avec une autre, reposant sur du continu — et n'affectant que l'ensemble de ce qui est DANS la langue : le « congru » ou « l'incongru ».

(6) Auxquelles le système social et culturel impose à chaque fois sa reformulation et ses lois. Je soulignais la formulation des frontières (art. cité, n (13), p. 196) : ce n'est pas une disjonction simple, mais elle conjoint une proposition posant une identité (telle forme est cette forme, un homme est un homme) et une autre, posant l'impossibilité d'autre chose (cette forme n'est pas telle(s) autre(s); un homme ne saurait être une femme). Il est crucial pour les frontières qu'elles posent des impossibles, et ce terme apparaît aussi dans J.-C. Milner, « L'amour de la langue », *Ornicar* n° 6, 1976; toute la question est dans l'interprétation de ceux-ci. (La première partie de L. Irigaray, *Spéculum*, Minuit, 1975, rappelle les falsifications en chaîne, effets de la reformulation de la disjonction par une positivisation de l'un des termes : d'abord, « homme », et « femme »; puis leur remplacement par « père » et « mère » (p. 37).)

Il eût fallu, selon moi, être analyste pour trancher ; l'analyse de la langue, telle que je l'ai menée, a cependant au moins confirmé la pertinence de ces questions, et contribue à les poser. Un autre lien entre langue et inconscient tient à ce que ce dernier (depuis Freud) peut être défini comme le réseau — partiellement anonyme et culturel, partiellement irréductiblement individuel — de nominations ; or, c'est la langue qui nomme. Ne serait-ce qu'à ce dernier titre, la langue suppose bien une part de non partageable, et Roussel témoigne d'une expérience aux traits spécifiques. Foucault en a identifié plusieurs ; pourtant, ce n'est pas par référence au sens qu'ils sont vrais, mais avant tout, si l'on regarde la matérialité de l'écriture et du texte. Autrement dit, à référer ceux-ci aux régularités de ce que j'appelle la langue anonyme, (I) la bizarrerie se vérifie en tant que manquement bizarre de la langue ; (II) c'est assez pour dire que la texte la pose comme telle — avec les implications auxquelles elle touche (7).

O. 2. Moins que jamais, revenir à la matérialité de la langue est faire un commentaire « méta » (8) : c'est au moins ramener à une question sur la forme (et même le signifiant, dans l'usage lacanien ?), et non sur le sens l'analyse du « procédé » ; alors que ni chez Foucault, ni chez E. Roudinesco la référence au sens n'a disparu (ainsi, chez cette dernière, art. cité p. 108 : « Le procédé inscrit la fuite du sens et de son origine »). En même temps, chez les deux apparaît une confusion peut-être liée : liée entre langage et langue.

Du moins Foucault est-il celui qui a orienté l'interprétation dans la bonne direction, en centrant sur la question du langage (la catégorie serait-elle à préciser). C'est par elle qu'il explique que Roussel nous soit plus proche qu'à ses contemporains, ou que des contemporains :

P. 208 : « La littérature de l'absurde, versant étrange et négatif d'une expérience qui affleure de nos jours, nous apprenant que ce n'est pas « le sens » qui manque, mais les signes qui ne signifient que par ce manque. »

Je ne discute pas ici comme telle la question du signe ; la mise au point sur langage et langue y contribue indirectement. En revanche, la lecture peut s'aider d'un bref rappel de ce que Foucault avançait sur « le procédé » (9). C'est à lui qu'on doit la notion de « contre-texte » et de « doublure » (p. 36), en effet décisives, bien que lui-même les appuie sur des considérations thématiques : il rappelle ainsi (d'ailleurs à bon droit) « l'inextricable jeu des dédoublements » auxquels ramener

---

(7) Que Roussel les eût ou non formulées ainsi, comme toutes les interprétations dont je fais l'hypothèse ici ; celles-ci ne sont pas non plus des hypothèses « psychologiques » ; elles sont ce qui paraît se déduire comme « sens » possible, expliquant que soient comme elles sont un certain nombre de corrélations supposées significatives.

(8) Allusion à la trop sévère critique d'E. Roudinesco contre l'interprétation par Foucault de Comment j'ai écrit certains de mes livres. La citation réelle montre que Foucault identifie bien des éléments décisifs : incertitude sur l'identité, doublure qui se dénonce tout en étant (Raymond Roussel, Gallimard, 1963, p. 13 : « Étrange pouvoir du texte destiné à « expliquer ». Si douteux apparaît son statut (...) qu'il n'a guère (...) qu'un seul effet : propager le doute... Car après tout, Comment j'ai écrit... est un de « ses » livres »).

(9) Le procédé de Pousalère de solella prend pourtant partiellement le contre-pied de celui des autres œuvres, et une étude complète vaudrait la peine, pour marquer ce qu'il en est des différences superficielles et profondes quant au procédé entre ce texte, et par exemple Impressions d'Afrique ; l'une apparaît : par ses faux « dialogues », la question du langage et de l'altérité est posée d'une façon qui n'apparaît pas dans les textes de prose. Foucault introduit (p. 61) le problème de l'atéatoire (« écriture atéatoire et nécessaire » de Roussel) ; la partie III reprend ce point, en opposant à atéatoire (= l'impossibilité d'identifier un principe systématique pour expliquer) à l'incalculable (= impossibilité de définir a priori un principe explicatif), qui me paraît le problème réellement posé par Roussel (cf. p. 27).

Chiquenaude, et le nom du premier texte, La Doublure. Mais il avance aussi l'interprétation de ce qui rend la forme du procédé nécessaire, et ce serait le langage (point discuté ci-dessous) :

P. 34 : « Comme si la fonction de ce langage redoublé était de se glisser dans le minuscule intervalle qui sépare une imitation de ce qu'elle imite, d'en faire surgir un accroc (...). Langage, lame mince qui fend l'identité des choses, les montre irrémédiablement doubles et séparées d'elles-mêmes jusque dans leur répétition. »

Le procédé, tel que Roussel lui-même le présente, est cité à la page suivante et éclaire cette citation ; quoi qu'il en soit pourtant de cette explication, la formule de Foucault fait difficulté : sans doute est-ce à travers le langage (le fait même de la « faculté » de parler) que l'identité des choses s'impose (les choses ne sont pas les mots, mais ne sont qu'au filtre des mots) ; et pourtant, si l'on veut être exact, est-ce le langage ou bien — plutôt — la langue, par qui les nominations adviennent ? Et en même temps, la langue pose d'autres identités, rappelées sous le terme de « frontières » (n. 6).

Des passages précis sont en tout cas témoins de la confusion : ainsi lorsque Foucault réexpose (p. 35) la nature du procédé, il oublie que « phonème » et « déviation morphologique » ne sont que de la langue, alors que, par ailleurs, il y a langage :

« Cette minuscule déviation (elle ne manque jamais, et il n'y en a jamais qu'une par phrase), Roussel la donne comme l'essentiel. Elle sert de principe organisateur à l'ensemble. Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes), par exemple pillard et billard. Puis j'y ajoutais des mots pareils pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases identiques. »

L'analyse en détails de la pièce (que je ne pourrai exposer exhaustivement, mais pour laquelle je donne les indications minimales nécessaires) montrera que d'autres propriétés de la langue que celles évoquées ici (distinctivité phonologique et ambiguïté lexicale) sont manipulées.

E. Roudinesco développe quant à elle une autre problématique quelque centrée aussi sur le langage (compris semble-t-il, comme le fait Foucault, avec une importante exception : la référence analytique que l'on ne s'étonne pas de ne pas trouver chez Foucault) :

P. 110 : « Le cercle se reforme car fait retour au sein du procédé l'agression qu'on voulait éviter : le langage même dans son ambiguïté, le sens avec ses équivoques et ses ambivalences, et le fantasme à l'origine dénié. (...) Procédé, rimes, parenthèses ont une même fonction : imposer au langage une loi qui est la loi du langage lui-même... construit(e) pour se défendre des hasards (...). »

Un premier fait étonne dans cette présentation : comment peut-elle parler de « désordre » (p. 109) à propos du langage (10) ? Tout ce dont elle eût pu soupçonner Roussel eût été d'avoir voulu esquiver l'ordre qu'il est, dans l'interprétation de Lacan. Mais même, sans cette référence (explicite chez elle), y a-t-il désordre ? Le terme recouvre une confusion avec une autre propriété du langage, l'incalculable (cf. III. 2) et qui est un effet de ce qu'il soit univoquement le domaine où des

(10) « On ne sait pas où est le sens. Il faut y introduire la loi, l'ordre dans le désordre, le procédé contre le hasard », etc.

uns et des autres parlent (11). De même, l'ambiguïté et l'ambivalence relèvent-elles du sens ? En réalité, il s'agit de régularités structurales de la langue, et l'ambivalence est une propriété (partielle, et rarement identifiée) sur laquelle j'ai personnellement insisté dans des travaux ponctuels ; le terme apparaissait dans Wieso, une miniature — art, cité, comme caractéristique de ce que j'appelle les régularités de troisième type (cf. aussi n. (12)), posant l'irréductible différence entre Je et Tu, origines de l'énonciation (même si, en apparence, seul Je dit Wieso, ou le ne analysé par Damourette et Pichon et cité par Lacan, *Ecrits*, p. 800, comme ce qu'il appelle assez malheureusement des émergences dans la langue du « sujet de l'énonciation » ; il ressort du commentaire que, dans ces cas, l'implicite que doit sanctionner Tu fait partie cruciale de ce que dit Je, et que Je et Tu disent ensemble) (12). Une des propriétés de ce troisième type de régularités étant qu'elles « brouillent » des régularités par ailleurs valides dans la langue (et Wieso cité en était un cas net), on peut dire que celle-ci a ses contradictions internes, rappelant au moins qu'il y a autre chose que la langue dans la parole même. On serait encore une fois renvoyé à la langue ; mais dans quelle exacte mesure ?

## I. — RÉDUCTION AU MÊME ET ORDRE DE LA LANGUE : QUESTIONS D'IDENTITÉ

I. 1. Une étrangeté était sensible — et même visible — à la lecture même peu attentive du texte ; certes on retrouve des dimensions familières (personnages étranges et surtout quête d'un secret, avec ses enchaînements de filières s'engendrant mutuellement jusqu'à la découverte finale — où Foucault insiste avec raison sur le dédoublement des enquêtes, qui courent parallèlement en se contrariant dans cette pièce). Mais une autre est plus spécifique : sans doute, aucune des phrases n'est au sens propre (cf. n. (5)) agrammaticale ; pourtant, régulièrement et pour la quasi totalité des répliques (1), quelque chose ne va pas. Plus exactement et mis à part des cas-limite comme

(11) Cf. Baudrillard, *Le miroir de la production*, Castermann, 1973, n. (3), p. 81 : (Dans la langue) « les individus ne sont (pas) pensables comme termes séparés hors de l'échange de la langue. C'est à ce niveau que le langage est une forme symbolique, et non comme on l'accepte généralement, dans sa fonction codée de signification, dans son agencement structural ». Quant au terme de « hasard », il ne peut convenir à la syntaxe : la confusion se fait ici avec la contingence des frontières, sur laquelle j'insiste en fin.

(12) Autrement dit (et c'est la même question de fond que celle formulée avant, liée à l'hypothèse d'un inconscient de la langue) l'ambivalence n'est PAS (seulement ?) spécifique du travail du rêve (et la thèse du « *Gegenstand der Urworte* » de Freud va peut-être plus loin encore qu'il ne semblait). Quoiqu'il en soit, il n'est pas superflu de contribuer à une précision, qui concerne des discussions actuelles autour du « sujet de l'énonciation » (ainsi, dans l'Arc n° 58, consacré à Lacan, ou encore M. Pécheux, *Les vérités de La Palice*, Maspéro, 1975). Celles-ci exigeraient préalablement de renoncer à plusieurs présupposés : (i) celui qui croirait pouvoir trouver directement dans la langue « le sujet de l'inconscient » ; ce serait en particulier l'illusion de Pécheux ; (ii) celui qui croirait légitime de ramener la langue à un principe totalisant d'explication : elle comporte en effet pour une part les régularités ne supposant aucune énonciation, que peut traiter une grammaire chomskyenne et pour une autre part des régularités (sur l'usage des temps, en particulier) suffisamment expliquées par l'abstraction d'un énonciateur (ou d'un nœud É ; cf. A. Banfield, « Grammaire des discours direct et indirect », *Change* n° 16-17, 1973) indistinguable du sujet psychologique classique — qu'on n'a donc pas à « dénoncer » ; (iii) à ce prix seul est possible l'identification de ce qu'est vraiment le sujet de l'énonciation DANS la langue : les régularités supposant l'interaction (impliquant l'implicite) entre Je et tu différents. (Pour le raisonnement à supposer, compliqué depuis, cf. J. Milner, « Éléments pour une théorie de l'interrogation », *Communication* n° 20, 1973.)

P. 116 : OSCARINE : L'histoire que tu as reprise est celle...  
LE MINUS HABENS : ... d'une vitrine pleine de saxes (...)

ou les cas I. (A), ce qui ne « va pas » n'est jamais inconcevable en langue, mais dans la pièce. A y mieux regarder — et c'est une indication précise sur « le procédé » — ce qui est possible en langue dans des conditions contraintes devient la règle : il n'est pas possible de ne pas soupçonner quelques extrapolations indues, reprenant des mécanismes qui pris à un niveau très général dans la langue, existent (13). Or ceux-ci, on le vérifiera, concernent tous un point précis : à les prendre comme des « répliques » (des phrases de dialogues), celles de cette pièce n'ont pas l'air « vraies », et se suivent bizarrement ; bien plus, allant dans le même sens (ou contribuant à la bizarrerie, selon l'interprétation) une récurrence déterminée est frappante, concernant la typographie (14) : même si j'ai dû renoncer à citer toutes les répliques concernées, la 1<sup>re</sup> réplique d'un échange se termine très souvent par des points de suspension ; mieux : même si les échanges (non cités) de la p. 89, 135, etc., montrent que Roussel donnait aussi des enchaînements plus classiques, très souvent aussi, la 2<sup>e</sup> réplique commence par des points de suspension. Un soupçon est au moins légitime ; que la réplique 2 (ou les répliques n : il y en a en tout 4 concernées, p. 35) achève(nt) la première.

Or, et même en commençant par les seuls cas I de l'Appendice (15), l'impression se vérifie complètement quand on se réfère aux régularités de la langue anonyme : il est vrai que l'on n'obtient un énoncé admissible en langue (donc : ayant une identité dans la langue, puisque c'est ce qui est en jeu ; j'y reviens p. suivantes et n. (21)) que si l'on « additionne » la réplique 1 et la ou les répliques qui la suivent (et le nombre des répliques constituant l'énoncé final est imprévisible ; c'est pour simplifier que je parle souvent de réplique 2 pour désigner celle qui termine l'énoncé). Ainsi (16),

P. 168 : OSCARINE : L'histoire que tu as reprise est celle.  
LE MINUS HABENS : ... d'une vitrine pleine de saxes (...)

P. 24 : SOLANGE : Le fond de la cage est drôlement recouvert...  
REARD : ... avec une sorte de grossier planisphère céleste (...)

P. 89 : BLACHE : Ah, cette fille que j'aperçois là-bas... En effet elle est albinos...  
REARD : ... et elle est bergère (...)

(13) Ainsi faisaient les plaisanteries : elles restent DANS la langue, exploitant ses propriétés d'ambiguïté lexicale, structurale, discursive ; je renvoie encore une fois à la partie I de Langage et langue...

(14) J'étudie dans un autre texte (« L'écriture de la langue », à par.) l'implication de ce fait : non seulement Roussel a posé la langue, mais il n'a pas omis une de ses propriétés : elle s'écrit aussi (se redouble avec accrocs par l'écriture ?).

(15) L'explication sera en effet double à plusieurs titres. On peut dissocier ainsi les « énoncés affirmatifs morcelés » (cas I) et les « simili questions » (cas II) en un premier temps, chacun permettant de repérer électivement un aspect du procédé (qui les unifie pourtant).

(16) L'Appendice spécifie de plus les répliques, selon qu'elles continuent ou achèvent la première. La pièce a confirmé en effet pour moi l'importance d'une distinction (valant pour la phrase comme pour les relations entre phrases I) : il y a continuation lorsque (Ici) les répliques suivantes terminent la première, mais que celle-ci eût pu constituer un énoncé autonome. Des exemples privilégiés sont la coordination, l'adjonction d'un adjectif, d'une relative dite « descriptive » (traditionnellement) ; (II) il y a achèvement lorsque les répliques suivantes terminent la première, mais que celle-ci n'a pas de statut sans elles, c'est-à-dire est un énoncé (ou un syntagme) tronqué : ainsi, les cas II(A) sans le prédicat qui les constitue en NP sujet d'une phrase, ne sont RIEN. Il est difficile de dire si Roussel a privilégié l'une des configurations ; il n'en a plutôt exclu aucune.

P. 131 : JACQUES : (...) on fit de sa grotte un sanctuaire qui dépend de la plus proche église...  
 MARCNAC : ... et qui s'inonde à marée haute ?  
 (Comme p. 25, de tels cas sont intéressants par leur complète ambivalence : si on interprète que l'ensemble seul des deux répliques est l'énoncé, la « phrase » finale est agrammaticale ; si l'on interprète que deux énonciations ont lieu, comme feint de le présenter le texte, elles sont admissibles, mais la forme de chacun est dès lors bizarre. Une telle incertitude est caractéristique de tout le texte — avec la terrifiante impossibilité de trancher et le jeu : est-on dans les limites, ou hors, des frontières ?)

Les énoncés du groupe II (avec point d'interrogation) n'échappent pas à la forme du procédé, on le verra en II — ainsi généralisable : la quasi-totalité des répliques est ramenée à l'identité d'un seul et même schéma, entièrement calculable : réplique 1 + réplique 2 + réplique n = une réplique, un texte, un énoncé (comme, par exemple : Le fond de la cage est drôlement recouvert avec une sorte de grossier planisphère céleste (...)).

Une exception est capitale à noter et sera reprise dans l'interprétation : Il y a un irréductible des pronoms. Plus exactement : dans les répliques où il y a je et tu, le procédé est strictement le même mais en même temps, l'énoncé reconstruit exige un rétablissement des pronoms : quels qu'ils soient dans le texte, je et tu se retrouvent affectés d'une double valeur, distingués et confondus à la fois ! Ainsi, L'histoire que tu as reprise est celle d'une vitrine pleine de saxes = L'histoire que j'ai reprise est celle d'une vitrine pleine de saxes (17). En même temps, les pronoms sont là pour rappeler au lecteur qu'une discursivité est posée, serait-elle subvertie.

I. 2. Or, elle est bien subvertie : ce qu'accomplit le procédé n'est possible qu'au prix des violations bien précises ; les analyser (ne serait-ce que très lacunairement) permet seul de répondre à la question : pourquoi tout cela ? Quels autres enjeux importent à Roussel plus spécifiquement, en dehors de ceux rappelés plus haut, que je lui suppose ?

1) A la différence de ce qu'a fait la grammaire chomskyenne, qui s'est construite en « grammaire de phrases », séparant énoncés et régularités discursives (alors que celles-ci concernent les énoncés reliés en un texte — ce qu'elle a peu étudié), j'avançais pour analyser l'interrogation deux catégories autres : celle de « régularités intraphrastiques » (exprimant les impossibilités spécifiques de la structure interne des phrases, et reformulant la notion de « syntaxe »), et celle de « régularités interphrastiques » (régulant les relations entre phrases), mais surtout la nécessité de formuler leur interaction (18). Or, Roussel confirme ces notions, puisque c'est sur elles qu'il joue. Une autre façon d'exprimer le

(17) Cf. encore p. 190-1, scéniquement étonnant puisque les points de suspension font la transition d'une scène à l'autre : SOLANGE : (...) Le fameux amas de gemmes qu'il convoitait pour moi... BLANCHE : ... et que j'ai bien failli manquer ! (... qu'il convoitait pour moi et qu'il a bien failli manquer + que je convoitais pour elle et que j'ai bien failli manquer).

(18) Le raisonnement n'est pas classique : on dirait ainsi : pour expliquer la correspondance entre O et R (I) il faut partiellement se référer aux régularités intraphrastiques, qui devraient expliquer que O = Que t'a-t-il donné ? R = A Paris soit aussi incorrect (et pour les mêmes raisons) que S = Il m'a donné à Paris ; (II) Mais il faut aussi faire intervenir des régularités interphrastiques pour expliquer que O = Que t'a-t-il donné ? R = Il m'a donné un livre soit moins correct que R' = Un livre (avec implication obligatoire). C'est donc bien l'interaction entre (I) et (II), qui traite sur le même plan la correspondance entre « deux » phrases (O et R) et les règles d'une phrase, qu'il faudrait formuler (et que la grammaire chomskyenne, avec son axiome formulé sur S, ne prévoit pas).



« procédé », dans cette pièce, serait en effet de dire : les régularités interphrastiques — auxquelles censément on devrait avoir affaire puisque les répliques sont censées être des énoncés s'enchaînant — sont totalement ramenées à autre chose, à savoir : les régularités minimales imposées aux constituants d'un énoncé, autrement dit, les régularités intraphrastiques. L'Appendice le montre, puisqu'il suffit pour interpréter l'enchaînement de se référer aux règles minimales de la structure d'une phrase (19). L'analyse réplique par réplique montre même que — mis à part une configurations déterminée, celle de la relation entre un « verbe » et ses « compléments » au sens chomskyen, cf. I. (C) (20) — aucune des relations pouvant articuler une phrase (ou de phrases coordonnées ou relativisées) n'est exclue comme le principe auquel ramener l'enchaînement de répliques n. 2). Pourtant, cette construction suppose une autre manipulation : les régularités interphrastiques ne peuvent — indûment — être ramenées à des régularités phrastiques que par une opération à ne pas omettre (et qui justifiera plus bas une confrontation avec les « mots-valise ») : une coupure et une fragmentation imposée à la réplique terminée par des points de suspension, alors que s'amorçait un énoncé de la langue. L'analyse plus précise ne m'a pas suggéré qu'il existe un principe syntaxiquement formulable qui ferait de la localisation de cette coupure une localisation systématique : en ce sens strict, on peut admettre la part d'aléatoire suggérée par Foucault quant à l'écriture (« aléatoire et nécessaire ») de Roussel (op. cité., p. 61). Mais la coupure a d'autres effets, et la question de l'aléatoire n'est peut-être justement le biais légitime ; je les présente brièvement : (a) En dépit du « procédé » (irrégulier en lui-même), on reste DANS les limites de la « grammaticalité » ; la nature du procédé (comme plus bas pour l'usage des questions) est donc bien de se fonder sur la langue pour la subvertir ; (b) c'est déjà rapprocher le procédé de Roussel de ce que fait n'importe qui plaisantant de la langue ; mais un autre point l'en rapproche : comme les plaisanteries, le procédé subvertit en réidentifiant, en affublant d'une identité fallacieuse ce qu'il met en jeu (une phrase est présentée comme une séquence de n phrases) : une question fondamentale engagée par la coupure est donc celle de l'identité ; (c) elle l'est encore par un autre trait : la coupure introduit (sous plusieurs figures, d'ailleurs) l'indécidable, autrement dit, un « flottement dans l'identité » de ce qu'elle concerne (21). Je le montre plus en détails pour une partie des cas, et reprendrai le point en II : j'ai parlé de la différence entre achievement et continuation (n. (16)), effets de la coupure et formes diverses que peut dès lors prendre l'enchaînement entre le début d'énonciation et la suite qui, indûment, le constitue seul en énonciation véritable (finie). Or, selon chacun des cas, le statut du fragment d'énoncé qu'est la première réplique diffère, avec un point commun : ce n'est pas une identité simple. (1) Lorsque la deuxième réplique achève ce qu'amorce la première, celle-ci n'a sans cet achèvement AUCUNE identité : pour la langue, elle n'est rien, et j'ai déjà mentionné les cas où I. (A) où la première réplique — un NP — n'est ni sujet, ni quoi que ce soit, et le

(19) Il suffit pour expliquer les échanges de I. (A) de les ramener à la règle minimale sur la structure de S = NP + VP, autrement dit « sujet » + « prédicat » ; les cas I. (B) reposent sur la possibilité de « sous-analyser » NP en N + adjectif ou relative ; I. (B'), sur celle de coordonner des phrases ou des syntagmes, etc. Cf. Appendice.

(20) Donnant par exemple : L'enfant transmit.../...sa volonté ; les « simili-questions » présentent au contraire ce cas de coupure (II. (C)).

(21) Je verrais là une différence significative entre les modalités de mise en question de l'identité chez L. Carroll d'une part et Roussel d'autre part : le premier pose une disjonction, là où l'œil naïf ne voit qu'une possibilité (ainsi Alice, opposant à la Reine Rouge qu'une vallée ne saurait être une montagne : De l'autre côté du miroir, éd. Aubier, p. 84). Chez Roussel au contraire, X peut être X et/ou y, indécidablement.

cas-limite de la p. (9) où celle, isolé par la coupure, n'a pas de statut ; (ii) lorsque la deuxième réplique continue la première, le jeu sur l'identité est plus subtil, car la première pourrait à elle seule constituer un énoncé autonome ; ainsi, les phrases dans I. (A') ou même l'énoncé, comportant N et auquel la deuxième réplique ajoute un adjectif ou une relative ; un cas net en est

P. 33 : ZUMERANAZ : Une argenterie l...

LEONCE : ... que nous venons de prendre dans la maison (...)

où la première réplique, exclamative, peut être un énoncé complet ; de même dans I. (D), où la réplique comporte le verbe. Pourtant, lorsque se lit la deuxième réplique, la première se trouve rétroactivement réinterprétée comme « à compléter » ; et finalement elle se trouve le support d'une double identité, où l'on « garde la mémoire » de son caractère complet et de son caractère incomplet tout à la fois, et contradictoirement (22).

Tout en soulignant que la n. (22) introduit deux idées nouvelles — l'implicite et la répétition liée à l'hypothèse « expressive » —, on peut au moins retenir que le nombre et la diversité des entraînements litigieux confirment que la langue est bien posée, comme ordre et ordre articulant une multiplicité ; en même temps s'est imposée une subversion précise, la mise en cause de l'identité opérée par la fragmentation et la coupure. Mais précisément, celles-ci ont-elle été suffisamment expliquées ? L'examen des répliques dont la première comporte un point d'interrogation permet d'y répondre.

## II. — LE TEXTE VIRTUEL ET LA DOUBLURE

C'est Roussel qui oblige à réserver un traitement particulier à ces cas (obligeant d'ailleurs à compléter l'analyse des premiers, on le verra) : d'une part, les répliques s'y enchaînent comme s'il n'y avait pas de réponse (et parfois même pas de question, ou de question identifiable) ;

---

(22) Un autre Indécidable s'ajoute selon moi, à retenir dans le contexte de la pièce précise et dont le sens serait que la question du langage s'y trouverait posée, en tant que s'y expriment des locuteurs : on ne peut exclure, mais on ne peut retenir avec certitude, une autre interprétation possible de la coupure, et qui ne serait pas syntaxique. Pourquoi Roussel n'aurait-il pas tout simplement appliqué une autre régularité, telle que deux locuteurs parlants peuvent toujours s'interrompre mutuellement, le deuxième continuant à la place de l'autre et par accord avec ce qu'il voulait dire ce qu'amorçait le premier ? Les coupures seraient alors « expressives » (au sens de Jakobson, Essai de linguistique générale, Minuit, 1963 ; je ne saurais proposer un terme moins mauvais). Certains échanges n'excluent pas cette hypothèse : ainsi, p. 74 : COURNALEUX : (...) Ici avait gité une hirondelle (que) j'avalais apprivoisée .../... REARD : ... et même un peu dressée, je me souviens d'elle ; ou p. 111 : FLURIAN : (...) j'avalais prêché à Sinnamarie devant une grande affluence .../... REARD : ... groupés en cercle, je m'en souviens (...). Des exemples exactement contraires obligent à compliquer l'hypothèse : l'expression d'accord doit se compléter d'une autre possibilité (autre cas où la langue est ambivalente) : le même procédé peut servir à l'expression du désaccord complet, la deuxième réplique continuant la première dans des termes qui la contredisent. L'exemple le plus « amusant » en est p. 33-34 : ZUMERANAZ : Vous oubliez que depuis deux ans je vous loge pour rien dans mon hôtel .../... LEONCE : ... où nous occupons sous les combles une chambre qui ne vous coûte guère.

L'hypothèse « expressive » n'est pas à exclure avec sa conséquence : (i) l'Indécidable : on ne peut affirmer que le procédé se réduise à elle ; elle ne suffirait pas à l'expliquer, et les autres explications proposées ne sont pas invalidées par elle ; (ii) encore une fois, et on la retient, il faudrait en souligner que Roussel l'a subvertie : alors que la coupure peut être expressive, utilisée parfois, elle devient totalement inexpressive quand elle est, comme dans cette pièce, systématiquement appliquée. En même temps, la retenir laisse voir une interaction entre l'expressivité du langage, « problématisée » sous cette forme du procédé et l'ambivalence de la langue, où le même procédé a deux valeurs opposables.

d'autre part, et en dépit du signe ?, on retombe sur le cas des énoncés affirmatifs morcelés ; or tout cela ne devrait pas être (23).

II. 1. Une observation s'impose : la forme de ce qu'on peut appeler provisoirement des « questions » est remarquable : on peut même se demander s'il y a vraiment des questions ; ainsi,

P. 135 : BLACHE : Il enfonce ?...

REARD : ... très vite, hélas ! (...)

Les règles de formation des questions laisseraient attendre une autre formulation (supposant une contrainte d'ordre) : (I) les questions attendant une réponse oui ou non exigent le verbe en première place suivi du sujet (et en français, d'un tenant-lieu pronominal) : Enfonce-t-il ? (II) les questions à interrogatif comportent la même contrainte, augmentée d'une antéposition du morphème interrogatif : Quand viens-tu ? Où le globule stoppa-t-il ? (cf. II. (C)) ; Comment obéites-vous, une fois le rite accompli ?

Or, aucune de ces formes n'apparaît, alors qu'il y a point d'interrogation ; par ailleurs, aucune réplique ne commence par oui ou non, ce qui serait univoquement une réponse. Un recours à des Informations supplémentaires sur les questions permet pourtant d'admettre que les premières répliques puissent en être (ou du moins, certaines) : Il existe en effet une autre formulation, qui n'est pas « neutre », mais suppose quasi-toujours (quoique dans quelles conditions exactes ?) une valeur complémentaire où le questionnant indique qu'il attend (espère, prévoit, etc.) une réponse déterminée (24). Celle-ci n'est pas soumise à la contrainte d'ordre rappelée, et par conséquent, se confond — à l'écrit ! et abstraction faite de ?, sans lequel on ne penserait pas à des questions... — avec des affirmatives (et chez Roussel : des affirmatives tronquées) : ce sont bien les « questions » attestées dans le texte. En même temps, une autre bizarrerie s'impose alors : qu'en est-il des questions assimilables à (II) : formellement aucune n'apparaît (qui aurait la forme Le globule stoppa où ? Une fois le rite accompli, vous obéites comment ?) ; et en même temps, certains enchaînements se comprennent très mal comme enchaînement d'une question oui/non et sa réponse ; ainsi,

P. 96 : ZUMERANAZ : D'où tu pus déduire ?

LEONCE : ... qu'il fallait s'occuper d'un tableau nommé l'Embellie,

(comme si : D'où tu pus déduire quoi ?/Qu'il fallait s'occuper..., etc.).

On pourrait croire que ces cas sont indécidables ; pourtant, une interprétation s'impose en tout cas, portant sur la raison de la forme (sinon la nature exacte de l'enchaînement). Dans les questions, dont la réponse (implicite) ne pourrait être oui ou non alors que leur forme pourrait

---

(23) La question peut se prendre par le biais typographique, confirmant que Roussel a aussi « problématisé » l'écriture de la langue. G. Stein propose en effet (« Grammaire et ponctuation », in *Change* n° 29) : « Il y a des signes de ponctuation qui sont intéressants et d'autres qui ne le sont pas. Commençons par les ponctuations qui ne le sont pas. Parmi eux, celui qui est en premier lieu le plus totalement, le plus complètement inintéressant est le point d'interrogation. (...) Il est évident que si vous posez une question, vous posez une question, mais quiconque sait un tant soit peu lire sait quand une question est une question telle qu'elle est écrite par écrit. Alors je vous demande un peu où devrions-nous utiliser ce point d'interrogation. » Roussel répond de son étrange façon (unheimlich, dirait peut-être Freud), et dément la proposition en tous points, comme ses pronoms démentent la distinction entre des énonciateurs, qu'ils posent en même temps.

(24) Tu n'es pas venu ? vaut — selon les situations — pour : Je suppose que tu es venu, et te demande de dire que tu es venu ; Je crains que tu ne sois venu et demande que tu confirmes que tu es venu ; Je souhaite que tu sois venu, et te demande de dire que tu es venu ; Je crains que tu ne sois pas venu, et te demande de confirmer que tu n'es pas venu, etc. Ces cas — que Lacan attribuerait à des émergences du sujet de l'énonciation, sans doute — font donc bien intervenir : l'implicite, et le rôle de tu, chargé de le sanctionner (et pouvant le refuser).

les rattacher au groupe (I), on comprend ce qui a été éliminé et pour-  
quol : c'est ce qui eût caractérisé univoquement la réplique comme  
interrogative, le syntagme interrogatif (25). Autre façon de le dire : ce  
qui a été éliminé est ce qui eût empêché que la réplique 2 enchaîne  
tout simplement sur la réplique 1, permettant d'appliquer le procédé  
général : réplique 1 + réplique n = énoncé (quelle que soit la réplique 1!).

Une question de fond est impliquée là : qu'en est-il de la question  
si l'interprétation doit se faire par référence aux énoncés censés ne pas  
en comporter ? On touche là à la complexification du procédé, et de sa  
portée : (i) le moment de la réponse est implicite, mais aussi (ii) la  
première réplique n'opère pas en tant que question, mais en tant que  
fragment et amorce d'un énoncé affirmatif. Or, ces deux faits supposent  
au moins 3 manipulations ; je donne toutefois quelques exemples, en  
restituant en italiques l'implicite (26).

P. 146 : JACQUES : Vous eûtes recours à votre planisphère céleste ?...  
FUZELIER : (Oui, j'eus recours à mon planisphère céleste)...  
déjà installé dans ce coin toujours sombre.

P. 37 : ZUMERANAZ : Le baron n'avait pas revendiqué son legs ?...  
OSCARINE : (Non)... Discret, il avait tenu à éviter (...)

P. 58 : MARCENAC : Là figure l'illustre bandit ?...  
GRIOT : (Oui, là figure l'illustre bandit)... qui prononça in extre-  
mis quelques paroles de repentir (...)

Une autre remarque s'impose ; là encore il y a l'indécidable : sur quel  
exactement porte l'implication, et sa reprise ? Est-ce sur illustre bandit ?  
ou sur bandit ? sur planisphère céleste ? ou sur planisphère ? Si l'on  
songe au nombre des répliques ainsi construites, et au fait que la  
question devra s'étendre aux cas I, elle devient pertinente et ne peut ne  
pas participer de l'étrangeté. Il faut même ajouter que en II. (D), l'indé-  
cidable s'étend aux questions,

P. 125 : BLACHE : Et le saut du loup fut comblé ?... (oui ? non ? et/ou  
quand ?)

RIAZ : ... (? oui) lorsqu'après un an de guerre le Turzil (...)

Il faut supposer 3 opérations : (a) La question qu'« est » la répli-  
que 1 est passée sous silence par une implication dont le ? garde  
paradoxalement le souvenir, et traduite en une amorce d'énoncé affirmatif  
comme en I. Il n'y a donc pas seulement réduction induite de questions à  
des affirmations, mais effacement de l'aveu de non-savoir et de l'appel  
à l'autre qu'est une question ; (b) la réponse (de l'autre I) est implicite  
et mise en facteur commun ; (c) ainsi est possible le rattachement de  
la réplique 2 à la réplique 1, par la violation familière des régularités  
inter- et intraphrastiques, et l'application du seul et même schéma entière-  
ment calculable sur lequel se fonde la pièce. La signification de ces

[25] Avec une conséquence : l'indécidable quant à la forme exacte de celui-ci, et donc  
la nature de l'interrogation. Dans certains cas, celle-ci se laisse reconstituer décidablement,  
comme p. 96 ou p. 93 : GARLOT : Dans l'intention ?.../REARD : ... de conclure avec lui  
une alliance (dont la bizarrerie devrait être immédiate). On ne peut comprendre que :  
Dans quelle intention ?/Celle de conclure avec lui une alliance. D'autres cas me paraissent  
remarquables, dont II. (D) donne des exemples : Je n'exclue pas que — dans cette  
pièce — ils recouvrent deux questions (Le globule stoppa-t-il ? + où stoppa-t-il ?).

[26] L'implication, liée d'ailleurs à la fragmentation, est une régularité de la langue :  
Il est devenu classique, depuis les analyses « artisanales » de Tesnière (Essais de  
syntaxe structurale, Klincksieck, 1959) de supposer fragmentation et implication pour la  
coordination : Les enfants cueillent des fruits et des fleurs = Les enfants cueillent des  
fruits + Les enfants cueillent des fleurs.

Lorsque je discuterai le rapprochement avec Humpty Dumpty, je supposerai chez  
L. Carroll et chez Rousseau la « conscience » subversive de cette régularité de la langue  
(cf. III. 1 et n. (36)).

3 manipulations est reprise en III ; mais trois traits se révèlent d'emblée : (i) l'hétérogénéité entre « surface » (l'apparence des répliques) et les mécanismes « profonds » qu'elle suppose ; (ii) l'implication, décisive dans ces manipulations, mais aussi régularité de la langue ; (iii) l'aller — et — retour nécessaire entre surface et profondeur, marqué par les points de suspension : s'il y a une procédure de masquage, ou de doublage, ce n'est en effet pas dire qu'il y ait un texte caché, qui serait seul le vrai ; le texte est l'ensemble : apparence quasi-identique des répliques, profonde différence des manipulations qu'elles supposent (perçues à la lecture).

Pourtant, la différence est-elle aussi complète entre les « simill échanges de question et réponse » (27) et les énoncés affirmatifs morcelés ? Il est temps de compléter l'analyse de ces derniers, et du procédé.

II. 2. On a vu au prix de quelles manipulations, les questions et réponses ramenant aux répliques affirmatives ; or, l'inverse est aussi vrai, en un sens précis : la mise en facteur commun par implication se retrouve aussi pour ces cas, liée à la fragmentation (et dont l'hypothèse « expressive » de la n. (22) pouvait donner déjà une idée). Si on prend les énoncés affirmatifs, comme les pronoms y obligent, pour des répliques de dialogues, et s'il est vrai que la réplique 2 seule finit la réplique 1, on ne saurait se contenter de l'interpréter en supposant une coupure et une simple reprise par l'autre je de ce qui se commençait : ce serait en rester aux apparences de la surface écrite. Pour tenir compte de ce qu'il est censé s'agir d'une prise de parole, il faut une supposition plus complexe, dont les simill-échanges de question et réponse constituent un modèle.

Comme pour eux, il faut supposer une étape virtuelle, et comme pour eux, c'est la réplique 1 qui permet d'en déduire la teneur. Deux hypothèses sont possibles, l'une simple, l'autre plus complexe. Le minimum à supposer, pour expliquer le bon enchaînement entre la réplique 1 et sa suite est au moins la reprise de cette réplique, virtualisée et répétée (« ? » indiquant le doute sur le domaine exact de la reprise)

P. 89 : BLACHE : Et en effet elle est albinos...

REARD : (? Et en effet) (elle est albinos) .... et elle est bergère.

P. 96 : BLACHE : Je les ai vus entrer au musée où ils doivent être encore...

ZUMERANAZ : (? Je les ai vus entrer) (au musée où ils doivent être encore) ... et où j'irai bientôt.

Etc.

Il faut donc supposer entre l'énoncé virtuel et la réplique 1 une implication (et répétition) par identité totale (ce qui rapproche le procédé des simill-questions issues de l'étape (a), cf. ci-dessus). Mais cette reprise par identité donne lieu à deux indécidables, selon moi : (i) en même temps il est vrai de dire que la reprise porte sur de l'identique total, et en même temps il y a doute sur la portée exacte de la répétition, difficile à déterminer a priori, une fois admis qu'elle ne porte pas nécessairement et toujours sur la première réplique entière. (ii) Je privilégie de plus une autre hypothèse — et sans pouvoir trancher : l'argument est celui de la logique générale de la pièce, qui me paraît favoriser cette version plus complexe (et plus répétitive) — : Non seulement la ré-

(27) Un autre travail introduisait la notion de « simill », pour le discours de l'autre « rapporté » : J. Simonin, pour une typologie des discours, Langue, discours, société, Seuil, 1975. Une question de fond est impliquée : si la dimension symbolique est celle du langage, celle de la langue pourrait bien être la simulation (allant de pair avec l'identité ?).

plique 1 serait reprise et répétée en place des points de suspension amorçant la deuxième, mais cette réplique 1 elle-même supposerait sous ses points de suspension une forme de « reprise projective » (28) de ce qui suit ; autrement dit, des répliques l'achevant. L'analyse complète supposerait dès lors :

- 1) Un texte virtuel, la phrase finale entière ; p. 35 : « C'est une lettre écrite par Guillaume Blache avec une belle encre d'or pour laquelle l'employé des postes n'a eu aucun respect. »
- 2) La fragmentation en répliques : ZUMERANAZ : C'est ?... (une lettre écrite par Guillaume Blache avec une belle encre d'or pour laquelle, etc., par « reprise projective »).  
 OSCARINE : (C'est, par reprise rétrospective)... une lettre écrite par G. Blache... (avec une belle encre d'or, pour laquelle, etc., par reprise projective).  
 LEONCE : ... (C'est une lettre écrite par G. Blache, par reprise rétrospective)... avec une belle encre d'or... (pour laquelle l'employé des postes n'a eu aucun respect, par reprise projective).  
 ZUMERANAZ : ... (C'est une lettre écrite par G. Blache avec une belle encre d'or, par reprise rétrospective)... pour laquelle l'employé des postes n'a eu aucun respect.

Et cela, pour toutes les répliques concernées, en ajoutant pour les simill-échanges Q-R la manipulation complémentaire de l'étape (a)..., Implícite elle aussi (29).

Le procédé de fragmentation et de mise en facteur commun par implicitation existe pourtant déjà dans la littérature.

### III. — MOTS-VALISE ? PROPOSITIONS-VALISE ? ENONCÉS-VALISE ? HYPOTHÈSES

Au premier abord, rapprocher le procédé de cette pièce de celui de Humpty Dumpty (De l'autre côté du miroir, op. cité) peut paraître hasardeux : le justifier permet pourtant des hypothèses.

III. 1. Et en effet, Rousset manipule, on l'a vu, des énoncés alors que Humpty Dumpty est censé manipuler des mots. C'est même en ces termes que M. Ronat le présente (avec l'implication : il affronterait tout l'aléatoire du lexique) (30). En même temps, elle le fait d'une façon d'emblée plus complexe qu'il n'est usuel, en montrant que — même pris comme un problème de mots — il est légitime d'étendre au procédé des mots-valise les catégories « syntaxiques » (ou relations intraphrastiques). Ainsi, p. 98, « La langue dit naturellement jupe-culotte, elle ne

(28) Il en existe des cas dans la langue, en effet : ainsi le *da* allemand, représentant projectivement une complétive : *Ich bin davon überzeugt, dass du lügst/Je suis persuadé de ceci que tu mens* ; d'autres exemples de ces « régularités interphrastiques » sont moins connus.

(29) Est-ce une analogie trop lâche ? On ne peut s'empêcher de penser au récit de Lacan, *Écrits*, p. 322, « Fonction et champ de la parole... » : « C'est là, reprend le texte, ce que la voix divine fait entendre : dans le tonnerre : *Da da da* (...).  
 Car Prajapati à tous répond : « Vous m'avez entendu... »

(30) « L'hypothétique », reprise in *La langue manifeste*, P. J. Oswald, 1975. Je limite la discussion et ne me prononce pas sur sa déduction : l'adéquation de l'hypothèse lexicaliste. J'en doute personnellement, mais le passage même du texte en question ne m'est pas tout à fait clair ; ce n'est pas non plus la question que je crois la plus importante.

dît pas Juplotte » (31) ; pour expliquer cette dernière formation (« mot-valise ») il faut supposer « une imbrication de condensation » où la structure « garde la mémoire » des phonèmes disparus comme dans le cas des suppressions syntaxiques. » Mais les phonèmes sont-ils seuls en cause ? Il est bon de noter en tout cas qu'aussi bien pour l'idée que la structure « garde la mémoire » que pour des notions comme celle de « condensation » et d'« imbrication », l'analyse proposée plus haut n'est pas contradictoire : je soulignais le jeu sur les règles « intraphrastiques », et elles sont ce qu'elle appelle « syntaxe ». De plus, poser des énoncés virtuels dont il serait gardé mémoire ne doit pas s'interpréter plus psychologiquement que le principe « expressif » de la n. (22) : c'est linguistiquement que l'enchaînement structural des répliques oblige à les poser (avec une trace, les points de suspension) (32).

La comparaison peut se poursuivre, avec une mise au point ; la suite de son analyse soulève en effet un point légitime pour L. Carroll, obscurci pourtant par une conception qui en revient (malgré l'apparence !) à la notion de « mot » traditionnel : p. 94, première version :

« Il semble bien que la création des mots-valise appartienne à la catégorie des sophismes : en effet, à partir de deux propositions particulières (Je soul.)..., on aboutit à une conclusion logiquement fautive : 1) furieux, 2) fumant, donc frumieux les éliminands étant ù et ant. »

Mais d'où vient ce passage à des propositions, telles qu'en traitent les logiciens ? Le cadre chomskyen ne prévoit rien de cet ordre (et ni le nœud E, rappelé en note (12), ni l'hypothèse des noyaux propositionnels qu'exprime tout au plus l'hypothèse lexicaliste ne permettent d'en traiter). C'est la notion du mot, et celle-léée-d'aléatoire qu'il eût fallu rejeter et on le peut : peut-être Humpty Dumpty n'est-il pas assez net sur ce point, mais des régularités précises de la langue permettent de trancher (que je résume, ne pouvant les exposer ici) : lui-même ne dit pas qu'il applique un principe systématique de création des mots-valise ; pourtant, il précise bien que pour lui, les « mots » (noms et verbes, distingués selon leur « travail », op. cité, p. 159) ne sont pas interchangeable (33). Cela même suffit à faire tomber la notion d'« aléatoire », et la suite de l'analyse de M. Ronat :

« Ceci explique l'arbitraire de l'interprétation, correspondant à l'arbitraire de la création : pourquoi (...) pour galoper en triomphant préférer galomphant à triomplouer ? »

Mais, s'il y a incalculable de la création — et non arbitraire ! —, il n'y a en tout cas nul arbitraire de l'interprétation, ne serait-ce que parce que, pour la langue elle-même, il n'y a ni mot, ni arbitraire : même lorsqu'en apparence, on se trouve devant un mot (seule notion qui explique la suggestion de cette citation), la réalité est celle de la position d'une proposition déterminée, posant une disjonction à chaque fois déter-

(31) Cf. pourtant l'analyse de Tesnière, citée en n. (36). Son exemple est aussi gênant : comme le montre son formalisme en « peigne », le ù pris comme « éliminande » est celui de jupe ; mais pourquoi pas celui de -ulotte ? La question ne se poserait pas si elle avait traité un cas aussi complexe que ceux du texte même ; cf. n. (35).

(32) L'étape de texte virtuel proposée n'est pas non plus mentionnée (qui serait la concaténation des deux arbres de départ). Elle s'impose pourtant si Humpty Dumpty raisonne sur des propositions, donnant au moins la disjonction (inspirée de son exemple) : C'est un jupe dont il n'est pas vrai que ce ne soit pas aussi une culotte ; c'est une culotte dont il n'est pas vrai que ce ne soit pas aussi une jupe (cf. p. 23).

(33) Posant « travail », il rejoint la notion, que j'argumente dans un texte inédit, d'« exercice » de la langue (inspirée de Benveniste) : sont à formuler des régularités à l'interaction de ce que Chomsky assigne à la « compétence » et de ce qu'il appelle « performance » (fâcheusement conçue en termes individuels et psychologuants).

minée. Les conditions d'emploi d'un Interrogatif spécifique (« métalinguistique », dirais-je : en quoi) le révèlent : en langue, l'emploi de tout mot est traité comme un jugement dont on arbitre la responsabilité à l'autre, et dont la glose serait : « employant tel mot, et non tel (s) autre(s), je juge que lui et non d'autres s'imposent pour correspondre à tel état de choses, dont je parle » (34).

L'aléatoire ne peut donc être en cause, mais autre chose (I) à chaque fois, un jugement unique et inéchangeable, posant tel terme (et « X est Z ») ; (II) mais la nature de ce jugement est imprévisible — Incalculable. Ce faisant, deux choses sont posées : la langue, en tant qu'elle se supporte de telles propositions et jugements de « mise en correspondance » entre nom et chose ; mais aussi le langage, sur ce qui en est une part essentielle : qu'il y ait des énonciations, et qu'elles soient Incalculables.

III. 2. En même temps, Humpty Dumpty et Roussel n'affrontent pas exactement les mêmes choses : le rapprochement licite a le mérite de mieux faire voir leur profonde différence.

Le procédé est bien le même : coupure, Implication d'un fragment, mise en facteur commun. Et pourtant, chez Humpty Dumpty, ce fragment est (quasi) toujours différent d'une proposition à l'autre (35), alors que chez Roussel (et même dans les simill-échanges Q-R), il est toujours identique. Est-ce dire que Roussel ne fait que jouer le même jeu que Humpty Dumpty, en le pimentant seulement de contraintes plus strictes ?

Le sens de la différence va plus loin : si annulants que soient les rapports du petit œuf avec les autres, et même s'il pose la dimension d'énonciation liée au fait qu'il y a langage (et même dénie que ce langage serve à la communication), il en reste limité aux questions qu'affronte un énonciateur, tout énonciateur — abstraction pouvant être faite des rapports qu'il a avec des énonciateurs autres. L'essentiel de ce que dénonce (négativement) Humpty Dumpty reste sans cesse les frontières (avec leurs implications qui dépassent la parole (36)), les dilemmes de la nomination et, plus généralement, tout ce par quoi tout locuteur se confond avec tout autre, soumis aux mêmes lois. Chez Roussel est en plus incriminé autre chose, et les pronoms n'en sont pas le seul témoignage, mais aussi les simill-échanges Q-R (cf. p. 22) : non seulement il y a énonciation, mais des gens qui parlent des énoncés ; il y a des uns et des autres — c'est-à-dire du langage. La construction du texte dans son ensemble le montre d'ailleurs : et en effet, quand des gens parlent, ils parlent des textes. Or, chez Roussel, ce n'est précisément pas le cas : un texte est bien parlé, mais ce n'est pas celui, en « dialogues », des apparences alors même qu'il est attribué à des gens (seraient-ils des personnages) : ce n'est même pas celui répétitif, ponctué de coupures et

(34) Un cas clair se trouve dans Sartre, « Politique et autobiographie », Situations XX, Gallimard, 1975, p. 156 : O = Voulez-vous dire par là que votre pouvoir tient à l'autorité que vous avez acquise par vos livres ? (Où pouvoir est en première mention) R = Mais je n'ai pas de pouvoir ! Expliquez-moi quel pouvoir j'ai !... O = N'importe quel citoyen ne peut présider le tribunal Roussel !/R = En quel est-ce un pouvoir ? (...)

(35) Ainsi, p. 160, op. cit. : « To gyre is to g (o round and round like a g) yr (oscop e. » Et qui empêche de convoquer toute la langue entre les parenthèses ? Chez Roussel, un point irréductible reste, significatif : les pronoms et leur alternance (cf. p. 12).

(36) Il les rappelle par sa forme, et le sourire qui pourrait le fendre en deux : mais qui est alors Humpty Dumpty ? et alors même que ni le réel ni la langue n'admettent l'indistinction (tout à fait différente de l'ambiguïté et de l'ambivalence — supposant la non-confusion). Une fois de plus s'impose l'idée que L. Carroll lui aussi subvertit la langue en la rappelant. Un détail, que me signale après coup J.-C. Milner, l'illustre aussi : il n'est même pas vrai, comme le dit M. Ronat, que les « mots-valise » ne soient pas DANS la langue : non seulement ils se fondent sur les règles de la coordination, mais L. Tesnière (déjà cité) a pu en étudier une série, régulière et productive en langue (comme par exemple cablo(télé)gramme, radio(télé)gramme ; cf. « Les tri-composés elliptiques et le nom de l'Alsace », Fac. des Lettres Univ. de Strasbourg, Etudes Linguistiques, fasc. 5, Paris, 1947, pp. 47-88 (avec une note antinazie, n. (4), p. 77).



de suspensions ; c'est aussi le texte unique, continu, de prose, proposé comme « texte virtuel », sans personnes, sans dialogues, sans coupures, sans points d'interrogation, ni de suspension ; en un mot : sans incalculable et sans altérité, redoublant ce qui se dit, mais peut-être aussi bien redoublé par ce qui se dit (et s'écrit !) — contre tout langage.

En même temps, cet incalculable est posé par le rappel subverti de l'ordre, la langue. On peut même dire que c'est la langue qu'image ce texte clos, sous son apparence uniforme (le schéma : réplique 1 + réplique n = une énonciation), avec sa séparation entre surface (apparence) et mécanismes sous-jacents éventuellement complexes dont elle est l'effet : or, ces mécanismes sont l'ensemble d'interdiction spécifiques que j'appelais « frontières », et dont un trait n'a été qu'évoqué ; sans doute une analyse peut-elle en prévoir l'organisation, descriptivement ; mais en aucun cas elle ne pourra faire que leur organisation soit logiquement nécessaire, car elles sont parfaitement contingentes (ce que manifeste la diversité des langues).

Rappeler cela est introduire à l'ultime caractéristique de ce texte remarquable : même ce qui, dans ce texte peut s'interpréter comme le rappel qu'il y a aussi langage, peut se réinterpréter sous la seule « grille » de la langue : Roussel pose donc une question double, écrit une écriture double, mais aussi n'exclut pas une interprétation double. Je rappelais que les plaisanteries étalent une manière de se remettre en face des questions du corps, de la sexualité, etc. Mais une des caractéristiques des « frontières » ainsi engagées se révélait problématique, donnant lieu à une classe particulière de jeux, que j'appelais supputations (37) : pourquoi suis-je, par exemple, vivant et non mort, ou « femme » et non « homme » ?, etc. ; autrement dit, si nécessaires de fait que soient les frontières, elles sont pure contingence, et c'est intolérable ; Roussel y pare par des répliques dont chacune est commandée par la nécessité — une fois le procédé identifié.

Contre-texte et texte, cette « contre-pièce » se lit donc jusqu'au bout sous la figure du double, et d'une question double : incriminer l'incalculable du langage ; incriminer l'injustifiable contingence des frontières. Qu'il impose de penser aux enjeux de cette multiple question par un texte imparlé, imparlable, où les lacunes et les points de suspension se disputent à ce qui est dit « en clair », mais coupé, saupoudré entre des bouches qui ne disent pas, n'est pas le moins juste.

## APPENDICE

Pour des raisons de volume, j'ai dû renoncer à l'exposé exhaustif des répliques de Rousseau; celles-ci sont présentées analysées selon les distinctions « intraphrastiques » minimales qui expliquent la structure de l'ensemble de répliques à chaque fois concerné, avec une précision où A = achèvement, et C = continuation.

Les pages renvoient à l'édition J.-J. Pauvert.

- I. (A) La réplique 2, introduisant le prédicat, constitue rétroactivement la réplique 1 en NP sujet (appel; S = NP + VP); 8 répliques, toutes de type (A), dont :
- P. 11 : BLACHE : Ainsi l'opinion générale...  
 VILLENAVE : ... est qu'il existe quelque part une splendide collection de gemmes dont vous devenez propriétaire. (A)
- P. 135 : BLACHE : Ainsi, selon vous, ces trois astérisques soulignés (...) sur le timbre okéiste trouvé dans la collection de mon oncle...  
 REARD : ... ne peuvent que viser les trois étoiles gravées dans cette croix.
- P. 158 : MARCENAC : (...) Ainsi M. Jacques...  
 SOLANGE : ... combat dans les rangs de la section d'ici — groupe ardent qu'on dut plus d'une fois disperser manu militari.  
 (B) (I) La réplique 2 ajoutée à un N de la réplique une relative; la majorité des 14 cas sont de type (C); certains sont ambivalents.
- P. 33 : ZUMERANAZ : Une argenterie l...  
 LEONCE : ... que nous venons de prendre dans la maison vide du vieux Fréchau, absent depuis hier. (C)
- P. 42 : SOLANGE : (...) Mille questions aux lèvres, je me joignis à un groupe...  
 JACQUES : ... qu'à mon tour je vins grossir, vous ayant aperçue de loin (...) (A ? C ?)
- P. 188 : JACQUES : (...) les lignes manuscrites à moi ramises par Fuzeller me font retrouver (...) Catharina Soarès...  
 SOLANGE : ... qui salue en vous l'unique descendant de l'illustre général brésilien Dordio (...) (A)
- P. 191 : BLACHE : (...) nous ouvrimus cette grille à Angelicus...  
 MARCENAC : ... qui à force de l'agiter avait fini par casser la sonnette !  
 (B) (ii) : la réplique 2 ajoutée à un N de la réplique 1 un adjectif; le problème est comparable à (I); 8 cas attestés.
- P. 131 : SOLANGE : (...) ce site est splendide... Mais on s'étonne de voir un autel dans cette grotte difficilement accessible...  
 JACQUES : ... devenue un lieu célèbre depuis qu' (...) une jeune pêcheuse y pénétra miraculeusement (...) (C)
- P. 37-8 : OSCARINE : (...) sa démarche était encore à faire quand il fut emporté par une fièvre typhoïde...  
 ZUMERANAZ : ... prise de ta mère qui, terrassée aussi fort, succomba de même. (A)
- P. 168 : OSCARINE : L'histoire que tu as reprise est celle...  
 LE MINUS HABENS : ... d'une vitrine pleine de saxes qui, la nuit (...) s'animent et se causent. (A)
- P. 171 : BLACHE : (...) ce que fit cette phrase : (Lisant une ligne dans le haut de l'enseigne) « CHEZ FRENU COUSIN DU GRAND FRENU »...  
 REARD : ... adroitement complétée par ces mots alléchants (Lisant une ligne dans le bas de l'enseigne) : « ON FAIT CREDIT »
- Etc.
- (C) La réplique introduit les compléments de V; aucun cas, sauf p. 178 comportant et, et les « simili-échanges » Q-R assimilables (cf. II (C)).
- P. 178 : BLACHE : Oui... on reconnaît bien le corps, qui s'offre de profil...  
 FRENU : ... et la tête, qui s'offre de face (...) (C)
- (D) La réplique 2 ajoutée à un adjectif à la réplique 1 comportant V; 4 cas.
- P. 111 : REARD : (...) autour d'une petite éminence artificielle à votre usage où vous aviez tracé trois zones d'humour...  
 FLURIAN : ... selon une règle que je m'impose invariablement. (C)
- P. 170-71 : REARD : (...) Il emprunta sans peine, son nom aidant, de quoi fonder un cabaret et se fit peindre cette enseigne...  
 BLACHE : ... où le roi-citoyen, face à un travailleur, trempa sa lèvre auguste dans la vinasse du pauvre. (C)
- Etc.
- I. (A) Coordination entre deux phrases :

[37] Ainsi l'aphorisme de Lichtenberg « Il s'étonnait de ce que les chats aient la peau fendue juste là où ils avaient des yeux ». Quant à Briasset, les « folies » explications de sa Grammaire logique (Tchou, 1970) n'en montrent que mieux que nulle explication n'est à trouver.

- P. 89 : **BLACHE** : (...) En effet, elle est sininos...  
**REARD** : ... et elle est bergère. (C)
- (B') La réplique 2 coordonne une relative ; 3 cas, dont :
- P. 131 : **JACQUES** : (...) un sanctuaire, qui dépend de la plus proche église...  
**MARCENAC** : ... et qui s'inonde à marée haute ? (C)
- Etc.
- (C') La réplique 2 coordonne un adjectif (aussi bizarre que (B')) ; 4 cas :
- P. 183 : **LEONCE** : Madame Whimster, très belle, était l'idole de son mari...  
**ZUMERANAZ** : ... et son égérie en matière de conspiration. (C)
- Etc.
- (D') La réplique 2 = et + adverbe ; 1 cas intéressant par les nomoms :
- P. 187 : **BLACHE** : (...) Je partirai pour toujours ... avec Marcenac, avec ce jeune couple...  
**JACQUES** : ... et avec mes parents adoptifs que j'ai, ô joie, décidés à m'accompagner (...)  
(E') la réplique 2 = une relative phrastique (liée à la réplique 1 entière). (C)
- P. 10 : **VILLENAVE** : (...) sa fortune... qu'il convertissait d'après certains on dit en pierres précieuses reçues de partout...  
**BLACHE** : ... ce qui était d'ailleurs faire un choix d'un placement très vanté. (C)
- Etc.
- II. Les similli-couplées O-R, en tant qu'elles reviennent superficiellement aux cas précédents ; ils sont tous d'achèvement.
- II. (A) La réplique 1 = comme — si S1 ; la réplique 2 = comme — si S2 ; 12 cas, dont :
- P. 74 : **BLACHE** : Son fils Raoul t'aimait ?...  
**COURNALEUX** : ... et me comblait de gentillesces (...); cf. I (A').
- P. 109 : **MARCENAC** : Alors, il se refuse à détaier ?...  
**REARD** : ... et triche si fort que quand il dit son âge (...).
- P. 136 : **BLACHE** : L'enfant transmet sa volonté ?...  
**REARD** : ... qu'on exécuta fidèlement. Cf. I. (B) (II).
- Etc.
- (B) La réplique 2 introduit le prédicat ; cf. I. (A) ; 8 cas :
- P. 92 : **BLACHE** : Ainsi donc Guillaume Blache ?...  
**IGNACETTE** : ... s'en retourna bredouille (...).
- P. 155 : **BLACHE** : Alors cette photographie, distinctement signée (...) ?...  
**BULXIR** : ... me fut remise par elle comme souvenir (...)
- P. 148 : **JACQUES** : Or, ces méditations ?...  
**FUZELIER** : ... me firent apprécier l'immense rôle protecteur (...)  
= question implicite « que firent-elles ? ».
- Etc.
- (C) La réplique 2 introduit le complément V, ou un adverbe ; dans ce dernier cas, deux questions me paraissent posées, ensemble :
- P. 96 : **ZUMERANAZ** : D'où tu pus déduire ?...  
**LEONCE** : ... qu'il fallait s'occuper d'un tableau nommé l'Embellie.
- P. 145 : **JACQUES** : Et elle voulait avant de l'exposer ?...  
**FUZELIER** : ... l'entourer par mes soins de protections surnaturelles (...).
- P. 146 : **JACQUES** : Cetet fois le globe stoppa ?...  
**FUZELIER** : ... sur l'étoile de Riga, marquée comme les autres par une minuscule concavité satbilisatrice.
- Etc.

Chacun parle de Raymond Roussel : tantôt de l'étrange personnage qui traversa la littérature comme un wagon plombé fuyant devant les transparences d'un paysage, tantôt de ces très curieux textes qui de La Doublure aux Nouvelles Impressions d'Afrique, hantent l'écriture moderne en la dotant d'une sorte « d'étrangeté familière » allant le mythe au conte et le calembour à la rime selon la procédure réglée d'une fantastique mécanique proche à la fois de Frankenstein et du surréalisme. Le discours universitaire s'est emparé de l'œuvre ; le théâtre et le cinéma cultivent le personnage ; témoignage après coup d'un fantasme roussellien : celui de devenir l'égal d'Hugo, de Verne et de Wagner, un maître incontesté dans le royaume des Arts et Lettres.

C'est sur le terrain du fantasme que je répondrai brièvement aux critiques que m'adresse Judith Milner dans un texte remarquable que nous présentons ici : Poussières de soleil/poussières de textes. Ces critiques portent sur un article publié par moi dans le n° 56 d'Action Poétique et repris plus tard avec des modifications dans L'Inconscient et ses lettres (Mame, Paris, 1975). Il s'intitule : Raymond Roussel, le folklore breton et l'enfant-roi pervers.

La référence « mythique » au folklore breton n'est pas une référence, car aucune texte ne se réduit aux thèmes que l'on y trouve et l'Armor n'est point pour moi prétexte à une vertu comparatiste. L'histoire de l'étoile d'or qui orne le front des princes est une manière de raconter le refoulé dont s'orne le fantasme. Contes, romans et poèmes, sont chez Roussel construits sur des reprises et la répétition est au principe du texte. Le Comment j'ai écrit certains de mes livres est ainsi pris dans la dimension d'un fantasme d'auteur où s'origine toujours le grand désir d'écrire ; être le maître incontesté d'une langue et du langage : fantasme de possession et de maîtrise ; l'auteur se conte comme maître et cherche à occuper la place du centre, du savoir, de la vérité. Il se prend pour le père de son œuvre et c'est pourquoi la réduction de la littérature à un corpus structural de signifiants, de rimes ou de procédés reste toujours en deçà de son être. Le procédé ou la rime, s'ils sont la langue même de la littérature ou de la poésie, sont aussi la manière dont le fantasme les tisse ; le procédé roussellien est la manière de dire le sens et l'origine imaginaires d'une écriture.

La linguistique prend la langue pour un objet de science. Sans doute n'a-t-elle pas tort. A ne point le faire elle signerait son arrêt de mort. Mais elle se construit sur le rejet du lien de la langue au désir inconscient et sur l'oubli que celle-ci est domaine du fantasme. La linguistique est lieu d'une contradiction : ou elle se « formalise » en s'approchant de la logique et en recherchant une autonomie, ou elle se fond dans la sociologie et dans les sciences humaines en prenant acte de leurs présupposés. Elle trouve sa voie dans des zig-zags et trace ainsi son émergence. Une certitude pourtant, le « parlêtre » est au dehors de son histoire et de son champ bien que de part en part il la poursuive de ses assauts. L'Inconscient est son ombre et le haut lieu de son regard aveugle. A son Insu, la guette le sujet plein de la psychologie : écarté pour laisser le « corpus » à l'emprise de la science, celui-ci fait retour dès qu'on ramène la langue-objet au locuteur, fût-ce à le diviser comme les moitiés d'une poire en fonctionnaire de l'énoncé ou en agent d'énonciation.

Evidemment, le langage ne saurait être désordre puisqu'il fait Lol. Et Roussel tente effectivement d'esquiver l'ordre même du langage en « confondant » le texte avec un procédé au point de croire que la langue est

tout entière contenue dans un procédé et que son maître incontesté est le poète. Cela ne veut pas dire que le langage soit lieu d'un calculable et que la langue soit l'instrument d'un dictateur; bien au contraire. Cela veut dire que le fantasme est réalisation dans l'imaginaire de l'impossible réel. L'auteur du Comment... est à l'image d'un logicien qui chercherait en vain à mathématiser la langue et à trouver la clé d'une transmission sans fard de sa grande œuvre et de sa découverte : un logicien devenu fou à force construire les graffiti de son tombeau pour la postérité. N'oublions pas que cet extravagant personnage mit en scène sa propre mort suivant le rite d'un procédé : fuite en Sicile, prise de drogues « calculée », sorties en « corbillard » à heures précises, etc. L'auteur veut être roi. Potentat de la langue, il use du procédé pour la soumettre à sa police. Origine et sujet du langage, il le veut « calculable », au point de l'engendrer en devenant machine à impressions. Il fait d'une pierre deux coups : se faire le maître de la langue c'est se donner pour père de l'origine des langues et du langage. Le fantasme de maîtrise se heurte ici à du réel : l'impossible de la langue, l'impossible de tout dire, l'impossible d'un pouvoir, d'une fusion, d'une manipulation. Il se heurte à une propriété essentielle du langage, celle-là même que le logicien « fou » tente de dénier : l'incalculable. Cette contradiction fait du roi un pervers, et de l'enfant-bâtard le tyran d'un royaume imaginaire où parenthèses et procédés sont actes d'agression contre un « hasard » des signifiants; actes voués à l'absence fantasmée de l'objet, puisqu'ils témoignent que le hasard n'est point de mise dans la langue et que la tentative de transgression est déjà commandée par la loi. Cette alternance du despote pervers et du logicien fou se retrouve à chaque bout de l'œuvre poétique de Roussel; que le poème soit le lieu privilégié de l'expression de cette alternance n'est pas le fait du « hasard ». Dans un texte de jeunesse Mon Âme (ou l'âme de V. Hugo) le tyran, monté sur son destrier blanc échappe à la folie des rimes en se regardant déféquer. Sous lui grouille un enfer de vers, un royaume de mots en fusion. Le dernier grand poème de la maturité, Nouvelles Impressions d'Afrique, est proche, dans sa structure, de la psychose : il en décrit deux des versants fondamentaux; paranoïaque dans sa folie « logique » d'organiser les rimes, mégalo-mane dans sa hantise d'un désordre de la langue, il est schizophrénique dans l'agression répétée qu'il imprime au texte en le bardant de parenthèses et d'une folson de vers s'écoulant comme la boue.

Fabriquer du texte pour l'auteur du Comment... c'est dire l'absence de l'origine en affirmant son existence dans le fantasme du procédé; cercle vicieux, cercle d'amour : Poussières de soleils en est l'illustration au même titre que le Comment... : chercher recettes, trésors ou secrets, produire le sens et l'origine d'une création, c'est dire que le secret est la bulle d'air de la boîte vide; caché au mieux par le circuit d'une quête en mal d'amour, viclé par le désir d'écrire, il est aussi dénié. Il n'y a pas de mystère, mais son aura est nécessaire pour mettre en branle le désir de quêter. Le Saint Graal est moins le sang du Christ que le symptôme d'une chevalerie en proie à la folie du sens. Esquiver l'ordre, c'est l'affirmer : l'étoile d'or est la marque d'un « destin » de l'auteur; elle choit dans la pustule et la rougeole : parodie, mascarade, doublure, jumelage, sont là pour dire, en la masquant, l'identité perdue. Le Comment j'ai écrit... est tentative d'avouer le désaveu de l'origine du texte en l'affublant des oripeaux d'une paternité, d'un semblant de pouvoir. Tout est bon : Wagner, Hugo, Verne, Loti : l'identité est travestie pour une postérité fantôme, et à ce titre, la lettre roussellienne demeure, avec ses rimes et ses postiches. L'ambiguïté linguistique dont se pare sans cesse le texte roussellien (exemple : commençant/comme en sang) est signe d'ambivalence et d'équivoque : ambivalence quant à un imaginaire pouvoir

dictatorial de la langue dont il faut conquérir l'amour en la dotant du procédé (rime, métagramme, parenthèses) et recevoir la haine en lui donnant un maître — Équivoque quant à l'identité du mot dont on construit l'enjeu sur la méconnaissance d'une différence des sexes en parodiant la castration et la nomination par une copulation de mascarade tous azimuts. Arlequin et pantalon, cigare, frange, tulle, fraise, palmier, restauration, etc., forment l'immense famille d'un cirque où les mariages s'engendrent d'une confusion des trous : l'anus et le vagin sont à l'image d'une commode Louis XV que viendrait féconder un lézard. Sans doute s'agit-il là de « régularités structurales de la langue » ? Et alors ? Quel est donc l'intérêt d'une telle affirmation si elle demeure la lettre morte d'une tautologie consistant à décrire la structure des structures ?

Si la langue s'articule au désir inconscient, si l'inconscient a la structure d'un langage, cela veut dire que la langue est lieu de fantasme, que le langage parle le sujet quand il croit le parler ; la langue est un savoir mais elle ne dit pas tout ; objet d'amour, elle parle d'amour, elle parle le sexe ; elle ne sert même qu'à ça : elle parle l'impossible du rapport sexuel au point qu'elle lui supplée. Ses « régularités » sont masques plus que désignations. Et le texte roussellien souscrit pleinement à l'art du masque ; il a même pour effet d'en dire la quintessence en affublant la langue d'un procédé qui vient la « masquer » et qui du même coup se démasque comme appartenant aux régularités de la langue. L'art roussellien de la répétition se dessine de dire explicitement ce par quoi la langue est représentable et peut devenir objet de science pour le linguiste. Cercle vicieux et viclé ; car le comment n'est jamais le dernier mot du texte ni le métalangage, le vérité du langage. La linguistique peut-elle sortir du cercle roussellien ? Parlant de la littérature, peut-elle se désaisir, avant que d'y entrer, des impasses du comment et de l'application ? Il faudrait qu'elle accepte d'y perdre quelques plumes en devenant poète, pas seulement à ses heures de loisirs.

Je ne sais si ce que dit Elisabeth Roudinesco à propos de la linguistique vise ou non ce que j'ai avancé. Si c'est le cas, il y a, je pense, un malentendu sur ma démarche ; à propos surtout de l'interprétation que je donne des « régularités », d'où découle une supposition plus complexe sur le « fantasme » chez Roussel. Les interprétations que vous posez ne sont légitimes que si l'on pose d'abord la question du Comment. Et cela ne peut se faire à partir d'un à priori concernant la langue ou l'inconscient mais seulement à partir des textes. A ce titre je ne crois pas avoir « décrit la structure des structures », ni énoncé une tautologie, mais répété une démarche connue. Je suppose qu'un analyste fait de telles conjectures à propos de ses analysants en écoutant comment est ce qui se dit là... J'ai parlé de « régularités structurales » pour cerner le spécifique de l'écriture roussellienne ; à partir d'elle seulement on peut s'autoriser à la conjoncture. On ne peut dans ce cas opposer ce que je dis de l'incalculable, de l'ambivalence et de l'ambiguïté linguistique à ce que vous en dites. Ce serait faire une coupure injustifiable entre différentes modalités possibles d'un certain affrontement à la langue. L'analyse de la langue n'est autre qu'une explicitation de ce que fait le poète.

Vous faites erreur je pense sur la question des régularités ; celles-ci ne sont pas des énoncés positifs sur ce qu'il « faut » mais bien l'ensemble tout négatif d'impossibilités régulières. Il est faux, en ce sens, de dire que la langue puisse suppléer à ce que vous appelez « l'impossible du rapport sexuel » : elle n'en n'est pas le masque, mais exactement le contraire : le visage même ; comme le montre le ressassement des plaisanteries et les répétitions chez Roussel ; c'est de là qu'il faut partir pour élaborer des conjectures légitimes. Je ne peux souscrire à votre conclusion, que reflétant la langue, le procédé soit « masque » ; au contraire, en la reflétant il la dévoile ; et si fantasme il y a, il procède d'une double démarche (ambivalente au sens strict) : il est tout d'abord de démasquer le réel et ensuite de lui opposer un contre-réel, d'où la dénégation de l'incalculable. Concernant la langue, il dévoile, selon des modalités que vous dégagéz sans doute de façon juste, que de la langue, il n'y a pas de maître parce qu'elle est On. Votre propos porte sur une autre propriété de la langue que celle sur laquelle j'avais insistée. On peut dire qu'en refaisant la langue, Roussel s'en fait le « Comme-si-maître ».

## Notes et informations

### POÉSIE ININTERROMPUE

Nous n'avions jamais songé, tant cela nous paraissait évident, dire tout le bien que nous pensons de l'émission de France-Culture, POÉSIE ININTERROMPUE (1) due à Claude Royet-Journoud, un des plus originaux, des plus incontestables parmi les poètes actuels.

Or, voici que nous apprenons, dans la Revue des Lettres, organe de la Société des Gens de Lettres, qu'« Une pétition se prépare chez les poètes pour protester contre l'émission de France-Culture, « Poésie ininterrompue », qui ne présente que des œuvres poétiques expérimentales... »

Quels poètes ? Et quoi donc les autorise à qualifier d'expérimentale, exclusivement, une émission qui a donné à entendre Tortei, Guillevic, du Bouchet, Renard, Caillols, Jabès, Tardieu, Valet... sans parler de La Fontaine et de Lucrèce !

Il faut rappeler, de plus, qu'en moins de deux ans, cette émission a donné la parole à quelque quatre-vingt-dix écrivains, que chacun, plusieurs fois par jour a pu lire des textes de son choix où l'on retrouve les noms les plus marquants d'hier et d'aujourd'hui, que chaque dimanche un entretien de quarante minutes a permis à l'écrivain invité de s'entretenir librement de son travail avec un interlocuteur choisi par lui.

Pour toutes ces raisons, nous souhaitons, pour notre part, longue vie à POÉSIE ININTERROMPUE !

MARC PETIT : LE TEMPS DES TRACES, Action Poétique/P. J. Oswald.

*Le temps des traces* : dans ce beau titre, la clef d'un livre. Tout au long des poèmes de ce recueil, c'est sans doute la méditation sur le temps qui dépose la trace majeure.

Temps des traces : le poème s'écrit dans le sentiment très vif de l'inscription de la trace dans l'histoire. Hantise des sédiments de traces, de stries, de strates : toutes sortes d'empreintes, de la main de Bara-Bahau aux graffitti qui se superposent sur le mur-palimpseste d'Heidelberg.

Temps des traces : inscription du poème dans l'histoire. Poème toujours daté, souvent situé. Présence des peuples et des lieux, dans un élargissement toujours généreux. C'est quand Marc Petit se veut révolutionnaire qu'il est peut-être le plus près de la tradition. L'écrivain se veut gardien de la trace, jusqu'au pathétique, quand il se fait le témoin de « peuples engloutis/villages détruits/collines aplanies par l'histoire », la mémoire de « traces de traces/que personne ne déchiffre plus ». Tradition : suivre la trace juive. Si Dieu n'est pas, où tout cela mène, de question en question réfractée ? A la littérature, c'est-à-dire, peut-être, à l'humour juif.

Le temps est le seul maître d'un univers sans transcendance. Comme le dit le beau poème terminal, ELEGIE, où passe un je ne sais quoi de la trace de Milosz : « l'évidence est notre horizon, un long espace entre deux nuits ». Aussi, « ne pose pas de question ». Pourtant, depuis le début

(1) Chaque jour à 7 h. 02, 14 h., 19 h. 55, 23 h. 50 et chaque dimanche de 20 h. à 20 h. 40.



du livre, une question ne cesse d'être posée, réfractée. Toute question posée sait sa réponse, comme celle du coq d'ANOST EN MARS : notre pays « est sans espoir, il sait ». Il se situe entre espoir et non espoir, celui qui est ému aux larmes par l'éphémère : « le soir / est un instant sans père ni fils / le soir / fond comme neige entre les cils, / un soir / pour qui n'a plus qu'une vie à vivre / vaut un matin. »

« Tu sais ce qu'il en est / plus loin / de l'origine absente / dans le sans fin, le sans retour / où les baies roupes d'arbres sans nom / se mirent pour personne / dans un éclat d'espace. » Dans un univers sans transcendance, sans père et sans fils, « rien d'autre à dire que ce qu'on voit ». Champ de la poésie : l'évidence, son espace-temps mesurable : « le réel réel jusqu'à la folie ». Mesurer le champ du réel pour en tracer la trace réelle, quelle entreprise est plus folle, si l'on y pense. Quand il se veut poète objectif, Marc Petit est peut-être plus proche qu'il ne le pense de Proust, poète du réel subjectif.

Celui qui écrit sachant que « tout ce qui vit en nous est déjà enfoui dans la mort », pourrait-il oublier que le livre est « dans l'oubli » ? Mais alors, peut-être, un défi, « inscrit / dans le vide, inscrit / sur la mort ».

« Laisse les mots te traverser, chas d'aiguille d'un travail sans but / l'éternité qui te fascine est celle de l'instant qui troue / l'éternité qui te maintient est l'abîme entre deux sursauts. » Oui, travail de nuit, entre l'origine perdue et la fin absente, une trace peut trouver le temps d'éternité fragile, pathétique-éphémère, relative-durable. Marc Petit : ce poète bourru, a-lyrique, est un poète philosophe. Proust sans la fin, la transcendance de l'art.

MARTINE BRODA.

## DE QUELQUES REVUES...

Des hauts et des bas : impossible en cette période de dire toutes les revues reçues et pourtant... On doit bien reconnaître que depuis quelques années leurs productions sont d'une qualité certaine et qu'il serait juste de contribuer à les faire diffuser outes. En voici quelques-unes :

*Emeute* (B. P. 5018, 31032 Toulouse-Cédex) qui sort son n° 2-3. Il comporte un ensemble de textes d'auteurs déjà plus ou moins lus ailleurs : Y. Namur, P. Dhainaut, J. Lepage, G. Hons et d'autres que je découvre ici : S. Pey, J. L. Ercem, J. F. Mathé, J. P. Pouzols, etc. Dans l'ensemble c'est assez intéressant et l'entreprise mérite d'être suivie.

*Parler* n° 75 (28, rue du Docteur-Calmette, 38000 Grenoble), elle, s'appuie sur les « valeurs sûres », la table des matières est assez impressionnante et il n'est pas possible de citer ici tous les noms, cela va de Tristan Tzara à Guillevic en passant par Neruda et Ponge. Un numéro que l'on peut donc acheter sans risques et qui devrait au moins figurer dans les bibliothèques de tous les lycées de France.

Ce n'est sûrement pas possible pour *Le bout des Bordes* n° 2 (J. L. Parant, Cérizols, Ariège), les bibliothécaires s'y refuseraient (?) même si le fait qu'il ne paraisse que « tous les 29 octobre pour l'anniversaire de Titi » ait quelque chose d'attendrissant. Le travail obsessionnel de J. L. Parant, ces yeux qu'il dédie à tout un chacun et ces boules qu'il envoie dans les pattes déséquilibrant les assurances les plus solides ont quelque chose d'hallucinant, provoquant un désarroi certain du lecteur qui ne sait plus trop où se raccrocher dans ce langage torrentiel.

*La tête de l'âne* (n° 18, 19, 20, F. Barillet, 121, avenue Ernest-Renan, 18000 Bourges) continue à distribuer gracieusement ses feuillets ronéotypés.

Les textes qui y sont contenus sont inégaux mais c'est essentiellement dû au fait qu'elle accorde une large place aux inconnus et c'est plutôt sympathique. Dans cette livraison, je signalerai P. Landreau et R. Pharo.

*Impasses* (D. Bedou, 1, rue Andrivet, 46300 Gourdon) a au sommaire de son n° 4 beaucoup de noms déjà rencontrés ici ou là : M. Bourg, G. Criel, P. Delbourg, M. Guedj, J. Lepage, J. P. Poels plus d'autres que je ne connaissais pas encore. On y trouve aussi *Les Yeux CCCXVIII* de J. L. Parant.

*Dire* n° 21 (J. Vodaine, 108, rue des Allemands, 57000 Metz). Vodaine par Vodaine. Il est rare que cet auteur-imprimeur se laisse la parole dans sa revue, généralement il se consacre à d'autres. Cette fois-ci, c'est une dizaine de ses propres textes qu'il met en pages, toujours avec autant de soins, pour ses poèmes-affiches. En plus, il donne un ensemble de six textes intitulés « Poésie de la cuisine martiniquaise de Da Elodie » illustré de gravures de Jean Rivier. Je crois inutile d'insister sur la qualité de l'ensemble.

*Multiplies* n° 22 (H. Heurtebise, 1, rue A.-Sévène, 31600 Muret) poursuit obstinément son travail dans la région de Toulouse y créant un foyer très vivant de poésie avec une revue largement ouverte aux inconnus. Les numéros sont consacrés soit à un thème (19-20 : Dedans-dehors ; 21 : le cirque), soit à un auteur. Ainsi ce numéro est entièrement livré à Jean Bénas qui y publie « L'himahira », poésie du désir, de l'attente, d'une qualité d'écriture indéniable.

*Encres Vives* en est à son n° 80-81 (M. Cosem, Engomer, 09800 Castillon-en-Couseran). Un numéro moins fermé que d'habitude sur l'équipe rédactionnelle puisqu'il contient des textes de Jean Joubert et de Charles Dobzynski. Les autres sont signés d'habitues de la revue : Cosem, Durozoi, Bourg, Dugué, Druetz, etc.

*Textuerre* (A. M. Jeanjean, 1, impasse du Merle-Blanc, 34000 Montpellier) en est à son premier numéro. On y retrouve une partie de l'équipe montpelliéraine d'*Entailles* que j'avais signalée dans le n° 65 d'*Action Poétique*. Il semble bien que la pratique de l'écriture ait conduit ici à quelques clivages : cette revue se veut laboratoire et l'affirme en débutant par un entretien avec Bernard Noël. Les textes de J. L. Ponce, J. Frémiot, A. M. Jeanjean, D. Labarrière, etc., se veulent de ce lignage.

En un volume de 400 pages, *Dock(s)* (Editions NEPE, Moulin de Ventabren, Les bons fils, 13 Ventabren) donne une somme consacrée aux « poésies-expressions d'avant-garde en Amérique latine ». Poésie visuelle essentiellement, rassemblée par Julien Blaine. En parler en quelques lignes serait une gageure que je me refuse à tenir d'autant que c'est un ensemble qui, surtout, se regarde. Certains lecteurs refuseront certainement d'attribuer le « label » poésie aux travaux présentés : ce sera aller un peu vite en besogne, qu'on y regarde à deux fois et il sera alors difficile de refouler certaines des questions que ne peut manquer de poser au lecteur une telle recherche. On aura certainement l'occasion d'y revenir.

*Racines* n° 4 (C. Held, Les Tertres-Boigny, 45800 Saint-Jean-de-Braye) continue paisiblement sa route avec cette fois-ci : C. Ardent, S. Brindeau, A. Chédid, J. L. Depierris, P. Dhainaut, J. Dubacq, J. L. Gault, G. Jean, J. L'Anselme, Y. Lemoine, J. M. Le Sidaner, J. P. Lesieur, A. Miguel, P. Portejoie, H. Rougier et des gravures d'A. Laval.

*Verticales* 12 n° 29-30 (C. Da Silva, B.P. 4, 12300 Decazeville) consacré essentiellement à J. V. Verdonnet (préface d'E. Humeau), illustré par Walter, plus un jeune poète : J. Ancet. C'est un numéro agréable à lire, la poésie de Verdonnet ne laissant pas indifférent.

*Odradek* n° 15-16 (J. Izoard, 18, rue Général-Modard, 4000 Liège, Belgique) continue sur sa lancée avec W. Cliff, V. Godel, O. Lécrivain,

J. H. Malineau, A. Miquel, P. Peuchemaurd, J. Sacré, F. Watlet et une série de gravures de R. Varlez.

*Actuels* (J. de Breyne, 58, rue Tramassac, 69005 Lyon) publie son premier numéro — ou plutôt le premier numéro de sa nouvelle série après une interruption de l'ancienne formule dirigée par Henri Poncet. Cette revue entend « entreprendre une analyse de la production de ces dernières années sur le mode de l'*appropriation critique* dans une perspective *offensive* qui rejoint celle de la classe ouvrière et de ses alliés dans leurs luttes... » Au sommaire : Notes pour une lecture de *Codex*, Valeur d'usage et valeur d'échange des tableaux, etc. Un travail à suivre.

C'est un peu aussi le lieu de travail où se situe *Dérive* (C. Gattinoni, 62, rue Bobillot, 75013 Paris) dont le n° 3 est consacré à la notion de « crise » chaque auteur, par et dans ses textes poétiques ou de fiction, l'interrogeant et la creusant au sein même de l'écriture. Le travail est celui d'une équipe et on y retrouve les mêmes noms que ceux déjà signalés dans notre n° 66, plus quelques autres.

*Cheval d'Attaque* intervient aussi dans ces eaux là. Dans son n° 18 (B.P. 194, 75564 Paris Cédex 12) on y retrouve d'ailleurs beaucoup des membres du collectif « Change » : G. de Cortanze, J. Roubaud, Saül Yurkévitch, plus quelques autres que j'ai déjà signalé dans d'autres revues s'interrogeant de façons parallèles sur l'écriture : C. Prigent de TXT, J. P. Seguin dans *Textuerre*, etc. L'ensemble de ces revues et de ces réseaux trace pour qui veut se donner la peine d'aller y voir une vision assez cohérente d'une forme de littérature contemporaine : la pratique de l'écriture littéraire interrogée et menée dans ses relations avec les autres modes de travail productifs, un essai « matérialiste » d'écriture.

Essai mené également depuis quelques temps par *D'Atelier* dont le n° 12-13 (7, boulevard Saint-Marcel, 75013 Paris) s'intitule « Approches théoriques III » et s'interroge, dans une forme volontairement éclatée, fourmillante, allusive, extrêmement riche et dense sur quelques-uns des problèmes que pose la traduction.

*Solaire* 14-15 (R. Daillie, Issirac, 30130 Pont-Saint-Esprit) est entièrement consacrée à Jürgen Becker, peintre et poète allemand contemporain : poèmes et dessins intitulés « Fin de la peinture de paysage ». L'ensemble est splendide et c'est une joie profonde que de découvrir cette poésie dense et retenue, étroitement collée à une sensualité de la nature. Un seul regret : il n'y a que des traductions, aucun texte en langue allemande ; ne serait-ce que pour le plaisir de l'oreille...

Entre certaines revues consacrant la majorité de leur pages à un seul auteur, et les recueils, il y a de moins en moins de différences. Je m'autorise donc à parler ici de quelques-uns de ceux que j'ai vécus.

*Génération non spontanée* de Claude Held (Formes et Langages) est un travail bien dans la ligne de cet auteur qui poursuit avec constance et esprit de système ses recherches formelles déjà amorcées dans *Métastructures*, *Calques* et *Calendes* (même éditeur). Les textes en sont denses, serrés et la construction du recueil leur confère comme une vibration de chambre d'échos faisant éclater l'écriture en tous sens. Et pourtant, rien d'artificiel dans cette écriture, les textes ont une épaisseur et une densité indéniables.

*Promenade sur un fil* d'Abdiu Abdulah (MJC 77, quai de la Pie, 94100 Saint-Maur-des-Fossés), c'est tout autre chose, presque un texte brut, une de ces visions lyriques dans lesquelles nous ont souvent entraînés les auteurs maghrébins. Les influences y sont visibles mais on nous dit que l'auteur est quasiment autodidacte. On peut donc penser qu'il a en lui assez de force pour ouvrir sa propre route.

*Perdu le Nord* de Roland Boyez (Ed. Subervie) est d'une écriture plus sage, plus classique presque. Des textes courts suivant en cela une tendance bien actuelle. Deux, trois vers laissant au blanc de la page une force de

silence, un texte qui dit « je » même quand les verbes sont à l'infinif, etc. Rien d'éblouissant donc, ce recueil ne bouleversera pas le paysage poétique des années 70 mais c'est du bon travail, bien fait, sensible, solidement écrit dans une langue agréablement maîtrisée et tout cela après tout n'est pas si fréquent.

J.-P. BALPE.

## INDIGNES PAQUETS D'EXPRESSION (Lettres de E.-E. Cummings : 1899-1962), Mercure de France.

Dans ces heures — farouches — où des pseudo-étrusques semblent brigner la mairie de Paris afin d'y installer au plus vite leur art, la correspondance d'E.-E. Cummings pourrait s'imposer, aux plus désenchantés... comme un tonifiant nécessaire, comme pare-éclats repoussant le ballet des simulâcles et des poses avantageuses. Quant à tous ceux qui croient que : « C'est dimanche tous les deux jours. Comment voulez-vous par hasard, insinuer qu'un homme qui s'est passionné toute sa vie pour la pelote basque ne puisse pas compter ses propres pouces dans le noir ? »... Par cette brève citation, le ton des lettres de Cummings nous transporte à des années-lumière de la correspondance d'un Rilke ou de la gravité du Journal de Kafka. Nulle analogie de l'absence ou de l'éternel, revisitée par l'angoisse dans ces lettres qui s'appliquent avec candeur à célébrer la vivisection du Maintenant. C'est sans doute ce refus de sacraliser la littérature ou le mythe de la profondeur qui maintient le poète à la surface, actif et vivant. Dans la lumière de Lucrèce ou de l'enfance heureuse...

« Ecrire des lettres, c'est se mettre nu devant des fantômes », affirmait Kafka. Dans les quelques deux cents lettres qui nous sont proposées, rarement nous découvrons E.-E. Cummings faisant appel à la confession ou au style de l'autobiographie. Le roman familial semble se borner à des lettres sans détours ni dissimulations, adressées au père et à la mère, où tous les projets du poète sont communiqués et reconnus, fortifiés par une réciprocité affective profonde. Aussi trouvons-nous fort peu d'inquiétudes ou des interrogations angoissées. Faut-il invoquer le choix des glossateurs et leurs tics tranquillissants, devant les nouvelles icônes ? Quiétisme d'un choix où 800 lettres sont absentes ?

« *Qui résoudra les abîmes de l'horreur pour défendre / avec sa vie l'architecture d'un rayon de soleil ?* » — C'est pourtant cette interrogation obsédante, greffée au plus profond de la moelle de chaque poème de Cummings que nous retrouvons comme leit-motiv « éthique » dans ces lettres échelonnées de 1899 à 1962. Une dichotomie entre la correspondance d'un poète et ses productions plus spécifiques semble toujours artificielle et les manies du compartimentage critique ont fait leur temps... Aussi bien trouvons-nous dans ces lettres des Presques-poèmes et une verbe d'invention pourfendant tout ressassement des vieilles formes. Rien d'arbitraire ou de systématique pour autant dans l'usage que Cummings fait de la ponctuation, de la typographie, dans sa manière de jouer avec l'espace qui passe dans tout l'alphabet. Néo-platonisme, « Cummings-Lingus » avec « les autres » langues, dérision du langage ? La tentation d'une idéologie anarchiste pointée souvent sous des propositions esthétiques lorsqu'une dialectique ne s'est pas inscrite dans le vécu. Peut-on légiférer sur les refuges théoriques d'un poète qui « s'anarchise » devant les retombées du fidéisme politique ? D'aucuns ont beaucoup « épilogué » sur son revirement politique après son voyage en U. R. S. S. en 1931. Mais dans ce lent et vivifiant prologue du socialisme tout n'est-il pas à revoir de très près ?

S'il est admis comme salubre d'exiger du poète beaucoup plus que de l'homme d'Etat le plus estimé, laissons-lui, au moins la liberté de ne pas s'identifier avec l'Etat. Actualisons le pouvoir d'aimer et de comprendre. L'itinéraire d'un homme carrefour de la poésie américaine (ses correspondants les plus proches sont John Dos Passos, Ezra Pound, Allen Tate, Marianne Moore — ses amis William Carlos Williams, Edmund Wilson...) salué ainsi par Gertrude Stein : « Cummings n'imité pas : il est l'héritier naturel... de la tradition de la Nouvelle-Angleterre avec son aridité et sa stérilité... mais aussi son individualité... » Intuitions contradictoires qui passent sous silence l'essentiel ? Méfaits de la critique autrefois... projective ? Les lettres de cette correspondance nous révèlent aussi comment ce poète-peintre n'a eu de cesse de désenbaumer la littérature de tout encens idéaliste, de tout cannibalisme élégant et raffiné. Afin de réduire (localement ?) les insuffisances humaines. Lecteur passionné de Rabelais (sans goûter pour autant la misogynie pseudo-médicinale), il découvre avec ravissement que le mot « sottise » est souvent employé pour rêverie sans la moindre intention de culpabilisation morale ou théologique. Non-héros, écrivain-clown méprisant la contemtion des bouffons sévères ou graves, cousin par l'esprit, l'humour, l'ironie de Robert Desnos, E.-E. Cummings ne semble avoir d'autre visée que de réactiver sans cesse le vivant, menacé par toutes les puissances de mort : fétichisme, autoritarisme, racisme (ainsi ce morceau de bravoure où il traite son ami Ezra Pound de Rabbín « antisémité »...), et paradoxalement chez ce singulier individualiste la tentative souvent répétée de mettre en cause « le fanatisme » de l'Individuel. D'où cette application effervescente à ces jeux du langage, prompts à défiger l'expression, toutes les autres raideurs ; désacralisation de tous les noms propres par la pratique hygiénique des anagrammes : mais ce n'est pas seulement le surmoi aristotélien ou cartésien qui est visé ainsi mais bien d'autres hantises narcissiques : vertus purgatives des anagrammes pratiquées sur soi-même « valent bien les pseudovertus des jububiers qui ne calmaient pas du tout les apôtres ».....

Aussi bien la faculté d'émerveillement se reconstruit-elle sans les simulâcles volontaristes ou vitalistes. Cette attention à actualiser le pouvoir d'aimer et de transformer la langue révèle comment la « prose » de Cummings semble être le commencement ou la continuation de sa poésie par des moyens différents où ce qu'il importe réellement « c'est de mettre une construction à la merci d'un rythme qui ne se démente pas ».

Comment délaissier cette correspondance sans rappeler le jugement de William Carlos Williams : « Beaucoup des poésies de Cummings — voire toutes — sont des évidences de l'amour. ... Je vois Cummings en Robinson Crusôé au moment où il vit pour la première fois l'empreinte d'un pied humain dans le sable. Cela aussi impliquait un langage nouveau — et une réadaptation de la conscience. »

ARMAND RAPOPORT.

P. S. — La lettre 264 (p. 348) nous laisse presque (deux) viner — déjà les noms savoureux des deux maires de la ville sainte de Paris.

## MARTINE BRODA : ROUTE A TROIS VOIX.

Il y a, de de Staël, un nu debout, comme dans la mémoire, lacéré de la nuque aux talons d'une explosion de lumière, où le noir même est éclat. Ainsi se déroule, implacablement, ce qu'il faut bien appeler le Livre que Martine Broda publie dans le Cahier 35 du *Nouveau Commerce*, de l'automne 1976. Déchirure vivante, enchevêtrée, à bout de souffle et le contraire, dérive d'être, naissance et faim et soif :

« et l'homme dans la femme et la femme            l'homme  
meurent d'amour pour toi  
du bonheur neuf insensé  
d'aimer l'amour innombrable  
et d'être tous aimés »

L'un des plus beaux poèmes d'amour qui soit écrit en ces temps où l'on se demande à tue-tête, et les oreilles bouchées, ce que ça peut bien être ! Comme si Jean de la Croix n'avait pas existé, ni Ysé du *Partage de Midi* : « Combien plus à résoudre l'âme désirante... » Ou encore ce « peut-être pas, encore pas, toujours pas, malgré l'incommensurable nécessité » comme une offrande de Maurice Regnaut.

Oui. Rien. On en oublie les mots. Rien que l'absolue nudité déchiquetée dans la lumière.

« mes coups donnés masque d'amour  
je voulais que tu m'aimes  
les seins coupés les seins coupés  
sous la cuirasse et sous le casque  
plus nu            visage nu visage vrai  
tu é »

« qui désigne une énigme            au carrefour de soi ». Ainsi Martine Broda commence-t-elle, elle ne cesse de commencer. Enfin parole ! Enfin chair, sang, couteau, dérision, et le seul frémissement sont parole, parole comme jamais ! Règlement de compte avec la parole, chair devenue voix, couteaux brisés comme une vitre vole en éclats « morte mourant mes miroirs mes murs ». De Mallarmé à Jouve, d'elle à elle-même « quel entre            nous ne s'inachève ». Ah ! Comme elle a tout compté !

« Je vis je ne suis pas  
si morte que les morts »

Oui ! Maintenant, ni même le silence, plus rien ne va se taire.

BERNARD VARGAFTIG.

## LA MEULE — LE TRI — L'ESPACE.

Vous savez, ce *Couleur Mémoire*, cette porte ouverte entre passé et à venir, tendre et vrai comme du Heine, paru aux Editeurs Français Réunis, et qu'on aura trop vite fait d'étiqueter prose ? Et le *Cantique pour Masada* publié dans *Europe* en septembre 1976, qui est devenu aujourd'hui l'un de ces petits livres que le mauvais goût qui court pourrait se hâter d'oublier. Et *Arbre d'Identité* qui s'enfonce dans le silence, superbement publié par Rougerie ? J'avais décidé de parler de ces trois livres récents de Charles Dobzynski, pour ce qu'ils ont en commun, depuis l'anthologie de la poésie yidich *Le miroir d'un peuple* que nous a donné ce même poète chez Gallimard, non pas d'inclure à notre culture une certaine culture juive, mais au contraire de plonger, à travers cette expérience singulière, et notre langue et notre propre identité dans, dit-il, « cette eau rèche qui m'entraîne au for de la terre ». Ainsi d'autres parlent-ils de façon la plus profane du Christ en croix ou des Psaumes ou de Saint-François comme Charles Dobzynski évoque l'Aleph

« première clef  
de ta voix  
par quoi je rejoins tout le blé  
du langage  
de l'univers »

Il y aurait beaucoup à écrire de cette façon de remettre les arbres à l'endroit. Mais ce serait, sans aucun doute, restreindre la portée d'une œuvre. Car en mettant aussi fondamentalement en cause ce qu'il est, et ce qu'il a vécu et écrit, Dobzynski touche à l'essentiel de nous-mêmes et de notre poésie. Il serait peut-être temps de se moquer des modes et des courants et d'y aller voir de plus près.

D'abord pour ce qu'il raconte. Car il raconte. La poésie de Charles Dobzynski est voyage : lieux, dates, gestes, tout ce que porte et ne porte pas le langage. Contradiction qui est l'une des racines du poète. A l'incessante dislocation du monde, il oppose l'acharnement d'être, le chant, la cohérence du récit. Mais, et c'est déjà l'étrange de cette poésie, loin de faire tourner la terre autour d'un axe qu'il commanderait, lui, dislocation et récit montent ; je devrais dire tournent, et parallèlement, et deux spirales enchevêtrées en mouvement :

« La vie défait son fagot                    à sa vitesse je me calcine  
    Ravivé le diamant  
 le rire de sa rémanence  
    sa trajectoire en moi  
    pour destituer le vide »

Et prenons ce mot : « rémanence », ce vocabulaire scientifique qu'on loue ou qu'on lui jette au visage selon que ... rien n'étonne, certes, comme l'intrusion de ce mot, pourtant porté naturellement par l'image de la calcination et du diamant. Il est, dans cet exemple, l'image même, à l'intérieur de la langue de Dobzynski, la preuve même de la spirale, comme s'il lui fallait, par l'amplitude du vocabulaire, rompre ce cercle qui chaque fois l'enferme, sortir du vide, aller plus loin, pas n'importe où, mais partout. Là est, incontestablement, un autre aspect de sa poésie : richesse du verbe, étendue de cette langue, dénombrement qui pourraient, comme c'est trop souvent le cas, n'être que floraison luxuriante, plonge brutalement aux entrailles. Voici un poète qui a toutes les apparences contre lui, et qui les transforme, pour qui sait y voir, en périlleux cheminement.

« Crue du vécu                    versant  
    de mes contraires  
 Mais je refuse la rançon  
    de la parole  
    le crachat du remord »

Et, en effet, alors que tout semble, et des moyens et de la poésie même, contradictoire, alors que ce chant pourrait n'être qu'un constat douloureux et statique :

« j'étais enterré  
    dans ma vie — — — (parole en paroi  
    qui ne cesse  
    de rétrécir)

jusque dans cet exemple, le monde de Charles Dobzynski est mouvement. Trois mots courent tout au long de son œuvre : meule, tri, espace. Ils étaient là, tout à l'heure, comme en contrepoint : ce fagot du temps ou que le temps brûle, le diamant dans les cendres, l'espace — trajectoire. Mais, et n'est-ce pas là ce qui en fait l'unité profonde, l'art poétique même de Dobzynski ? A l'intérieur de ce qu'il faudra bien appeler une espèce de dialectique du monde, le poète utilise cette même dialectique.

« Si je remonte  
    mon cours  
    mica d'un masque  
    fracassé  
    vivre tout en écailles »

L'entendez-vous la meule ? L'entendez-vous le tri ? Entendez-vous passer du mica aux écailles, du roc au vivant ? Mais ce n'est pas ici qu'une poésie de la métamorphose. Peut-être, une tentative de définir ce que nous cherchons un peu tous aujourd'hui, l'humain.

« J'échappe  
à mes pas sans réplique »

Cela ne suffirait pas s'il n'y avait, chez Charles Dobzynski, en même temps que ce double mouvement que nous avons tenté de définir, une quête passionnée, dramatique de l'unité. Non pas celle de dieu, d'un père, ou du cours de l'amour, ou même, désespérément, de l'origine. Encore moins la poésie. Il a, très certainement, vécu tout cela, mais voici que ce qui apparaissait en filigrane quelquefois, ou avec davantage de certitude, explose maintenant. L'unité, pour Dobzynski, c'est la matière.

« Je serre  
un poing de terre »

Et pas seulement cette matière-là, mais l'autre ; la même :

« La vie apprend ce qui respire  
et sa spirale monte »

et jusqu'à ces *éléments* qu'on aimerait lire autrement qu'ici ou là au hasard des revues.

Voilà, semble-t-il, la poésie la plus irritante qui soit. Car il ne s'agit pas, pour Charles Dobzynski, d'animer la matière mais de la dire là : racines, arbre, identité.

« ni le dire ni le caché  
quelque chose de moi se casse »

BERNARD VARGAFTIG.

L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND, n° 6-7 de la revue « *Oblique* » — B. P. 1, Les Pilles, 26110 Nyons.

« Alors surgit la véritable expressionnisme, l'expressionnisme proprement dit. Non pas un extrémisme, un radicalisme — non pas cette politique habituellement confondue avec la diplomatie — non, ce qui surgit tout simplement, ce fut cette vérité qui ne voulait plus reculer devant rien ni personne, ce caractère absolu mis dans la cause défendue... »

ERWIN PISCATOR.

La revue « *Oblique* » a fait paraître en 1976 son numéro 6-7 sur l'Expressionnisme Allemand. On sait que cette revue a déjà consacré des numéros spéciaux à J. Genet, Kafka, Strindberg, au mythe de Don Juan, à Bellmer, et qu'elle compte ainsi continuer à livrer à ses lecteurs des dossiers sur des personnalités choisies : Artaud, Brecht sont annoncés. Voici donc le volume, qui avec celui édité par F. Maspero : « *Expressionnistes allemands, panorama bilingue de la poésie* » réalisé par Lionel Richard, va enfin permettre au public français de saisir le mouvement expressionniste dans son ensemble et sa spécificité en tenant compte de toutes les ramifications qui le constituent et prolongent.

Il faut avouer que l'entreprise n'est pas facile. Le terme même : **EXPRESSIONNISME**, ayant été utilisé à toutes les sauces. A l'intérieur du mouvement des divergences souvent étonnantes se manifestent. Ainsi, on voit assez bien maintenant ce qui sépare les deux grandes revues



« *Der Sturm* » et « *Die Aktion* ». Les objectifs politiques de « *Die Aktion* » apparaissent clairement dans les options anti-militaristes et communistes, alors que « *Der Sturm* » affirme un programme à dominante esthétique. De la même façon, toute la mystique idéaliste du « *Blue Reiter* » vient aujourd'hui en surface montrer les limites idéologiques du groupe. Il faudrait évidemment faire la synthèse de toutes ces idées pour comprendre jusqu'au bout les contradictions, les faiblesses, comme la force extraordinaire de cet Art de l'Expressionnisme.

C'est pourquoi j'ai déjà proposé, pour saisir dans son ensemble le mouvement expressionniste, de noter qu'il se situe au point d'exaspération du « *Pathos* » hegelien. La violence de l'expression devient la médiation de cet art (1). Il est plus compliqué de remarquer comment les choses se sont déroulées et les différentes incidences produites dans la Poésie, le Cinéma, la Peinture, le Théâtre, la Musique même. Le dossier du Théâtre est particulièrement éclairant. On voit ainsi comment le Théâtre expressionniste s'est construit contre le naturalisme sous l'influence de Strindberg, à travers les personnalités de Frank Wedekind, Adolphe Appia, Carl Sternheim, jusqu'à Piscator.

D'autre part, il faut noter que l'Expressionnisme assume pour l'Allemagne le rôle de cette Avant-garde à laquelle l'intelligentsia européenne va se rallier massivement. Les liaisons avec le Cubisme et le Futurisme, les proclamations de révolutions sociales et sexuelles du Dadaïsme paraissent donc naturelles aux artistes qui vivent et travaillent dans cette Allemagne farouche de l'entre-deux-guerres. C'est pourquoi, malgré les contradictions radicalisées par le discours extrême, les Avant-gardes se rejoignent en une sorte de solidarité pour la lutte contre l'ancienne société, contre sa morale et son esthétique. Il faudrait un jour tenter de définir cette solidarité pour comprendre enfin ce qui lie à certaines époques tous les clans de l'Avant-garde dans une curieuse nébuleuse, où ne cessant de se déchirer entre eux ils parcourent néanmoins la même courbe.

Mais la notion d'Expressionnisme si difficile à cerner couvre une infinité de réalisations. On lira par exemple dans ce numéro le texte de Doebelin sur la « *structure de l'œuvre épique* » traduit par Alain Lance. Il écrit : « *on croit parler et on est parlé, on croit écrire, on est écrit.* » On se souvient que Walter Benjamin faisait l'éloge de notre A. Doebelin dans un essai intitulé : « *La crise du roman* » (2). On découvrira aussi à quel point le musicien Schönberg est mêlé à l'histoire du Mouvement. Il est l'ami de Kandinsky et de F. Marc, il collabore au « *Cavalier bleu* ». Il interprète à sa façon la leçon : « *L'artiste n'a pas besoin de la beauté, la vérité lui suffit. Il lui suffit de s'exprimer, de dire ce qu'il doit dire, selon les lois propre de la nature...* » Quant à l'histoire de la Peinture expressionniste, elle se trouve un peu noyée dans cet ensemble. Je proteste personnellement de l'effacement relatif de Karl Smidt Rottluff au profit de l'inévitable Kirchner. Mais l'équilibre est difficile à réaliser s'exerçant à un sujet si vaste.

Cependant il faut conclure. J'ai laissé dormir un certain temps cet article, dépassé par l'ampleur de ce domaine de l'Expressionnisme, si mal connu en notre Pays, espérant je ne sais quelle solution miraculeuse de la difficulté. En vérité, c'est toute l'histoire des Avant-gardes européennes qu'il faudrait embrasser en un instantané pour situer exactement le mouvement Expressionniste dans son intégrité. Avec ses originalités, son esthétisme, et ses illusions. Il faudrait à la suite de Claude Prévost (3) reprendre mot à mot l'argumentation de Georg Lukacs, la polémique avec Brecht, et lire rapidement

(1) *La Pensée*, n° 183.

(2) *Action Poétique* n° 50.

(3) *France Nouvelle* : « *Marxisme et Expressionnisme* » (3 et 10 janvier 1977).

le journal de celui-ci qui vient d'être traduit (4). Pour connaître la suite.

Mais en fait, probablement, j'ai quelque chose à dire de l'Expressionnisme. Sinon je n'en parlerai pas. J'ai, si vous voulez, un compte à régler avec l'Expressionnisme. Il faut ajouter, que sauf exception, je trouve assez repoussantes les formes actuelles de l'Expressionnisme. Alors que j'ai une sorte de tendresse pour celle de 1912, même lorsqu'elles sont ratées. Bien entendu, j'admire profondément quelques-uns des artistes de l'Expressionnisme, je vais les nommer pour qu'on les reconnaisse entre les autres : Murnau, Emil Nolde, Rottluff, Gottfried Benn, je ne peux citer Schönberg qui n'est pas expressionniste, mais je voudrais ajouter Ströheim dont on n'a pas parlé, je crois.

C'est qu'à mon avis, les Expressionnistes sont à la fois des novateurs et des liquidateurs. Novateurs parce qu'ils inventent avec les autres artistes : les cubistes, les futuristes et les dadaïstes, les formes qui vont submerger la vieille Europe. Liquidateurs car ils poussent l'Esthétique de la représentation, l'Esthétique du « Pathos » dans ses derniers retranchements avec une sorte de détermination et de violence inconsciente qui sont en elles-mêmes admirables.

Il me semble ainsi que l'Expressionnisme accomplit une courbe exemplaire. Il invente ses formes et se consume dans sa propre expression. Il affirme en quelque sorte : voici ce que je réalise qui est terminé maintenant que je l'ai fait. Il convient de passer à autre chose. C'est ainsi que nous aimerions procéder. Il y a dans la Poésie, la Peinture et la Musique aujourd'hui une volonté d'en dire moins fort, une légèreté et une sûreté de soi qui doit quelque chose à l'Expressionnisme : à *contrario*, si vous m'entendez.

PAUL LOUIS ROSSI.

juillet 1976.

---

(4) *Journal de Travail*, éd. L'Arche, 1976.

---

## ACTION POÉTIQUE recommande

BERNARD NOEL, *Extraits du corps*, coll. 10/18, U. G. E.

Un recueil de poèmes écrits de 1954 à 1970 :

*la nuit parle  
il y a des yeux partout  
on voudrait rire  
mais la langue sèche  
les mains tombent  
alors je t'écorche  
pour faire une boîte à mots*

JOSEPH GUGLIELMI, *Le dégage ment multiple*, Le Collet de Buffle.

Recueil de résonances poétiques et critiques inspirées par la lecture de Jabès, Albiach, Royet-Journoud, Rosmarie et Keith Waldrop, Laporte, Giroux... et par les « espaces virtuels » de Lars Fredrikson.

JEAN-PIERRE BALPE, *Tarap*, sérigraphié par Denys Riout, collection Ecbolade.

Livre ou bande poétique « enluminée » se déployant dans l'espace d'une pièce, articulée par rivets :

*lire et décrire autre voyage tel en la  
jugue chanter le monde ou le détruire*

GÉRARD DE CORTANZE, *America libre*, Seghers.

Anthologie de poèmes « traduits-transformés » de l'Amérique Latine contemporaine. On y rencontre : Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Cardenal, Cisneros, Dalton, Gironde, Girri, Hinostroza, Huidobro, Lezama Lima, Pacheco, Yurkievich, etc.

Egalement :

JACQUES AUDIBERTI, *Poésies 1934-1943* (préface de Georges Perros), Gallimard.

BREYTEN BREYTENBACH, *Feu froid*, Bourgeois.

RENÉ DEPESTRE, *Poète à Cuba*, Oswald.

ABDELLATIF LAABI, *Le règne de barbarie* suivi de *Poèmes oraux*, Inéditions Barbares.

FATA MORGANA, (*Anthologie*) 1966-76, coll. 10/18, U. G. E.

EUGENIO MONTALE, *Saturne*, Poésies IV, NRF, Gallimard.

GEORGES PEREC, *Alphabets*, Galilée.

JACQUES SOJCHER, *La démarche poétique*, coll. 10/18, U. G. E.

PASCAL QUIGNARD, *Le lecteur*, NRF.

OCTAVIO PAZ, *Mise au net*, NRF.

FRANCIS PONGE, *L'atelier contemporain*, NRF.

ANTONIN ARTAUD, n° spécial d'« Oblique ».

MARC PETIT, *Le temps des traces*, Oswald-Action Poétique.

# 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.)
- 28-29. — RENE CREVEL, numéro spécial. (12 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. — OÙ EN EST LE ROMAN ? par *René Ballet, Yves Buin, Claude Delmas...* (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.)
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.)
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.)

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 : *Psychoanalyse 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. Vargafstij.* (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, Ataç 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.)
56. — POÉSIES U.S.A. : L. Zukofsky, L. Eigner, J. Rothenberg, P. Blackburn. — Contre-poésie : Vietnam, Les « Caterpillar », poésie amérindienne traditionnelle. — Hommage à Jack Spicer. — Neruda : poèmes. (12 F.)
57. — CHILI — ANGOLA — ESPAGNE. — La poésie de la Résistance (Pierre Seghers). — Rivière le parricide (E. Roudinesco). — Et : J. Izoard, M. Bénézet, J. Roubaud, C. Dobzynski. (12 F.)

---

Supplément au n° 57. — Alain LANCE : *L'Ecran bombardé.* Poèmes. (10 F.)

---

58. — POÈTES PORTUGAIS. — B. BRECHT : Notes sur son évolution politique (F. Fischbach). — Catharsis, distanciation, identification (E. Roudinesco). — Et : P. Lartigue, L. Ray, B. Vargaftig, M. Ronchin, D. Grandmont, A. Rapoport, C. Fabrizio, E. Ardoin, G. Squires. (12 F.)
59. — PROLETKULT et LITTÉRATURE PROLÉTARIENNE (Russie/URSS : 1905-1934) : un ensemble de textes inédits dans la plupart des pays du monde ; manifestes, éditoriaux, polémiques, poèmes. — De Bogdanov au 1<sup>er</sup> Congrès des Écrivains 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'AKMÉISME, TYNIANOV, MAIAKOVSKY : Poèmes, manifestes, analyses, interventions, positions. — Articles ou entretiens : Hélène Henry, Claude Frioux, Yvan Mignot, Léon Robel. — Aïgui, Tsvetaïeva, Souleïmenov, Sloutski, Eikhenbaum, 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, Perce 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.)
66. — POETES BAROQUES ALLEMANDS — G. TRACKL — JEAN MALRIEU — Et : J. Tortel, J. Guglielmi, A. Lance, J. Roubaud, J. Daive, C. Carlson, E. Hocquard, M. Regnaut, E. Tellermann (Beckett), M. Broda (Jouve), D. Leeuwens (Jouve). (176 p. — 18 F.)
- 67-68. — ENFANT ECOLE POESIE : Françoise Dolto, Renée Balibar, Mi-reille Lecoultré, E. Roudinesco, G. Jean, J.-P. Balpe, M. Cosem, J. Cahors, C. Dobzynski, P. Gamarra, C. da Silva, J.-H. Malineau, de nombreux poèmes d'enfants et de poètes. — ROQUE DALTON : présentations de J. Cortazar, R. F. Retamar, S. Yurkievich, poèmes. — JAN MUKAROVSKY : l'un des fondateurs du *Cercle de Prague*, prés. de Danielle Konopnicki, choix de textes. — Et : C. Royet-Journoud, C. Adelen, G. Jouanard, M. Petit, Marie Etienne, L. Danon-Boileau... (384 p. — 30 F.)

---

Supplément n° 1 au n° 69. — Bernard VARGAFTIG : *Eclat & Meute* (9 F.)

---

Supplément n° 2 au n° 69. — Pierre LARTIGUE : *Demain la veille* (15 F.)

---

Centre d'activités et de diffusion d'Action Poétique :

## 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

Librairie ouverte de 15 heures à 24 heures.

**LE COMITÉ DE RÉDACTION TIENT UNE PERMANENCE  
 CHAQUE VENDREDI DE 19 heures A 20 heures**

# 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 <sup>os</sup> )	France	36 F.	Etranger	50 F.
2 ans (8 n <sup>os</sup> )		70 F.		100 F.
Soutien (4 n <sup>os</sup> )		100 F.	(8 n <sup>os</sup> )	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 :



# 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
BLAISE CENDRARS .....	20 F
LITTÉRATURE ALGÉRIENNE .....	20 F
CRÉATION POÉSIE/PROSE .....	20 F
CHILI .....	20 F
LA FICTION POLICIÈRE .....	20 F
BULGARIE ART ET LITTÉRATURE .....	25 F
MONTESQUIEU .....	25 F

---

EUROPE

21, rue de Richelieu — PARIS-1<sup>er</sup>

C. C. P. Paris 4 560 04

**LES ÉDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS**

21, rue de Richelleu

PARIS-1<sup>er</sup>

---

**Collection « Petite Sirène »**

*Derniers volumes parus :*

JEAN FOLLAIN : Comme jamais.

\*

PIERRE GAMARRA : Le sorbier des oiseaux.

\*

RAFAEL ALBERTI : Sur les anges.

\*

ARMAND RAPOPORT : Toiles d'Ypres.

\*

VOLKER BRAUN : Contre le monde symétrique.

\*

ALAIN LANCE : Les réactions du personnel.

Chaque volume 10 × 13

Tirage limité

Exemplaires numérotés

Relié toile : 18 F.

# 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...

Bernard Vargaftig : Eclat & Meute

Pierre Lartigue : Demain la veille

A partir de mai 1977

une collection  
**action poétique**  
aux Editions  
François Maspéro

Premiers titres :

- ELISABETH ROUDINESCO : *Pour une politique de la psychanalyse.*
- SERGE TRÉTIAKOV : *Dans le Front Gauche de l'Art.*
- *Poètes baroques allemands.*
- JACQUES ROUBAUD : *Etat actuel de la poésie en France.*
- KAREL TEIGE : *La Foire de l'art et autres textes.*
- *Poètes expérimentaux néerlandais.*