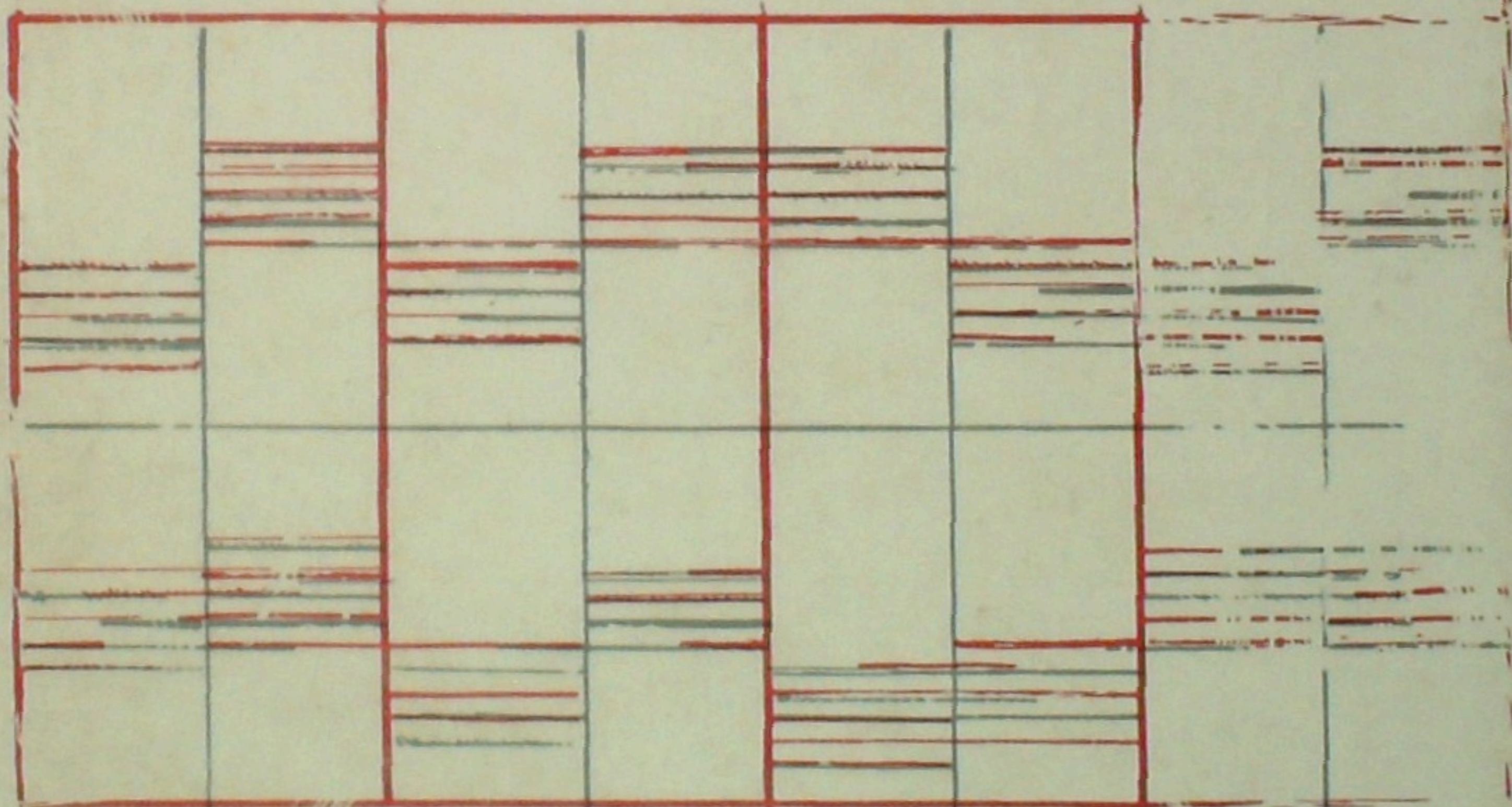


77 action poétique

comment nous écrivons



IOURI TYNIANOV

Erich Arendt

Jean Tortel

Bernard Noël

La poésie doit avoir pour but la vérité pratique

77

action poétique

publié avec le concours du Centre National des Lettres

Ce numéro a été réalisé par
Yvan Mignot et Liliane Giraudon

A PARAÎTRE

78 : Vingt-cinq ans...

puis : Langue morte, L'effet traduction

REDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy.

COMITE DE REDACTION : Claude Adelen, Jean-Pierre Balpe, Yves Boudier, Martine Broda, Henri Deluy, Jean-Charles Depaule, Charles Dobzynski, Marie Etienne, Bernard Fillaire, Liliane Giraudon, Joseph Guglielmi, Gil Jouanard, Alain Lance, Pierre Lartigue, Yvan Mignot, Marc Petit, Lionel Ray, Maurice Regnaut, Mitsou Ronat, Michel Ronchin, Paul-Louis Rossi, Jacques Roubaud, Elisabeth Roudinesco, Bernard Vargaftig.

ADMINISTRATION : Michel Ronchin.

SECRETAIRE GENERAL : Jean-Pierre Balpe.

DIFFUSION : Argon-diffusion, 43, rue Hallé, 75014 Paris. Tél. 535.03.09.

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 50 F. — Etranger : 100 F.

France : 8 numéros : 95 F. — Etranger : 200 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 : 1^{er} trimestre 1979

ISBN : 2-85463-015-1

N° Commission Paritaire : 56995

Néo-Typo - 25000 Besançon

SOMMAIRE

IOURI TYNIANOV

| | |
|--|----|
| Revue, critique, lecteur et écrivain : <i>Iouri Tynianov</i> | 4 |
| Le sommeil des choses : <i>Yvan Mignot</i> | 7 |
| Chronologie | 12 |
| Le fait littéraire : <i>Iouri Tynianov</i> | 13 |
| Péage : <i>Marie Etienne</i> | 29 |
| Comment nous écrivons : <i>I. T.</i> | 34 |
| Faux sonnets contre les radiateurs : <i>Armand Rapoport</i> | 41 |
| Oui, nous écrivons : <i>Yves Boudier</i> | 47 |
| Autobiographie : <i>I. T.</i> | 50 |
| On travaille on... : <i>Jean-Pierre Balpe</i> | 60 |
| La réduction des effectifs : <i>I. T.</i> | 62 |
| Pouchkine : <i>I. T.</i> | 65 |
| Rêve : <i>I. T.</i> | 68 |
| Ecrivons-nous ? : <i>Jean-Charles Depaule</i> | 70 |
| Les « frères Sérapion » : <i>I. T.</i> | 72 |
| Notes sur la littérature occidentale : <i>I. T.</i> | 77 |
| Sur Maïakovski : <i>I. T.</i> | 85 |

POEMES

| | |
|---|-----|
| Un travail bleu : <i>Jean Tortel</i> | 86 |
| Trois fragments des enfants : <i>Zétès, trad. Pascal Quignard</i> | 93 |
| D'un journalier : <i>Alain Veinstein</i> | 98 |
| « Bulletin orange de Vincennes » : <i>Liliane Giraudon</i> | 101 |
| « SLLT » : <i>Jean Daive</i> | 108 |
| Obscurité, et huit poèmes : <i>Jacques Roubaud</i> | 112 |
| Poème et ce poème : <i>Mathieu Bénézet</i> | 120 |
| Pour que le verre déborde : <i>Paul-Louis Rossi</i> | 125 |
| Élégie cinq : <i>Emmanuel Hocquard</i> | 132 |
| Ubiquités : <i>Jacques Garelli</i> | 138 |
| Douze apparitions calmes... : <i>Jean-Jacques Viton</i> | 143 |
| Tentative d'approche... : <i>Gil Jouanard</i> | 149 |
| La langue : <i>Henri Deluy</i> | 153 |
| Poèmes : <i>Jean-Claude Lévy</i> | 158 |
| Erich Arendt : <i>Marc Petit</i> | 161 |

| | |
|---|-----|
| Poèmes : <i>Erich Arendt</i> | 163 |
| Poèmes : <i>Hélène Haglund</i> | 176 |
| Loque des idoles : <i>Jean-Marie Le Sidaner</i> | 179 |
| Deux poèmes : <i>Maryvonne Leray</i> | 180 |
| Deux poèmes : <i>Louis Rambour</i> | 182 |
| Trois poèmes : <i>Bruno Rony</i> | 184 |
| Naissance commune : <i>Réda Bensmaïa</i> | 186 |
| Micronarcisse : <i>Lucien Guigon</i> | 188 |
| Le vécu apparent... : <i>Bernard Noël</i> | 191 |

AMERICAINS PROVISOIRES

| | |
|--|-----|
| Amiens : <i>Paul-Louis Rossi</i> | 199 |
| Dessin de <i>Pierre Getzler</i> | 202 |
| Américains provisoires : <i>Paul-Louis Rossi</i> | 203 |
| Dessin de <i>Christian Rosset</i> | 205 |
| Dessin de <i>Dominique Pautre</i> | 207 |
| Disposer les mots : <i>Henri Deluy</i> | 208 |
| Dessin de <i>Gaston Planet</i> | 209 |
| Dessin de <i>Jean-Pierre Marchadour</i> | 210 |
| L'hiver coïncide : <i>Didier Pernerle</i> | 211 |
| Dessin de <i>Joël Drouilly</i> | 213 |
| Dessin de <i>Claude Nourry</i> | 214 |
| Le provisoire... : <i>Liliane Giraudon</i> | 215 |
| Dessin de <i>Patrick Rosiu</i> | 217 |
| • | |
| Notes et informations | 219 |

Iouri Tynianov

REVUE, CRITIQUE, LECTEUR ET ECRIVAIN

1

Le lecteur des années 20 du XIX^e siècle abordait une revue avec une curiosité aiguës : qu'allait répondre Katchénovski à Viazemski, et comment le spirituel Bestoujev allait-il foudroyer Katénine le compassé ? Les belles-lettres allaient de soi, mais tout le sel de la revue était dans les batailles de la critique.

Les revues russes ont connu depuis lors bien des phases de développement, — jusqu'à la disparition complète de la revue en tant que phénomène littéraire spécifique. Aujourd'hui qu'on parle de « revue », d'« almanach », de « recueil », peu importe ; il ne se distinguent que par leur prix et leur orientation (et leur contenu). Or cela ne suffit pas : la construction même d'une revue a son importance ; le contenu de la revue peut être bon, et la revue en tant que telle, mauvaise. Et ce qui rend une revue nécessaire, c'est sa nécessité littéraire, c'est l'intérêt que porte le lecteur à la revue comme revue, comme production littéraire d'un type particulier. Si cet intérêt n'existe pas, il est plus raisonnable que les poètes et les prosateurs paraissent en recueils, et que les critiques...

Mais là est le problème : la vie d'une revue est toujours fondée principalement sur la critique et la polémique. Le critique, sans la revue, ne sait quoi faire de lui-même ; et la revue sans la critique est impossible. Toutes deux sont étroitement chevillées ensemble, et voilà pourquoi une revue de type ancien suscite sans qu'il y paraisse une critique de type ancien.

2

En effet la critique menace de se transformer chez nous, d'une part, en « rubrique des manuels recommandés » et d'autre part en rubrique « les écrivains parlent des écrivains ».

La critique du type « manuels recommandés » est pleine de principes, très édifiante et très morale. Elle a des ancêtres très solides et sérieux, un arbre généalogique un peu sec. Cette critique s'adresse au lecteur. Elle veut montrer au lecteur, diriger le lecteur, le corriger, l'éduquer. But louable s'il en fût. Il est toutefois regrettable que cette critique destinée au lecteur ne vole pas le lecteur (On ne s'adresse plus au lecteur que dans les parodies : « aimable lecteur... »). Le lecteur est devenu très compliqué, presque insaisissable. Et la critique destinée au lecteur substituée à ce lecteur soit on ne sait quel personnage idéal, non plus homme mais anthropos avide d'éducation, soit le premier venu des amis du critique, voire le critique lui-même. Et cette critique édifiante rappelle soit les conversations bien connues de l'intellectuel avec le pécure et de l'adulte avec l'enfant, soit simplement les conversations entre amis.

Le résultat est parlant : le vrai lecteur de chair et d'os ne se soucie plus de la critique, il lit ce qui lui plaît et non ce que veulent les critiques et, pour commencer il ne lit pas les critiques. Il refuse obstinément l'éducation qu'on veut lui donner. Il n'a que faire de la critique. Quant aux « propos d'écrivains sur les écrivains » qui eux aussi jouent chez nous le

rôle de critique, ils ont généralement un défaut : ils placent toujours au centre de la vie littéraire, insidieusement, on ne sait comment, l'écrivain qui a écrit l'article (ou même parfois sa statue en métal noble) ; à côté du centre, ils mettent l'école à laquelle appartient cet écrivain, et à la périphérie, il y a toute la littérature. Et là non plus, le lecteur ne s'intéresse pas à cette critique. Il lit avec beaucoup plus d'intérêt les récits où l'écrivain parle de lui-même que sa critique des autres.

Il reste une issue : la critique savante, une critique armée d'une science du littéraire. C'est Boris Eikhenbaum qui récemment nous a indiqué cette issue. Cette critique, si elle n'intéresse pas le lecteur sera au moins, bien évidemment, utile à l'écrivain. Mais cette utilité, au fond, est assez douteuse. La critique érudite a l'habitude de constater et d'expliquer précisément des données toute faites, et l'écrivain n'a que faire de cela. En ce qui concerne, d'autre part, ce qui est encore à être, voici comment les choses se sont passées : lorsque tous les pronostics de la science donnaient à prévoir le triomphe de tel courant et non de tel autre, les deux courants se sont effondrés, et on a vu apparaître sur la scène non plus le premier ou le second, et même pas un troisième, mais un quatrième et un cinquième. Et maintenant le fond du problème est dans le changement, dans des formations nouvelles. Ecrire des récits et des romans, au sens général, est chose possible, et possible même dans toutes les directions, et même dans des directions très précises. Mais la question est : est-ce nécessaire ? Cette question, la critique la pose, et elle y répond. Mais sa réponse est toujours, quoi qu'elle fasse, bien fade de ton. Ce n'est pas elle qui a produit du nouveau en littérature, ce n'est pas elle qui a créé des liens nouveaux — elle n'a fait que dénouer les anciens. Les deux critiques — celle qui s'adresse à l'écrivain et celle qui s'adresse au lecteur végètent autant l'une que l'autre. Cette rubrique sans laquelle une revue est impensable peut être remplacée sans dommage aucun, dans toutes les revues, par n'importe quelle autre rubrique.

Où est donc l'issue ? L'issue est dans la critique elle-même, l'issue est dans la revue elle-même. La critique doit prendre conscience d'elle-même comme genre littéraire, avant tout. L'article critique de type ancien branle manifestement du manche. Rien n'y fait, même pas les moyens éprouvés comme le « récit critique ».

Le contenu onctueux du vieil article-bilan n'est lui non plus d'aucun secours. Les bilans découpent la littérature comme ses vingt rues découpent l'île Vassilievski avec deux avenues, la Grande et la Petite qui les traversent. Qu'il se présente un jardin sur le chemin, il sera impitoyablement anéanti. C'est de ce côté qu'il faut diriger son attention. Les épigones de l'article à la Dobrolioubov sont aussi réactionnaires, littérairement parlant, en critique que les épigones de Zlatovratski le sont en prose ; les épigones d'Aikhenvald sont aussi insupportables en critique que les épigones de Balmont en poésie.

La littérature bat son plein actuellement, essayant de former les nœuds de nouveaux genres, d'élaborer un genre nouveau. Elle s'échappe des limites de la « littérature » habituelle : elle va du roman à la chronique, de la chronique à la lettre ; elle court du roman d'aventures à une nouvelle picaresque d'un type nouveau ; elle quitte le récit pour revenir au récit. Elle cherche à organiser, à construire, à voir apparaître le nouveau. Et la critique est seule à conserver, comme si de rien n'était, une typologie d'avant le déluge, sans

même se demander si le temps ne serait pas venu pour elle aussi, si elle veut être vivante littérairement — et donc, nécessaire — de s'interroger sur les genres critiques, comme sur son être littéraire propre et non emprunté. « Il est temps de jeter son linge sale pour mettre une chemise propre. »

Ne plus s'orienter vers le lecteur, trop vague et trop vaste, ne plus s'orienter vers l'écrivain, trop étroit et trop défini : voilà ce que doit faire la critique.

La critique doit s'orienter vers elle-même comme littérature. Elle doit, cessant de se rappeler Chelgounov et Aïkhenvald, inventer d'autres genres, plus joyeux (et plus nouveaux). Au début du siècle, la critique s'emmêlait dans des nœuds — la critique de Viazamski et de Bestoujev dans les années 20 du XIX^e siècle, la polémique de Théophilacte Kossitchkine — et voilà que dans les années 20 et 30 s'est faite une élaboration de la critique comme littérature. Cette tradition est oubliée. Oubliée, soit. C'est la tâche des historiens que de confronter le nouveau et l'ancien. Il n'est pas question ici de tradition ni de répétition de l'ancien. La critique doit s'organiser littérairement à neuf, et un type d'article que personne ne sent plus doit être remplacé par un autre type. C'est seulement alors que la critique, tout à coup, deviendra nécessaire au lecteur et à l'écrivain.

Mais ici la critique a son sort lié à la revue. Nous en parlerons la prochaine fois.

« Изн искусства » (La vie de l'art) 1924, n° 22
sous le pseudonyme de Iouri Van Vezén.

(Trad. Hélène Henry)

LE SOMMEIL DES CHOSES

à la Narratrice

messere Gatar, premier maîtres es ars de ce monde...

Les corbeaux, les gays, les papeguays, les es-tourneaux, il rend poètes; les pies il faict poëtrides, et leurs aprent language humain proferer, parler, chanter. Et tout pour la trippe l Rabelais. Le Quart livre.

PROLOGUE

Donc il commencerait dans une échoppe. Il, le rêve. En quelque bordure délaissée d'une ville de l'immense Empire, en un lieu nommé par espoir et dérision Amérique. Au milieu des chiffons, des cigarettes à bout doré, des épées de bois, des tracts, des hardes colorées, des tabacs d'Orient, des bouteilles vides. Parmi les aveugles, les fleurs, les juifs, les colporteurs, les allemands, les détenus, les lettons, les errants, les russes, les livres d'enfance, les poètes. Puis l'enfant quitte la Russie des pogroms. Traverse l'Europe en wagon plombé. Pour aboutir dans une ville étrangère, au bord d'un lac, dans une autre et même échoppe, hantée toujours et encore par des gens aux allures de conspirateurs. L'un surtout. Visage maigre. Yeux brillants. Voix forte. A la « tripe » des cigares les adversaires des tsars substituent des messages roulés dans les capes.

(La tripe forme 60 % du poids total; la sous-cape enveloppe la tripe; et le tout est roulé dans la robe ou cape.)

Ils se dissimulent derrière la fumée. L'enfant rêve de lord Byron et de son tabac sublime. Eux aussi. Dont on peut imaginer que le mot de passe est Jeu de mots Give me a cigar!

PREMIERE ENTREE : Le levant

Un cigare! Ils ont encore (ou déjà) l'humour marxiste. Enfants de(s) Marx, ils font circuler des textes qui pourraient évoquer ce dialogue entre les célèbres G et H :

Quelle est la forme de la terre ?

Je ne sais pas

Bon alors quelle est la forme de mes boutons de manchette ?

Carrée

Je ne parle pas des boutons que je porte la semaine mais de ceux que je porte le dimanche

Oh ronde

Très bien Quelle est la forme de la terre ?

Carrée la semaine Ronde le dimanche

L'homme au visage brillant, yeux forts, voix maigre, visage oriental, qui parcourt les rues de la ville (étrangère), aime les cigares comme des vins. Il les « emprunte » au père de l'enfant, et accumule ainsi une dette. Une dette qui part en fumée. Dans le registre de la maison familiale, la mention « impayé » figure en face de son nom. L'enfant s'appelait Zino. Son rêve est devenu cigare. L'homme d'Orient, le tatar, le kalmouk n'a toujours pas payé ce qu'il avait emprunté au père de Zino Davidoff.

Son nom : Vladimir Oulianoff. Il ne s'appelait pas encore Lénine.

Mais comment payer une fumée, un jeu de mots ? Ou encore : si l'on vide le cigare de sa tripe, perd-il sa forme, celle-ci en est-elle affectée ? Altérée ? En d'autres termes, mettre l'accent sur la tripe (alias le « nouveau sentiment de la vie », alias le « Sentiment » alias), n'est-il pas prétexte à escamoter la forme, ou le forme ?

Or l'objet n'a pas besoin d'être démont(r)é. Il est fait pour être fumé (si selon Kipling, a cigar un cigare le a est une good sacrée smoke chose). Tripes et cape mêlées. Être fumée. Destinée à être gardée en bouche, dégustée. Un art. Ceci dit, il y a des formes qui sentent la tripe. Comme il y a des tripes fades.

Peut-être vaudrait-il mieux se demander comment trouver ou retrouver le mak'itnew, cher à Pound. La forme « mauvaise », inadmissible, impossible. Nécessaire.

DEUXIEME ENTREE : Le ponant

D'abord on cueille la feuille, on la laisse fermenter, sécher. On la roule. Mis en boîte (en forme) ça continue de travailler, de vivre. Nous ne saurons peut-être jamais parfaitement pourquoi nous fumons. Si ce n'est par plaisir. Peut-être. Mais il importe, paraît-il, de savoir fumer dans les règles.

Dans les règles convient-il de fumer. On pourrait partir et repartir de cette « Amérique » si proche et si lointaine, qui n'est pas le Pérou. Nous y avons vécu, peu ou prou. Nous y avons lu des livres de hasard ressemblants à ces papiers qu'on trouve dans les bouteilles rejetées par les vagues. Parfois. Les savants disent qu'il faut savoir le lanternois « comme tous les habitants de Cassis » pour les déchiffrer. Ces fragments qui véhiculent parfois d'étranges vers :

L'anarchie, triste suite des révolutions
Divisait notre France, l'entraînait à sa ruine
Louis vint et son génie, sa modération
Nous rendirent la paix et nos sages doctrines

Tout aussi étrangement commentés par les contrôleurs d'épaves : « La poésie n'est pas très-conforme aux lois de la prosodie ; mais cette négligence doit être attribuée sans doute à la vivacité du sentiment, qui est excellent d'ailleurs et le mien ».

Nous y lisons des récits où l'homme était un ours, le loup un homme, l'enfant un monstre au nom celtique. Où les rivages étaient parcourus par les comprachicos qui peuvent sculpter en pleine chair humaine ou mouler les êtres de la forme qu'on veut. On ne dispersait pas leurs cendres sur la chaussée verglacée

on les pendait au bord de la mer on les enduisait de bitume Les exemples veulent le plein air et les exemples goudronnés se conservent mieux On mettait des potences de distance en distance sur la côte comme de nos jours les réverbères Le pendu tenait lieu de lanterne Il éclairait à sa façon ses camarades les contrebandiers Cela n'empêchait point la contrebande : mais l'ordre se compose de ces choses-là.

TROISIEME ENTREE : Les fleurs

Tynianov n'aime pas l'ordre, mais l'effort musculaire de la mémoire. Le héros de ce numéro d'« Action poétique » nous invite à la perplexité COMMENT NOUS ECRIVONS.

Théoricien de la littérature, membre de l'OPOIAZ (Société d'études de la langue de la poésie), ce chercheur « érudit », élégant fait aussi travail d'écriture dans la fiction : récits, romans « historiques ». Il fait de l'histoire de la littérature comme on raconte une histoire : avec un humour dont le délié fait mouche. On s'en rendra compte à lire les textes, inédits en français, que nous donnons ici : nombre des problèmes posés par Tynianov nous agitent et nous émeuvent encore aujourd'hui. Je ne ferai pas le portrait de Tynianov, malade d'un mal incurable, agonisant une pince de crabe à la main en 1943. Je lui préfère l'adolescent-miracle de l'Autobiographie.

Ainsi donc des problèmes d'aujourd'hui.

Pourquoi l'écriture ou plutôt l'écrire, et non pas rien du tout ? Comment être neuf ? Pourquoi la forme, non la tripe. Pourquoi, polémiquant avec les gens du LEF mafakovskien, tenants du document, du fait, Tynianov refuse qu'on passe commande (de droite ou de gauche) à la littérature. A vouloir découvrir l'Inde, on trouve l'Amérique.

Car Tynianov, l'étonnant narrateur du Pouchkine, son grand roman inachevé (et inédit en français), aime les entramets, les hors-d'œuvre, les digressions. Les petits mots, les « mots-outils » ces exclus de l'écriture, qui charpentent la narration. Il se rappelle le héros joyaux, celui qu'on ne connaît pas, qui peut n'être qu'un nom : le centre imaginaire du roman, dit-il. Notre héros (Iouri Tynianov) est opposé à la théorie de la vérité spéculaire. Pour lui, la vérité est histoire : cela a pu être ainsi, cela a été, peut-être, ainsi.

Pourquoi une revue comme genre littéraire. Une critique ? Pourquoi le roman. Le vers.

Pour dire la catastrophe ainsi :

Un pince-nez qui n'arrêtait pas de glisser et ce général de le rattraper
Son calme était inexplicable.

Iouri Tynianov qui écrit parfois sous le pseudonyme de Iouri van Vezén (quelque chose comme Georg van Luck, Iouri La Chance) parle de Vélimir Khlebnikov, le Gol Mollah, le prêtre des fleurs. Et de bien d'autres. Il parle de l'insolite, sachant comme le Japonais Zeami, le théoricien du Nô, que « la fleur n'est rien d'autre que l'insolite ».

QUATRIEME ENTREE : Le conte

Mais pouvons-nous encore écrire, comme le Hollandais anonyme (en poésie, comme au combat, le nom est inutile) :

A Amsterdam j'ai vu maints Et j'ai vu aussi maintes j'ai vu un j'ai vu une
j'ai vu Un j'ai vu Un j'ai vu un

Nous dire. Je ne sais rien, il n'y a pour un aveugle de plus grand plaisir que de parler de couleur. Et chercher, manquer ne pas trouver. Trouver. Quel plaisir. Pour donner à voir la couleur désirée par-dessus tout. Je ne suis pas allé à Amsterdam, mais je connais l'Amérique. Pour la narration il est une nécessité qui est sa possibilité même. Le fil de la narratrice. Ariane et non Atropos.

Nos amis Jean-Pierre Balpe, Yves Boudier, Jean-Charles Depaule, Marie Etienne, Armand Rapoport font écho, chacun à leur façon, à la proposition de Tynlanov Comment nous écrivons. Nous travaillons, oui, nous écrivons, nous montons, nous payons, nous construisons des radiateurs.

Je ne vois rien. Devant moi, des natures mortes japonaises. Les Seibutsu, les choses tranquilles, les objets calmes qui déroulent leur récit. Les peintres qui les ont écrites ne sont point des « Maîtres de la Réalité ». Je regardais la transparence avant le sommeil des choses

La mort était absente il n'y avait qu'une caisse de bois blanc qu'on avait prise pour une caisse de fruits

C'est, on le sait, le moment où Pouchkine croise le cercueil de Griboïédov qui n'est plus que le griboïéd, ce messager boiteux cher à la littérature de colportage, dont on dit qu'à sa mort il ne lui restait plus qu'un œil, une oreille, un bras, une jambe, un seul membre enfin de ceux que les hommes ont doubles.

Choses sans lumière et sans ombre, qui parlent dans leur rêve.

Car il faut oublier. Alors, s'étant levé, il les vit tous et dit :

bon début
pour
la mémoire sans
cohérence quand
muet se raconte
Jusqu'à la chair du visible

Yvan MIGNOT
janvier 1979

SOURCES

Joe Adamson. **Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo.** W.H. Allen London & New York, 1973.

Z. Davidoff (avec la collaboration de Gilles Lambert) **Le livre du connaisseur de cigare.** Robert Laffont, 1967.

Victor Hugo. **L'homme qui rit**

Jean-Claude Montel. **Melencolia.** Coll. Change, Seghers/Laffont, 1973

Charles Nisard. **Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage.** G.P. Maisonneuve et Larose, 1968.

Jean-Philippe Rameau. **Les Indes galantes. Ballet héroïque.** 1735
Zeami. **La tradition secrète du Nô.** Gallimard, 1960

IOURI TYNIANOV

Théorie de la littérature (Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov). Seuil, 1965.

Poétique N° 28, 1976

Change 2, 1969

Cahiers du cinéma, N° 220-221, mai-juin 1970.

Action poétique N° 50, N° 63

Le vers lui-même. Problème de la langue du vers. 10/18, 1977.

Romans : **Le disgracié (Kloukhla).** Gallimard

Le lieutenant Kijé. Gallimard

La mort du Vazir-Moukhtar. Folio.

CHRONOLOGIE

- 1894, 18 octobre. Naissance de Iouri Nikolaïévitch Tynianov à Réjitsa, province de Vitebsk.
- 1904-1912 Etudes au lycée de Pskov.
- 1912-1918 Etudes à la faculté de philosophie de Pétersbourg. Tynianov enseigne à l'Institut d'histoire de l'art à Pétrograd-Léninegrad.
- 1921 **Dostoïevski et Gogol, Opoiz (Écrit en 1919).**
- 1924 **Problème de la langue du vers.**
- 1925 **Kioukhlia.**
- 1926 **Le Manteau. Scénario de Tynianov. Mise en scène de Kozintsev et Trauberg.**
- 1926-1927 **Articles sur le cinéma.**
« L'UGC », film de Kozintsev et Trauberg.
La Mort du Vazir Moukhtar.
Le lieutenant Kijé.
Satires de Heine. Traduction et introduction de Tynianov.
- 1929 **Voyage à Berlin et à Prague.**
Archaïstes et Novateurs.
- 1930 **Une majesté de cire.**
- 1931 Il travaille à la « Bibliothèque du poète ».
- 1932 Il commence son roman **Pouchkine.**
- 1933 **L'Adolescent-Miracle.**
- 1934 « Poésies » de Heine. Traduction de Tynianov.
Le Lieutenant Kijé, film de Falzimmer.
- 1935-1937 **Pouchkine (deux premières parties).**
- 1936 Voyage à Paris.
- 1939 **Küchelbecker, Œuvres, introduction de Tynianov.**
- 1943 **Troisième partie de Pouchkine (Inachevé).**
- 1943, 20 décembre **Mort de Tynianov à Moscou.**

LE FAIT LITTÉRAIRE

à Victor Chklovski

Qu'est-ce que la littérature ?

Qu'est-ce que le genre ?

Tout manuel de théorie de la littérature qui se respecte commence obligatoirement par ces définitions. La théorie de la littérature rivalise obstinément avec les mathématiques dans des définitions statiques extraordinairement denses et sûres, oubliant que les mathématiques sont bâties sur des définitions, mais qu'en théorie de la littérature les définitions non seulement ne sont pas une base, mais une conséquence toujours modifiée par l'évolution du fait littéraire. Et les définitions se font toujours plus difficilement. Dans le discours sont courants les termes « lettres », « littérature », « poésie », et apparaît le besoin de les fixer et de les orienter vers les nécessités de la science et respectueuse des définitions.

Il en résulte trois étages : en bas les lettres, en haut la poésie, au milieu la littérature ; démêler en quoi elles se distinguent les unes des autres est assez difficile.

Et c'est encore bien quand on écrit, comme au bon vieux temps, que les lettres c'est absolument tout ce qui est écrit, et que la poésie c'est la pensée en images. C'est bien parce qu'il est clair que la poésie n'est pas la pensée, d'une part, et que la poésie en images, d'autre part, n'est pas la poésie.

A proprement parler on pourrait aussi bien ne pas s'embarrasser d'une définition précise de tous les termes courants, de leur érection au rang des définitions scientifiques. D'autant plus que pour les définitions elles-mêmes les choses vont mal. Essayons par exemple de donner une définition de la notion de « poème », c'est-à-dire de la notion de genre. Aucune tentative de définition statique unique ne réussit. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la littérature russe pour s'en convaincre. Toute l'essence révolutionnaire du « poème » de Pouchkine « Rouslan et Ludmilla » résidait dans le fait que c'était un « non-poème » (même chose pour « Le prisonnier du Caucase ») ; le « conte » léger du XVIII^e siècle prétendait tenir la place du « poème » héroïque, sans toutefois s'excuser de sa légèreté ; la critique sentit que c'était une sorte d'échappée hors du système. En réalité c'était un déplacement du système. C'était la même chose en ce qui concerne les éléments du poème pris séparément : dans « Le prisonnier du Caucase » le « héros » — « caractère » fut créé à dessein par Pouchkine « pour les critiques », le sujet était un « tour de force » (*). Et de nouveau la critique le prit comme une échappée hors du système, comme une faute, et de nouveau c'était un déplacement du système. Pouchkine modifiait la signification du héros, mais le percevait sur fond de héros élevé et on parlait de « rabaissement ». « A propos des

(*) En français dans le texte.

« Teiganee » une dame fit remarquer qu'il n'y a dans tout le poème qu'un seul honnête homme, et c'est l'ours. Le défunt Ryleiev était indigné qu'Aleko montre un ours et quête en plus l'argent du public des badauds. Viazemaki répéta la même remarque, (Ryleiev me demanda de faire d'Aleko au moins un forgeron, ce qui serait incomparablement plus noble). Le mieux aurait été d'en faire un fonctionnaire de 8^e classe ou un propriétaire foncier, et non un tzigane. Dans ce cas, il est vrai, il n'y aurait pas eu le poème : « ma tanto megljo ».

Non pas une évolution méthodique, mais un bond, non un développement, mais un déplacement. Le genre est méconnaissable et pourtant il s'y est conservé quelque chose de suffisant pour que même ce « non-poème » soit un poème. Et ce quelque chose est non pas dans les traits distinctifs « fondamentaux », « importants », mais dans les secondaires, dans ceux qui semblent aller de soi et ne semblent pas du tout caractériser le genre. Dans le cas présent le trait distinctif qui est nécessaire pour conserver le genre est la dimension.

La notion de « dimension » est d'abord une notion énergétique : nous sommes enclins à appeler « genre long » celui pour la construction duquel nous dépensons le plus d'énergie. « Genre long », le poème peut être fourni avec une petite quantité de vers. (cf « Le prisonnier du Caucase » de Pouchkine). Spatialement le « genre long » est le résultat de sa forme énergétique. Mais à certaines périodes historiques il détermine lui aussi des lois de construction. Le roman est distinct de la nouvelle en ce qu'il est un « genre long ». Le « poème » l'est de la simple « poésie » de la même manière. Les agencements pour le genre long ne sont pas les mêmes que pour le genre court, chaque détail, chaque procédé stylistique a une fonction autre selon les dimensions de la construction, possède une autre force, a une autre charge.

Du moment que ce principe de construction est préservé, est préservée dans le cas présent la sensation du genre ; mais tout en conservant ce principe la construction peut se déplacer avec une largeur infinie ; le poème élevé peut être remplacé par un conte léger, le héros élevé (chez Pouchkine le parodique « sénateur », « littérateur ») par un héros prosaïque, la fable peut être reculée, etc.

Mais alors il devient clair qu'il est impossible de donner une définition statique du genre qui recouvrirait tous les phénomènes du genre : le genre se déplace ; nous sommes en présence de la ligne brisée et non de la ligne droite de son évolution, et cette évolution s'accomplit justement au détriment des traits « fondamentaux » du genre : de l'épopée comme narration, de la poésie lyrique comme art émotionnel, etc. Ce sont les traits « secondaires », comme la dimension de la construction, qui sont la condition nécessaire et suffisante de l'unité du genre d'une époque à l'autre.

Mais le genre même n'est pas non plus un système constant, immobile ; il est intéressant de voir comment la notion de genre fluctue dans les cas où nous sommes en présence d'un extrait, d'un fragment. Un extrait de poème peut être ressenti comme extrait de poème, par conséquent comme poème ; mais il peut aussi être ressenti comme un extrait, c'est-à-dire qu'un fragment peut être compris comme un genre. Ce sentiment du genre ne dépend pas de l'arbitraire de celui qui perçoit, mais de la prépondérance ou d'une manière générale de l'existence d'un genre ou d'un autre : au

XVIII^e siècle l'extrait sera un fragment, au temps de Pouchkine un poème. Ce qui est intéressant c'est que les fonctions de tous les moyens et procédés stylistiques dépendent de la définition du genre : elles ne sont pas les mêmes dans le poème que dans l'extrait.

Le genre en tant que système peut ainsi fluctuer. Il naît (des échappées et des embryons d'autres systèmes) et décline, se transformant en rudiment d'autres systèmes. La fonction de genre d'un procédé ou d'un autre n'est pas quelque chose d'immobile.

Il est impossible de se représenter le genre comme un système statique, ne serait-ce que parce que la conscience même du genre naît comme résultat du heurt avec le genre traditionnel (c'est-à-dire de la sensation du remplacement, ne serait-ce que partiel, du genre traditionnel par un genre « nouveau » qui prend sa place). Tout est ici dans le fait que le nouveau phénomène remplace l'ancien, prend sa place et, sans être un « développement » de l'ancien, est en même temps son remplaçant. Quand ce « remplacement » ne se fait pas, le genre en tant que tel disparaît, tombe en déclin.

C'est la même chose en ce qui concerne la littérature. Ses définitions fermes et statiques sont balayées par le fait de l'évolution.

Les définitions de la littérature qui opèrent avec ses traits « fondamentaux » se heurtent au fait littéraire vivant. Alors qu'une définition ferme de la littérature devient de plus en plus difficile, n'importe quel contemporain vous montrera du doigt ce qu'est le fait littéraire. Il vous dira que ceci n'est pas de la littérature mais un fait de la vie quotidienne ou de la vie privée du poète, tandis que cela au contraire est justement un fait littéraire. Un contemporain vieillissant qui a survécu à une ou deux révolutions littéraires, et même à plus, remarquera que de son temps tel phénomène n'était pas un fait littéraire, et qu'il l'est maintenant devenu, et inversement. Les revues, les almanachs existaient déjà avant notre époque, mais ce n'est qu'à notre époque qu'ils sont reconnus pour une « œuvre littéraire » originale, un « fait littéraire ». La langue transmentale a toujours existé ; elle existait dans la langue des enfants, des sectateurs, etc., mais ce n'est qu'à notre époque qu'elle est devenue un fait littéraire, etc. Et inversement ce qui est aujourd'hui un fait littéraire, devient demain un simple fait des mœurs quotidiennes, disparaît de la littérature. Les charades, les logoglyphes sont pour nous un jeu pour les enfants, mais du temps de Karamzine, où on mettait en avant les formes linguistiques mineures et les jeux de procédés, c'était un genre littéraire. Et ce ne sont pas ici seulement les frontières de la littérature, sa « périphérie », ses domaines frontaliers qui sont variables : non, il s'agit du « centre » même : ce n'est pas qu'au centre de la littérature se meurt et évolue un courant hérité, traditionnel, et que sur les bords seulement affluent de nouveaux phénomènes : non, ces mêmes nouveaux phénomènes occupent justement le centre même, et le centre se déplace vers la périphérie.

A l'époque de la désagrégation d'un genre, il se déplace du centre vers la périphérie, et à sa place, venant des formes mineures de la littérature et de ses arrière-planes et dépressions, afflue vers le centre un nouveau phénomène (c'est cela le phénomène de « canonisation des genres cadets » dont parle Victor Chklovski). C'est ainsi que le roman d'aventures est devenu boulevardier, c'est ainsi que la nouvelle psychologique est en train de devenir maintenant boulevardière.

Il en est de même pour le remplacement des courants littéraires : dans les années 30-40 le « vers pouchklinien » (c'est-à-dire non pas le vers de Pouchkine, mais ses rouages élémentaires) se transmet aux épigones, en arrive dans les pages des revues littéraires à une extraordinaire indigence, se vulgarise (baron Rosen, V. Chtchastny, A. A. Krylov et autres), devient au sens littéral du terme le vers boulevardier de l'époque, tandis qu'au centre arrivent des phénomènes d'autres traditions et couches historiques.

En bâtissant une définition « ferme », « ontologique » de la littérature comme « essence », les historiens de la littérature ont été amenés à considérer également les phénomènes de remplacement historique comme des phénomènes de prépondérance paisible, de déploiement paisible et méthodique de cette « essence ». Il en résultait un tableau bien bâti : Lomonossov engendrant Derjavine, Derjavine engendrant Joukovski, Joukovski engendrant Pouchkine, Pouchkine engendrant Lermontov.

Les avis non équivoques de Pouchkine sur ses prétendus ancêtres (Derjavine est « un original qui ne savait pas écrire le russe, Lomonossov a eu une influence néfaste sur les lettres ») leur échappaient. Echappait également le fait que Derjavine n'a hérité de Lomonossov qu'en ayant déplacé son ode ; que Pouchkine n'a hérité du genre long du XVIII^e siècle qu'en ayant fait de la forme mineure des karamziniens un genre long ; que tous ils n'ont pu hériter de leurs prédécesseurs que parce qu'ils déplaçaient leur style, déplaçaient leurs genres. Echappait le fait que tout nouveau phénomène en remplaçait un ancien et que tout semblable phénomène de remplacement est extraordinairement complexe par sa constitution ; qu'il ne convient de parler de prépondérance que pour les phénomènes d'école, d'épigones, mais pas pour les phénomènes d'évolution littéraire dont le principe est la lutte et le remplacement. Ils laissaient échapper ensuite entièrement les phénomènes qui ont une dynamique exclusive, dont la signification dans l'évolution de la littérature est immense, mais qui ne se font pas sur un matériau littéraire accoutumé, habituel, et qui pour cette raison ne laissent pas derrière eux de « traces » statiques suffisamment imposantes, dont la construction se détache tellement parmi les phénomènes de la littérature précédente qu'elle ne trouve pas place dans un « manuel ». (Telle est par exemple la langue transmontale, tel est l'immense domaine de la littérature épistolaire du XIX^e siècle ; tous ces phénomènes avaient un matériau inhabituel ; ils ont une immense signification dans l'évolution de la littérature, mais échappent à une définition statique du fait littéraire). Et c'est là que se révèle le caractère erroné de l'approche statique.

On ne peut pas juger d'une balle d'après sa couleur, son goût, son odeur. On ne peut la juger que du point de vue de sa dynamique. Il est imprudent de parler à propos d'une œuvre littéraire de ses qualités esthétiques en général. (D'ailleurs « les mérites esthétiques en général », « la beauté en général » sont répétées de plus en plus souvent par des gens venant d'horizons les plus inattendus.)

En isolant une œuvre littéraire, le chercheur ne la met absolument pas en dehors des projections historiques, il ne fait que l'approcher avec l'appareil historique imparfait, mauvais, d'un contemporain d'une autre époque.

L'époque littéraire, la synchronie littéraire, ce n'est pas du tout un système immobile par opposition à la catégorie historique, en évolution, mobile.

Dans la synchronie a lieu la même lutte historique des différentes couches et formations que dans la catégorie historique diachronique. Nous posons, comme tout contemporain quel qu'il soit, le signe d'égalité entre « nouveau » et « bon ». Et il y a des époques, alors que tous les poètes écrivent « bien », où le « mauvais » poète est génial. La forme inadmissible, « impossible », de Nékrassov, ses « méchants » vers étaient bons parce qu'ils écartaient le vers automatisé, étaient nouveaux. En dehors de ce moment d'évolution l'œuvre échappe à la littérature, et les procédés, bien qu'ils puissent être étudiés, nous risquons de les étudier en dehors de leurs fonctions, car toute l'essence d'une construction nouvelle peut consister en une nouvelle utilisation de procédés anciens, dans leur nouvelle signification constructive, or cela même échappe au champ de vision lors d'un examen « statique ».

(Cela ne veut pas dire que les œuvres ne puissent « vivre des siècles ». Des choses automatisées peuvent être utilisées. Chaque époque met en avant certains phénomènes passés, proches d'elle, et oublie les autres. Mais ce sont, bien sûr, des phénomènes secondaires, un nouveau travail sur un matériau tout prêt. Le Pouchkine historique se distingue du Pouchkine des symbolistes, mais le Pouchkine des symbolistes n'est pas comparable avec la signification évolutive de Pouchkine dans la littérature russe ; l'époque rassemble toujours les matériaux dont elle a besoin, mais l'utilisation de ces matériaux ne caractérise qu'elle seule).

En isolant une œuvre littéraire ou un auteur, nous ne nous frayerons pas non plus un chemin vers l'individualité de l'auteur. L'individualité de l'auteur n'est pas un système statique, la personnalité littéraire est dynamique comme l'époque littéraire, avec laquelle et dans laquelle elle se meut. Elle n'est pas quelque chose de semblable à un espace fermé dans lequel elle existe d'emblée, elle est plutôt une ligne brisée que l'époque littéraire brise et dirige.

(A ce propos, la substitution de la question de « l'individualité du littérateur » à celle de « l'individualité littéraire » est maintenant très répandue. A la question de l'évolution et du remplacement des phénomènes littéraires se substitue celle de la genèse psychologique de chaque phénomène, et au lieu de la littérature on propose d'étudier la « personnalité du créateur ». Il est clair que la genèse de chaque phénomène est une question particulière, quant à sa signification évolutive, sa place dans la catégorie de l'évolution, c'est encore une question particulière. Parler de la psychologie personnelle du créateur et y voir l'originalité du phénomène et sa signification littéraire évolutive, c'est la même chose que de dire, en expliquant l'origine et la signification de la révolution russe, qu'elle a eu lieu à cause des particularités personnelles des chefs des parties adverses).

Je citerai à ce propos un témoignage intéressant sur le fait qu'il faille manier la « psychologie de l'œuvre » avec une extrême prudence, même dans les questions du « thème » et du « thématisme » qu'on lie volontiers à la psychologie de l'auteur. Viazemski écrit à A. Tourguéniev qui a décelé dans ses vers des émotions personnelles :

- Si j'étais amoureux comme tu le crois, si je croyais à l'immortalité de l'âme, peut-être ne t'aurais-je pas dit allégrement :

L'âme sans mourir.

Hors de la vie vivra l'immortalité de l'amour.

J'ai par exemple souvent remarqué que là où mon cœur enrage, ma langue fait toujours long feu ; sur ce qui m'est extérieur elle ouvre le feu tout inopinément. Diderot dit : « Pourquoi chercher l'auteur dans ses personnages ? Qu'y a-t-il de commun entre Racine et Athalia, entre Molière et Tartuffe ? » Ce qu'il a dit de l'écrivain dramatique on peut le dire de tous. La marque principale n'est pas dans le choix des objets, mais dans le procédé : comment, sous quel angle on regarde la chose, ce qu'on n'y voit pas et ce qu'on n'y trouve pas, imperceptible pour d'autres. On ne peut juger du caractère du chanteur d'après les paroles qu'il chante [...]. Est-il possible que Batlouchkov soit en réalité ce qu'il est dans ses vers. La volupté n'est pas du tout en lui. » (*)

L'isolement statique n'ouvre absolument pas de voie vers la personnalité littéraire de l'auteur et ne fait que forcer illicitement la notion de genèse psychologique à la place de la notion d'évolution littéraire.

Nous connaissons le résultat d'un tel isolement statique dans l'étude de Pouchkine. Pouchkine est repoussé au-delà de l'époque et de sa ligne évolutive, il est étudié hors d'elle (d'habitude toute l'époque littéraire est étudiée sous le signe de Pouchkine). Et de nombreux historiens de la littérature continuent pour cela (et uniquement pour cela) d'affirmer que la dernière étape de la poésie lyrique de Pouchkine est le point suprême de son développement, sans remarquer justement le déclin de la production lyrique chez Pouchkine pendant cette période l'ébauche d'une issue vers des catégories adjacentes à la littérature d'art : la revue, l'histoire.

De nombreux phénomènes de la littérature, importants et précieux, sont eux aussi condamnés à remplacer le point de vue évolutif par le statique. Le critique littéraire stérile qui aujourd'hui tourne en dérision les phénomènes du premier futurisme remporte une victoire bon marché : apprécier un fait dynamique d'un point de vue statique revient à apprécier les qualités d'un boulet en dehors de la question de sa trajectoire. Le « boulet » peut être très beau à voir et ne pas être bon à tirer, c'est-à-dire ne pas être un boulet, et il peut être « mal bâti » et « difforme », mais avoir une bonne trajectoire, c'est-à-dire être un boulet.

Même dans l'évolution nous ne pourrions qu'uniquement analyser la « définition » de la littérature. Ce faisant, il apparaîtra que les propriétés de la « littérature » qui paraissent « fondamentales », premières, se modifient à l'infini et ne caractérisent pas la littérature en tant que telle. Il en est ainsi de la notion d'« esthétique » au sens du « beau ».

Ce qui apparaît permanent, c'est ce qui semble aller de soi : la littérature est une construction linguistique, ressentie justement comme une construction, c'est-à-dire que la littérature est une construction linguistique dynamique.

(*) Archives Ostafiev, t. I, St Pétr., 1869, p. 382 ; lettre de 1819.

C'est justement l'exigence d'une dynamique continue qui suscite l'évolution, car tout système dynamique est obligatoirement automatisé, et le principe constructif opposé se dessine dialectiquement (*).

L'originalité d'une œuvre littéraire est dans l'application du facteur constructif au matériau, dans la « mise en forme » (c'est-à-dire par essence dans la déformation) du matériau. Chaque œuvre est un excentrisme dans lequel le facteur constructif ne se dissout pas dans le matériau, ne lui « correspond » pas, mais lui est excentriquement lié, se manifeste sur son fond.

En outre, cela va de soi, le « matériau » n'est pas du tout opposé à la « forme », il est aussi « formel » car il n'existe pas de matériau non constructif. Les tentatives de sortir de la construction mènent à des résultats semblables à ceux de la théorie de Potebnia : dans un point X (idée) vers lequel tend une image peuvent se rencontrer, apparemment, de nombreuses images, et cela fond en un tout les constructions spécifiques les plus diverses. Le matériau est un élément subordonné de la forme pour le compte des éléments constructifs mis en avant.

Dans le vers, le rythme est ce facteur constructif pivot, au sens large les groupes sémantiques sont le matériau ; dans la prose, c'est le groupement sémantique (le sujet), les éléments rythmiques, au sens large, du mot sont le matériau.

Chaque principe de construction instaure certains liens concrets à l'intérieur des catégories constructives, un certain rapport du facteur constructif aux facteurs subordonnés. (En même temps il peut entrer aussi dans le principe de construction une certaine orientation vers une destination ou une utilisation de la construction ; un exemple tout simple : dans le principe de construction du discours oratoire ou même de la poésie lyrique oratoire entre une orientation vers le mot prononcé, etc.).

Ainsi, alors que le « facteur constructif » et le « matériau » sont des concepts permanents pour des constructions définies, le « principe constructif » est un concept qui change tout le temps, est complexe, évolue. Toute l'essence d'une « forme nouvelle » est dans un nouveau principe de construction, dans une nouvelle utilisation du rapport du facteur constructif et des facteurs subordonnés, du matériau.

L'interaction du facteur constructif et du matériau doit tout le temps se diversifier, fluctuer, changer d'aspect pour être dynamique.

Il est facile d'approcher une œuvre automatisée d'une autre époque avec son propre bagage aperceptif et de voir non pas un principe constructif original, mais seulement des liens indifférents, engourdis, colorés par nos verres aperceptifs. Cependant, le contemporain sent toujours ces relations, ces

(*) Sur les fonctions de la catégorie littéraire, cf. l'article « Sur l'évolution littéraire ». La définition de la littérature comme construction linguistique dynamique ne met pas en avant en soi l'exigence de mise à nu du procédé. Il y a des époques où, lorsque le procédé mis à nu, comme n'importe quel autre, est automatisé, il suscite naturellement l'exigence d'un procédé aplani qui lui soit dialectiquement opposé. Ce procédé aplani sera dans de telles circonstances plus dynamique que celui qui est mis à nu, car il remplacera un rapport devenu habituel entre le principe de construction et le matériau, et, par conséquent, le soulignera. La « marque négative » d'une forme aplaniée peut être forte lors de l'automatisation de la « marque positive » de la forme mise à nu.

interactions, dans leur dynamisme ; il ne distingue pas le « mètre » du « lexique », mais il reconnaît toujours la nouveauté de leurs relations. Et cette nouveauté est la conscience de l'évolution.

L'une des lois du dynamisme de la forme est la plus large fluctuation possible, la plus grande variabilité dans l'interrelation du principe constructif et du matériau.

Pouchkine a recours, par exemple, dans des poèmes aux strophes définies, aux blancs (Non pas à des « omissions », car les vers sont omis dans le cas présent selon des principes constructifs, et dans certains cas les blancs sont faits complètement sans texte, comme par exemple dans « Eugène Onéguine »).

Il en est de même chez Annenski, chez Malakovski (« De cela »).

Il ne s'agit pas ici d'une pause, mais précisément d'un vers hors du matériau linguistique ; la sémantique est n'importe laquelle, « quelconque » ; en conséquence le facteur constructif est mis à nu : le mètre, et son rôle, est souligné.

La construction est donnée ici à partir d'un matériau linguistique zéro. Tant sont larges les frontières du matériau dans l'art littéraire ; les plus grandes ruptures et failles sont admises : c'est le facteur constructif qui les soude. Les survols du matériau, le matériau zéro ne font que souligner la solidité du facteur constructif.

Et en analysant l'évolution littéraire, nous nous heurtons aux étapes suivantes : 1) Par rapport à un principe constructif automatisé s'ébauche dialectiquement un principe constructif opposé ; 2) Suit son application : le principe constructif cherche l'application la plus facile ; 3) Il s'étend à la plus grande masse de phénomènes ; 4) Il s'automatise et suscite des principes constructifs opposés.

A une époque de déclin de courants dominants, centraux, se dessine dialectiquement un nouveau principe constructif. Les genres longs, en s'automatisant, soulignent la signification des genres courts (et inversement), l'image qui donne une arabesque linguistique, une cassure sémantique, éclaire, en s'automatisant, la signification de l'image motivée par la chose (et inversement).

Mais il serait étrange de croire qu'un nouveau courant, un nouveau changement viennent au monde immédiatement comme Minerve de la tête de Jupiter.

Non, ce fait important du changement évolutif est précédé par un processus complexe.

Avant se dessine le principe constructif opposé. Il se dessine sur la base de résultats « fortuits » et d'échappées, de fautes « fortuites ». C'est ainsi que, par exemple, quand domine le genre court (en poésie lyrique le sonnet, les quatrains, etc.) ce résultat « fortuit » pourra être n'importe quelle réunion de sonnets, quatrains, etc. en un recueil.

Mais lorsque le genre court s'automatise, ce résultat fortuit se fixe : le recueil en tant que tel est ressenti comme une construction, c'est-à-dire que naît le genre long.

C'est ainsi que Aug. Schlegel appelait les sonnets de Pétrarque un roman lyrique fragmentaire ; c'est ainsi que Heine, poète du genre court,

dans « Buch der Lieder » et dans d'autres cycles de « petites poésies » considère le moment de réunion en recueil, le moment du lien, comme l'un des principaux moments constructifs, et il crée des recueils, des romans lyriques où chaque petite poésie joue le rôle d'un chapitre.

Et inversement, l'un des résultats « fortuits » du genre long sera la conscience de l'inachevé, du fragmentaire en tant que procédé, que méthode de construction, ce qui conduit directement au genre court. Mais cet « inachevé », ce « fragmentaire », c'est évident, sera perçu comme une faute, comme une échappée hors du système, et ce n'est que lorsque le système même s'automatisera que, sur ce fond, cette faute se dessinera comme un nouveau principe constructif.

A proprement parler, toute anomalie, toute « faute », toute « incorrection » de la poétique normative est, potentiellement, un nouveau principe constructif (telle est en particulier l'utilisation des négligences linguistiques et des « fautes » comme moyens de déplacement sémantique chez les futuristes). (*)

En se développant, le principe constructif cherche une application. Il faut des conditions spéciales, dans lesquelles n'importe quel principe constructif puisse être mis effectivement en application, il faut des conditions extrêmement simples.

Il en est ainsi, par exemple, de nos jours pour le roman russe d'aventures. Le principe du roman à sujet converge par une contradiction dialectique avec le principe du récit sans sujet et de la nouvelle ; mais le principe constructif n'a pas encore trouvé l'application nécessaire, il se réalise encore sur un matériau étranger, et pour se fondre avec le matériau russe il a besoin de conditions spéciales ; cette réunion ne s'accomplit pas si facilement que cela ; l'interaction du sujet et du style se met au point dans des conditions dans lesquelles réside tout le secret. Et si celles-ci n'existent pas, le phénomène reste une tentative.

Plus le phénomène est « fin » et inhabituel, plus le nouveau principe constructif se dessine clairement.

L'art trouve de tels phénomènes dans le domaine des mœurs quotidiennes. Les mœurs quotidiennes regorgent de rudiments des diverses activités intellectuelles. Par leur composition, les mœurs quotidiennes, c'est une science rudimentaire, un art et une technique rudimentaires ; elles se distinguent de la science, de l'art et de la technique développés par la méthode avec laquelle elle les traite. C'est pourquoi « les mœurs quotidiennes artistiques », par le rôle fonctionnel que l'art y joue, est quelque chose de distinct de l'art, mais, par la forme des phénomènes, ils sont contigus. Les diverses méthodes avec lesquelles sont traités les mêmes phénomènes permettent diverses sélections de ces phénomènes, et c'est pourquoi les formes mêmes des mœurs quotidiennes artistiques sont distinctes de l'art. Mais au moment où le principe central, fondamental, de construction se développe dans l'art,

(*) C'est pourquoi tout « purisme » est un purisme spécifique, un purisme fondé sur un système donné, et non « le purisme en général ». Il en est de même pour le purisme linguistique. De longues listes de « fautes » et « incorrections » de Pouchkine sont citées dans l'archaïque « Galatée » (1829 et 1830) par pages entières. La prose russe contemporaine est « prude » sur deux plans : on a peur de la phrase simple et on évite la négligence pleinement motivée par la langue. Pisemski écrivait sans crainte : « Une odeur de gros gris sentie de là-bas et avec une soupe aux choux rancie rendait presque odieuse la vie dans cet endroit (A. F. Pisemski, Œuvres complètes, t. IV, St Pétersb., 1910, p. 46-47).

le nouveau principe constructif cherche des phénomènes « nouveaux », frais et qui ne soient les « siens ». Les vieux phénomènes habituels, liés au principe constructif en déclin, ne peuvent pas l'être.

Et le nouveau principe constructif tombe sur des phénomènes, frais, proches de lui, des mœurs quotidiennes.

Je donnerai un exemple.

Au XVIII^e siècle (première moitié) la correspondance était à peu près ce qu'elle était il n'y a pas longtemps encore pour nous : un phénomène exclusivement des mœurs quotidiennes. Les lettres ne se mélangeaient pas à la littérature. Elles empruntaient beaucoup au style prosaïque littéraire, mais étaient éloignées de la littérature, c'étaient des billets, des quittances, des requêtes, des notifications amicales, etc.

C'était la poésie qui était dominante dans le domaine de la littérature ; en elle, à son tour, dominaient les genres élevés. Il n'y avait pas d'issue, de faille, à travers laquelle une lettre puisse devenir un fait littéraire. Mais voilà que ce courant s'épuise ; l'intérêt pour la prose et les genres mineurs évince l'ode élevée.

L'ode, le genre dominant, commence à tomber dans le domaine des « vers en uniforme », c'est-à-dire des vers apportés dans les mœurs quotidiennes par les demandeurs « en uniforme ». Le principe constructif du nouveau courant est palpable dialectiquement.

Le principe premier du « grandiosisme » du XVIII^e siècle était la fonction oratoire émotionnellement avouglante du mot poétique. L'image de Lomonosov était construite sur le principe du transfert de la chose à une place « incongrue », ne lui convenant pas ; le principe de « l'association d'idées éloignées » légitima la réunion de mots éloignés par le sens ; l'image devenait une « brisure » sémantique et non un « tableau » (en même temps venait au premier plan le principe de l'association sonore des mots).

L'émotion (« grandiose ») tantôt montait, tantôt retombait (il était prévu des « repos », des « faiblesses », des endroits plus pâles).

En liaison avec ceci il y a l'allégorisme et l'antipsychologisme de la littérature élevée du XVIII^e siècle.

L'évolution de l'ode oratoire aboutit à l'ode de Derjavine où le grandiose est dans l'union de mots « élevés » et « bas » ; ses odes ont les éléments comiques du vers satirique.

La ruine de la poésie lyrique grandiose se produit à l'époque de Karamzine. Par opposition au mot oratoire la romance, la chanson, acquiert une signification particulière. L'image, brisure sémantique, en s'automatisant, suscite une aspiration à l'image orientée vers les associations les plus proches.

Le genre court, les petites émotions, sont mis en avant, le psychologisme prend la relève des allégories. C'est ainsi que les principes constructifs s'écartent des anciens dialectiquement.

Mais pour leur application il faut les phénomènes les plus transparents, les plus malléables, et ils sont trouvés dans les mœurs quotidiennes.

Les salons, les conversations des « aimables femmes », les albums cultivent le genre court de la « babiole » : « chansons », quatrains, rondos, acrostiches, charades, bouts rimés et jeux se transforment en un important phénomène littéraire.

Et enfin il y a la lettre.

C'est là, dans les lettres, que furent trouvés les phénomènes les plus malléables, les plus faciles et nécessaires, mettant en avant les nouveaux principes constructifs avec une force extraordinaire : le non-dit, le fragmentaire, les allusions, le genre tout court « domestique » de la lettre motivèrent l'introduction de détails et de procédés stylistiques, opposés aux procédés « grandioses » du XVIII^e siècle. Ce matériau nécessaire se trouvait en dehors de la littérature, dans les mœurs quotidiennes. Et de document des mœurs quotidiennes la lettre s'éleva au centre même de la littérature. Les lettres de Karamzine à Pétrov dépassent les expériences de celui-ci dans la vieille prose oratoire canonique et mènent aux « Lettres d'un voyageur russe », où la lettre de voyage est devenue un genre. Elle est devenue la justification en tant que genre, le ciment en tant que genre des nouveaux procédés. Cf. la préface de Karamzine :

« La bigarrure, le caractère inégal de la syllabe est la conséquence des différents sujets qui ont agi sur l'âme [...] du voyageur : il [...] décrivait ses impressions non pas lors de ses loisirs dans le silence de son cabinet, mais là où cela venait et comme cela venait, en route, sur des lambeaux, au crayon. Il y a beaucoup d'insignifiant, de détail, j'en conviens [...] mais pourquoi ne pas pardonner au voyageur certains détails futiles ? Un homme en vêtements de voyage, le bâton à la main, la besace sur l'épaule, n'est pas obligé de parler avec la rigueur prudente de quelque courtisan entouré de courtisanes, ou d'un professeur en perruque espagnole, assis dans le grand fauteuil des savants ».

Mais à côté existe toujours la lettre quotidienne ; au centre de la littérature il n'y a pas seulement et pas exclusivement les genres désignés par l'imprimerie, mais aussi la lettre quotidienne, parsemée d'insertions en vers, avec des plaisanteries, des récits, ce n'est plus une « notification » ni une « quittance ».

La lettre, ancien document, devient un fait littéraire.

Chez les jeunes karamziniens, A. Tourgueniev, P. Viadzemski, se produit une évolution constante de la lettre quotidienne. Les lettres ne sont pas lues que par leurs destinataires ; les lettres sont appréciées et analysées comme des œuvres littéraires dans les lettres qui leur répondent. Le type de la lettre karamzinienne, mosaïque de vers incorporés, de transitions inattendues et de sentences arrondies, se maintient longtemps. (Cf. les lettres de Pouchkine à Viadzemski et à V. Pouchkine). Mais le style de la lettre évolue. Dès le tout début la plaisanterie amicale intime, la périphrase plaisante, la parodie de l'imitation, l'allusion érotique, ont joué un certain rôle dans la lettre ; cela soulignait l'intimité, la non-littérarité du genre. C'est cette ligne que suit le développement de la lettre chez A. Tourgueniev, Viadzemski, et particulièrement Pouchkine, mais c'est là déjà une autre ligne.

Le maniérisme disparaissait et était chassé, la périphrase était chassée, l'évolution allait vers une grossière simplicité (chez Pouchkine non sans l'influence des archaïques qui luttaient pour « la simplicité originelle » contre l'esthétisme des karamziniens). Ce n'était pas la simplicité indifférente du document, de la notification, de la quittance : c'était une simplicité littéraire retrouvée. Dans le genre était soulagé comme auparavant sa non-littérarité.

son intimisme, mais ils étaient soulignés par une grossièreté voulue, une obscénité intime, un érotisme grossier.

En même temps les écrivains ressentent ce genre comme un genre profondément littéraire ; Viazemski s'apprêtait à écrire un manuel du style épistolaire (*) russe. Pouchkine écrit les brouillons de quelques lettres privées sans prétention. Il surveille jalousement son style épistolaire, protégeant sa simplicité contre des retours au maniérisme des karamziniens. (« /.../ Adieu (*), prince Vertoprakh et princesse Vertoprakhina. Tu vois que je n'ai même plus assez de ma propre simplicité pour correspondre ». A Viazemski, /1^{er} décembre/1826).

La langue de la conversation était essentiellement le français, mais Pouchkine reproche à son frère de mélanger dans ses lettres le français avec le russe comme une cousine moscovite.

Ainsi la lettre, tout en restant privée, non littéraire, était en même temps et précisément pour cela un fait littéraire d'une immense signification. Ce fait littéraire a mis en valeur le genre canonisé de la « correspondance littéraire », mais dans sa forme purement propre il est resté un fait littéraire.

Et il n'est pas difficile d'observer des époques où la lettre après avoir joué son rôle littéraire, retombe dans les mœurs quotidiennes, ne touche plus la littérature, devient un fait des mœurs quotidiennes, un document, une quittance. Mais dans les conditions nécessaires ce fait des mœurs quotidiennes devient à nouveau un fait littéraire.

Il est intéressant de se convaincre que les historiens et les théoriciens de la littérature qui construisent une définition ferme de la littérature ont laissé passer un fait littéraire d'une immense signification, émergeant tantôt des mœurs quotidiennes, tantôt y replongeant. Les lettres de Pouchkine ne sont pour le moment utilisées que pour leurs informations, et encore tout juste pour les recherches d'alcôves. Les lettres de Viazemski, de A. Tourgueniev, de Batiouchkov ne sont étudiées par personne comme fait littéraire (**).

Dans le cas examiné (Karamzine) la lettre était la justification de procédés de construction particuliers : une chose des mœurs quotidiennes, fraîche, « non apprêtée », correspondait mieux au nouveau principe de construction que n'importe quelle chose littéraire « apprêtée ».

Mais il peut y avoir encore une autre littérisation de la chose des mœurs quotidiennes, une autre transformation du fait des mœurs quotidiennes en fait littéraire.

Un principe de construction se produisant dans quelque domaine a tendance à s'élargir, à s'étendre aux plus larges domaines possibles.

C'est ce qu'on peut appeler « l'impérialisme » du principe constructif. Cet impérialisme, cette tendance à saisir le plus large domaine possible, peut être observé dans n'importe quelle parcelle ; il en est ainsi par exemple pour la généralisation de l'épithète indiquée par Vésélovski : si les poètes ont aujourd'hui un « soleil d'or », des « cheveux d'or », demain ils auront aussi un « ciel d'or », et une « terre d'or », et un « sang d'or ». Il en va de même pour le fait d'une orientation vers une structure ou un genre victorieux :

(*) En français dans le texte.

(**) Écrit vers 1924. Il y a maintenant les articles de N. Stépanov et quelques autres.

coïncidence des périodes de la prose rythmique avec la prédominance de la poésie sur la prose. Le développement du vers libre prouve que la signification constructive du rythme est ressentie assez profondément pour qu'il s'étende à la plus large catégorie de phénomènes possibles.

Le principe constructif tend à sortir des limites qui lui sont habituelles, car en restant dans les limites des phénomènes habituels, il s'automatise rapidement. C'est aussi ce qui explique le remplacement des thèmes chez les poètes.

Je donnerai un exemple. Heine construit son art sur une rupture, une dissonance. Dans le dernier il brise la ligne droite de tout le poème (pointe) (*); il construit l'image sur le principe du contraste. Le thème de l'amour est travaillé par lui justement sous cet angle. Gotschall écrit : « Heine a mené ces contrastes entre l'amour « sacré » et l'amour « vulgaire » jusqu'à l'extrême ; ils menaçaient d'échapper à la poésie. Les variations sur ce thème ont cessé à la fin de « résonner », les éternelles autodérisions rappelaient un paillasse de cirque. L'humour devait se trouver de nouveaux domaines, sortir du cercle étroit de « l'amour » et prendre pour thème l'Etat, la littérature, l'art, le monde objectif » (**).

Le principe constructif, en s'étendant à des domaines de plus en plus larges, tend enfin à crever la frontière du spécifiquement littéraire, du « soutenu » et enfin tombe sur les mœurs quotidiennes. Par exemple le facteur constructif de la prose, la dynamique du sujet, devient le principe premier de la construction, tend au développement maximal. Sont ressenties comme sujets des choses avec une fable minimale, avec un développement du sujet hors de la fable. (cf V. Chklovski « Tristram Shandy » ; on peut comparer cela avec l'apparition du vers libre, éloignée du système habituel du vers et qui pour cette raison souligne le vers).

Et ce principe constructif tombe de nos jours sur les mœurs quotidiennes. Les journaux et les revues existent depuis de nombreuses années, mais ils existent en tant que fait des mœurs quotidiennes. Mais de nos jours s'avive l'intérêt pour le journal, la revue, l'almanach, en tant qu'œuvre littéraire originale, en tant que construction.

Le fait des mœurs quotidiennes revit par son côté constructif. Nous ne sommes pas indifférents au montage du journal ou de la revue. La revue peut être bonne par son matériau, et cependant nous pouvons la juger sans talent pour sa construction, pour son montage, et pour cela la condamner en tant que revue. Si on observe l'évolution de la revue, son remplacement par l'almanach, etc., il deviendra clair que cette évolution ne suit pas une ligne droite : la revue apparaît tantôt comme un fait indifférent des mœurs quotidiennes, le moment du montage lui-même n'y joue aucun rôle, tantôt elle se hausse au rang de fait littéraire. A une époque de tension et de croissance en largeur de faits tels que la « composition fragmentaire » dans la nouvelle et le roman qui construit le sujet sur des segments intentionnellement non liés, ce principe constructif passe naturellement à des phénomènes voisins, puis même éloignés.

(*) En français dans le texte.

(**) R. Gotschall. Die deutsche National-Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd II., Breslau, 1872, S. 92. Dire que ces remplacements de thèmes sont conditionnés par des causes non littéraires (par exemple par des émotions personnelles) signifie confondre en un tout les concepts de genèse et d'évolution. La genèse psychologique du phénomène ne correspond absolument pas à la signification évolutive du phénomène.

Et il y a encore un phénomène caractéristique dans lequel on peut distinguer aussi comment le principe constructif, qui est à l'étroit sur un matériau purement littéraire, passe à des phénomènes des mœurs quotidiennes. Je veux parler de la « personnalité littéraire ».

Il existe des phénomènes du style qui mènent à la personne de l'auteur ; on peut l'observer en germe dans un simple récit : les particularités du lexique, de la syntaxe, et principalement le dessin intonatif de la phrase, tout cela suggère plus ou moins certains traits insaisissables, et en même temps concrets, du narrateur ; si le récit est conduit avec une orientation sur le narrateur, en son nom, ces traits insaisissables deviennent concrets jusqu'à être palpables, s'organisent en un profil (bien entendu le caractère concret est ici particulier, éloigné du concret pittoresque ; et si on nous demandait de quoi a l'air ce narrateur, notre réponse serait bon gré mal gré subjective). La limite extrême du concret littéraire de cette personne stylistique est le nom.

La dénomination de l'une ou l'autre personne donne immédiatement une masse de menus traits, qui ne sont absolument pas épuisés par les notions données. Quand un écrivain du XIX^e siècle signait un article, au lieu de son nom, « Un habitant du Nouveau Village », il ne désirait, bien sûr, absolument pas faire comprendre au lecteur que l'auteur vivait au Nouveau Village, car le lecteur n'en avait rien à faire.

Mais justement à la suite de cette « absence de but » le nom acquérait d'autres traits : le lecteur sélectionnait parmi d'autres seulement la notion caractéristique qui suggérait seulement de manière ou d'autre les traits de l'auteur, et il appliquait ces traits à ceux qui pour lui surgissaient du style ou des particularités du récit, ou d'un assortiment de noms semblables déjà apprêtés. Ainsi, le Nouveau Village était pour lui une « frontière », et l'auteur de l'article un « ermite ».

Le prénom et le nom de famille sont encore plus expressifs. Le prénom dans la vie quotidienne, le nom dans la vie quotidienne ne sont pas autre chose pour nous que ceux qui les portent. Quand on nous cite un nom de famille que nous ne connaissons pas, nous disons : « Ce nom ne me dit rien ». Dans une œuvre d'art il n'y a pas de nom qui ne disent rien. Dans une œuvre d'art il n'y a pas de noms inconnus. Tous les noms parlent. Chaque nom cité dans une œuvre est déjà une désignation qui joue de toutes les couleurs dont elle est seulement capable. Il développe avec une force maximale des nuances à côté desquelles nous passons dans la vie. « Ivan Pétrovitch Ivanov » n'est absolument pas un nom de famille incolore pour un héros, parce que le caractère incolore n'est une marque négative que dans la vie quotidienne, mais dans une construction il devient aussitôt une marque positive.

C'est pourquoi les signatures d'auteurs : « Un habitant du village de Tentelevo », « Un starets de Loujnitsé » qui sont apparemment de simples désignations du lieu (ou de l'âge), sont déjà des noms très caractéristiques, très concrets, non seulement en vertu des traits donnés par les mots « starets » et « habitant du village », mais aussi en vertu de la grande expressivité des noms « Tentelevo » et « Loujnitsé ».

Cependant dans les mœurs quotidiennes artistiques il y a et il y aura l'institution du pseudonyme. Pris au point de vue du quotidien le pseudonyme

est un phénomène de la même catégorie que celui de l'anonymat. Ses conditions et causes historiques et sociales sont complexes et ne nous intéressent pas ici. Mais aux périodes de la littérature où la « personnalité de l'auteur » est mise en avant le phénomène des mœurs quotidiennes est utilisé en littérature.

Dans les années 20 les pseudonymes que j'ai cités en exemple « s'épaississaient », se concrétisaient au fur et à mesure de la croissance des phénomènes stylistiques du récit. Ce phénomène aboutit dans les années 30 à la création de la personnalité littéraire du baron Brambés.

C'est ainsi que se créa plus tard la « personnalité » de Kosma Proutkov. Le fait juridique, lié avant tout à la question du droit et de la responsabilité de l'auteur, l'étiquette manifestée à l'union des écrivains, devient en présence de conditions particulières de l'évolution littéraire un fait littéraire.

Il existe en littérature des phénomènes appartenant à des couches différentes ; en ce sens il n'y a pas de remplacement total d'un courant littéraire par un autre. Mais ce remplacement existe dans un autre sens : ce sont les courants dominants, les genres dominants qui sont remplacés.

Aussi larges et nombreuses que soient les branches de la littérature, quelle que soit la quantité de traits individuels inhérents aux différentes branches de la littérature, l'histoire les mène en suivant les lits définis : les moments où il semble qu'un courant infiniment varié s'amenuise et où des phénomènes d'abord mineurs, peu perceptibles, prennent sa relève, sont inévitables.

La « fusion du principe constructif et du matériau » dont j'ai parlé est infiniment variée et elle s'accomplit dans une masse de formes variées, mais l'heure de la généralisation historique, de la réduction au simple et non complexe, est inéluctable pour chaque courant littéraire.

Il en est ainsi des courants des épigones qui précipitent le remplacement du courant principal. Et là, dans ce remplacement, ont lieu des révolutions d'envergures différentes, de profondeurs différentes. Il y a des révolutions domestiques, « politiques », il y a des révolutions « sociales » sur genres. Et de telles révolutions transpercent habituellement le domaine proprement de la littérature, se saisissant du domaine des mœurs quotidiennes.

Cette constitution diverse du fait littéraire doit être prise en considération chaque fois qu'on parle de « littérature ».

Le fait littéraire est constitué diversement, et en ce sens la littérature est une catégorie évoluant sans interruption.

Chaque terme de la théorie de la littérature doit être une conséquence concrète de faits concrets. Il ne faut pas, en partant des hauteurs, hors et au-dessus de la littérature, de l'esthétique métaphysique « rapprocher » de force d'un terme les phénomènes « qui lui conviennent ». Le terme est concret, la définition évolue, comme évolue le fait littéraire lui-même.

(Trad. Danielle Konopnicki)

PEAGE (1)

Là où finit le document, je commence.

L'idée que toute une vie est dans le document n'est en rien fondée : les documents peuvent manquer pendant des années. De plus, il y a des documents où est enregistré l'état de santé de la femme et des enfants, mais d'où l'homme même est absent.

I. TYNIANOV

« Ainsi fut-elle en danger de mort tant qu'elle resta en vie... Elle ne pouvait faire autre chose que de rester assise à s'observer ».

(1) Un fait divers et l'histoire d'une ville des bords de Loire constitue la matière préalable de ce texte.

Les territoires du fleuve étaient le séjour permanent d'eaux usées
qui ne s'écoulaient que dans les grands mouvements de
la fin de l'automne

« Un peu partout
ils s'associent les gens
ils font des feux
ils se frottent les mains

Transparence rosée avant le sommeil des choses »

Des chemins étaient pratiqués dans les basses terres des deux
rives amollies par l'arrêt des eaux

« Nous habitions près de la gare. Le train passait entre deux
murs de pierres grises. C'était à Angers. Il y avait du
monde. L'après-midi des fêtes. »

Dans ces parages il existait une île dite île aux Canes, ainsi
dénommée de ce que les oiseaux s'y retranchaient en hiver

< Plus de maisons. Rien que des rails. Plus de lits sinon par tronçons, comme oreillers ou couvertures de livres

Dans l'ouverture des portes il n'y avait qu'une rue abandonnée aux chats >

Et une autre dite île aux Toiles tellement proche des bords du fleuve qu'un jeune homme allègre pouvait d'un élan franchir le bras d'eau qui l'en isolait

< J'ai la

douleur

parce qu'un homme peut partir
quel que soit

le balancement

le rire capable entre les yeux

la machinerie de l'amour

un homme peut toujours

par

le travers

voyager avec le sourire

pris en photo

d'une inconnue montrée à mal

et dite désolée

pourtant ferrée

dans ses jours, ses jours quotidiens

un homme mal

gré son sexe plein et doux

inadmissible peut

toujours pas

ser assez

ASSEZ

par les trous qu'il me forme par

ce que

J'en suis là maintenant

sans ri

re sans rien que des rides

et quelques cheveux blancs

sur un triangle

comme un plateau t'offrir

ça seulement >

Enfin on arriva au temps de la célébration

Les massacreurs commencèrent l'exécution à l'entour des remparts d'une si excessive façon que les plus barbares en eussent eu horreur et pitié

Toute la nuit on n'entendit que des coups de pistolet et de harquebusarde, brisements de portes et de fenêtres près la massive Tour des Masques, cris lamentables de ceux que l'on sacrifiait, bruit d'attelages et de charrettes trainant les corps morts, exclamations étranges de la populace repoussée dans des escaliers dont les traces sont encore visibles sur le mur nord de la cité

« C'est l'histoire toujours
là re comme
ensevelie et re
naissante
Je me pardonne mais
rien plus n'est
à faire
comme avant plus
rien que ce double
Inscrit quelque part tu
maintenant fais par
tie de moi mal
gré les maladies petites ou grosses les
enfants qui nous
dénigrent
et cet air de tout
pouvoir m'aimer absolument »

« Les troupes s'entremêlent, casques obus, dans la même danse, les femmes passent donnant la main à des enfants, le feu a pris aux tourelles de service si haut que des nuages carbonisés s'émiettent un peu partout le noir descend sur les poitrines et les plus misérables se pelignent en fenêtres pour ressembler à de l'espoir »

« En vérité dit-elle (petite fille)
tu
voyages
vers ton propre avide

et moi vers
le reste peu
t'importe n'est-ce pas ?

Le monde entier
je te traverse
pour voir quand même »

« De temps en temps en outre
malgré une soif dévorante
elle ne pouvait comprendre ni parler sa langue maternelle
tombée malade de l'émotion
elle n'était qu'une lacune

Impossible
de pénétrer paroles et actes de la scène
sans la présence du médecin
qui se mettait à lui conter

l'histoire
du piège
qu'elle murmurait
dans l'habitude de l'absence
trahie
elle fut ainsi conduite à admettre
l'énigme
sans intermédiaire
l'arbitraire du vide
sans le combler
ce qui la rapportait à des préoccupations intimes

comme par hasard
mais dans l'ordre inverse
du piège
qu'elle pénétrait »

Pour ce crime singulier elle fut traînée dans une prison un
souterrain obscur de bourg y fut tenue et y reçut les
traitements les plus mauvais

« Derrière le rideau blanc le verre poli
des vitres
la longue nuit de l'aube »

En vertu de la tradition dont l'autorité était souveraine le cours du fleuve était à charge des navigants qui prétendaient exercer sur les voyageurs droits de péage et droits d'aubaine en sorte que l'injustice et la mauvaise foi troublaient souvent ceux qui avaient à emprunter les voies de l'eau.

« Une femme dit-on s'est noyée
s'est jetée par-dessus
la Loire
montre ses bancs
de sable où des oiseaux mouillés
servent de branches »

Les pèlerins l'homme bigame la femme bigame (qui en punition de leur second mariage étaient de droit soumis à cet impôt) le juif la juive la juive grosse le juiveau la femme seule la femme folle l'homme mort la femme morte le juif mort la juive morte le porc étaient des chargements qui acquittaient péage

« A deux heures une femme revenait de la gare passait le pont jusqu'au milieu est morte un homme en sens inverse diront des témoins l'a projetée l'a retenue le ciel très noir dira le journal est une annexe du domicile tard dans la nuit »

Cependant la fête poursuivait son cours vin d'hypocras gâteaux étaient amoncelés devant les plus hauts dignitaires tous les membres du corps enseignant tous les fidèles ou agents de l'université dans des proportions fixées par la loi variables avec les grades et les offices de chacun

Décembre 78, Marie ETIENNE

COMMENT NOUS ECRIVONS

... Si c'est couvert de plâtre, pour enlever la couche supérieure, utilisez le style (c'est une spatule de sculpteur, elle peut être de bois ou d'acier).

Cours de paléographie.

1

Le plus difficile est d'imposer à l'homme de croire au fait. Au fait qu'il existe.

Non pas qu'il ne sente pas qu'il existe : il sent sa respiration, sa chaleur, parfois celle des autres, il porte son corps, il est traversé de pensées, il travaille — et la chose naît sous ses mains. Mais pour combien de kilomètres alentour existe-t-il, pour combien de temps ? Cela dépend. Il y a un diamètre de la conscience. L'intérêt pour le passé et celui pour le futur sont simultanés. Un homme sorti d'un calepin de Tchekhov aperçoit par la fenêtre un enterrement : te voilà mort, on t'emmène au cimetière, moi je vais aller prendre mon petit déjeuner. Cet homme peut, bien sûr, dire du futur : tu n'es pas encore né, tu n'as pas de nom, moi je m'en vais prendre mon petit déjeuner.

2

Je pense que les trois quarts des gens peu ou prou cultivés se contentent jusqu'à présent du fait que le soleil tourne autour de la terre. Tous ou en tout cas nombre d'entre eux ont appris à l'école que la terre tourne autour du soleil, mais ce savoir semble jusqu'à présent n'avoir rien donné.

La science c'est une chose, la conscience une autre : à parler honnêtement, une personne cultivée moyenne a conscience que le soleil se lève et se couche. Elle n'a rien à faire de ce fait encombrant et absolument non évident : la terre tourne.

L'homme vit dans des rues étrangères, dans des villes construites par ses aïeux, qui plus est par des aïeux qui lui sont étrangers.

Il y a en Tchécoslovaquie toute une ville qui vit comme invitée par le XIV^e siècle : tout s'est conservé. Les cheminées tirent bien, les poêles fonctionnent parfaitement : l'appartement d'un chimiste à la cour de Charles IV. La vieille femme d'aujourd'hui qui vous montre cet appartement et fait cuire ses pommes de terre dans une marmite d'alchimiste, ne vit certainement pas au XX^e siècle : ses vêtements sont du XX^e, sa voix du XIX^e, l'appartement du XIV^e, elle — d'aucun siècle.

3

L'homme vit non seulement dans des maisons qui lui sont étrangères, celles d'aïeux étrangers, mais dans une langue qui lui est étrangère. Que de

mots et d'expressions ne comprend-il pas ! Il sait, pourtant il ne comprend pas. Il est là à lire un journal : après que Boncourt soit allé voir Briand comme on va à Canossa.

Canossa. Il est allé à Canossa.

— Canossa est un château à dix-huit kilomètres au S.-E. de Reggio dans les Apennins, sur une montagne...

— Ah bon, il doit y faire chaud.

— C'est à Canossa que, poursuivie par les assiduités de Bérenger II, s'était réfugiée la veuve de l'empereur Lothaire, Adélaïde. Elle avait appelé à son secours l'empereur Othon, lui proposant sa main...

Elle lui avait elle-même proposé ? Attendez, ça se passait quand ? Qui est ce Bérenger II ? Je ne connais même pas Bérenger 1^{er}.

C'était au X^e siècle.

— Au X^e siècle ! Bon sang ! Mais que vient faire là Boncourt ?

A Canossa était accouru le pape Grégoire VII prendre la défense de la dame du château, la margrave Mathilde...

— Ah, c'est comme ça, le pape aussi. Quel siècle était-ce ?

— C'était au XI^e siècle. Par un hiver rude, l'empereur Henri IV vint demander pardon au pape et après être resté trois jours devant les portes en habit de pénitent, il tomba aux pieds du pape et...

— Il tomba ? Comment ça, il tomba ? Vous voulez dire qu'il s'est vraiment écroulé ?

— Oui, on dirait bien qu'il s'est écroulé. D'ailleurs, pour moi tout ça, vous savez, n'est pas très clair...

Et vraiment personne ne peut croire cela. Rester trois jours devant des portes, qui plus est en habit de... pieds nus, quoi... Il me semble que j'ai déjà vu ça au théâtre.

Mais non.

Impossible de croire en cet Henri IV. Et le vieil historien agitait un bout de papier.

— La note, la note de l'auberge où Henri était à Canossa : chambre - tant, vin - tant... Pain - tant.

Vous entendez ? Du vin ! Il avait bu du vin ! Tous se représentaient le vin. Il était à l'auberge. On se représentait l'auberge. On croyait au fait. Il n'était pas tombé, il était resté à l'auberge. A boire du vin. Canossa a existé. Canossa a été un marchandage, le fait est entré dans la conscience.

4

Le soir frais descendait sur l'antique Athènes, lorsque le jeune Callimaque...

Ah, ce soir ne pouvait pas descendre ! Car le soir ne descend pas : jamais de ma vie je n'ai vu le soir descendre. Tout s'assombrit : dans le midi, par exemple, l'obscurité tombe soudain, s'abat de tout son poids ; mais qui le premier a découvert que le soir descend ? D'où descend-il ?

Le lecteur lit. D'abord il enregistre brièvement, avec lassitude : je sais comment l'obscurité se fait, rien ne descend. Ensuite, remarque-t-il encore

plus brièvement : dans l'antique Athènes, peut-être que quelque chose descendait. En ce temps tout était possible. Et même, peut-être, en ce temps-là il n'y avait rien.

L'antique Athènes n'existe pas. Qui plus est, n'a jamais existé. Quand le jeune Callimaque parcourait Athènes, Athènes en ce temps-là ne pouvait être antique.

L'antique Athènes est deux fois détruite par une seule phrase.

5

Mais peut-être n'est-elle pas détruite, peut-être à partir de maintenant l'antique Athènes sera pour l'homme cette ville où le soir descend, descend justement, surtout si l'homme a lu cela dans son enfance. Une étrange histoire de ce genre m'est arrivée avec Ivan le Terrible. J'ai entendu parler d'Ivan le Terrible à huit ans grâce au livre merveilleux des éditions Sytine « Le fier ataman Ermak Timoféévitch et son fidèle lieutenant Ivan Koltso ». Je ralais ce livre avec joie, je n'ai qu'un indice pour le retrouver : sur le dos il y avait un tournesol jaune entouré d'un ruban rouge. J'aimais les gardes du tsar, les chansons avec leurs : « Oh, ah ! » et sur la couverture un gaillard tout rose, le bonnet sur l'oreille. Ils avaient des bottes vernies, ressemblant à des instruments de musique, plus belles que celles du paysan d'Asmolov. (Du paysan représenté sur les boîtes de tabac d'Asmolov.) Quand le gaillard dansait, ses bottes faisaient de la musique.

A l'Université, quand je travaillais sur Ivan le Terrible, toute la bande a surgi : le lieutenant Ivan Koltso, le bonnet sur l'oreille, les bottes qui faisaient de la musique et l'énorme tournesol avec son ruban rouge.

6

... Ainsi donc, une note d'auberge, un document banal, un document qui parle de pain et de vin.

Il y a des documents pompeux, et ils mentent comme les hommes. Je n'ai aucune pitié pour le « document en général ». A cause de son indépendance d'esprit, un homme est exilé au Caucase, mais continue à faire partie du régiment Tenguine à Nijni-Novgorod. N'y croyez pas, allez jusqu'à la limite du document, trouvez-le. Et ne comptez pas sur les historiens qui ont travaillé le matériau, l'ont raconté autrement.

Alors que je travaillais sur « La mort du Vazir-Moukhtar », j'ai été frappé par l'histoire de Samson-khan. Cette histoire avait été étudiée par un chercheur respectable qui avait beaucoup travaillé sur l'histoire de la période impériale au Caucase, Adolpha Pétrovitch Bergé. Chez Bergé, Samson-khan, le soldat déserteur de l'armée russe, le chef de la garde persane se conduit comme un aristocrate entré fortuitement au service d'un gouvernement étranger : durant la guerre russo-persane, il refuse de prendre part aux opérations et quitte Tabriz. Le bataillon des déserteurs russes n'intervient pas contre l'armée russe. Je ne pouvais absolument rien faire de cette histoire à l'eau de rose. Je n'ai d'ailleurs pas essayé. Je n'avais sous la main aucun document réfutant Bergé et pourtant je ne pouvais écrire comme Bergé. J'avais, je ne sais pourquoi, toujours à l'esprit un inspecteur scolaire de l'époque d'Alexandre III en train d'essayer de convaincre des lycéens

que « même les assassins endurcis, touchés par le repentir... » Bakhadéran vêtu de sa tunique de khan, Bakhadéran qui avait tué sa femme fronçait le sourcil et n'acceptait pas l'ardent patriotisme qu'on lui attribuait. Un chef de la garde ne peut refuser des actions guerrières. Et comment ces Persans auraient-ils permis à un de leurs généraux de déguster café et sorbets alors qu'on les tuait ? Par défiance ? Et ce bataillon de déserteurs, ces déserteurs qui avaient été maintes fois battus et menés à la schiague, qui haïssaient l'armée qui les avait fait souffrir, ce bataillon n'aurait néanmoins « pas eu envie », aurait « refusé », etc. ? Non. Et consciemment, bien que n'ayant pas de documents pour réfuter Bergé, j'ai écrit que Samson et ses soldats avaient participé aux combats contre les troupes russes. Sans éprouver de remords. Puis, après que la chose ait été publiée, alors que je fouillais des documents de second ordre, je tombai sur un court billet d'un général (Krassovski je crois) où celui-ci demandait des secours, car les trahisons russes pressaient son flanc gauche. Que samson ait quitté Tabriz pendant la guerre, ce fait était confirmé. Mais il avait quitté Tabriz pour rejoindre l'état-major du commandant en chef des armées persanes Abbas Mirza.

Et ce n'est que bien plus tard, après 1837, après que le capitaine Albrandt ait enfin réussi à faire sortir les déserteurs de Perse que dans les documents pompeux on a pu écrire que même les « scélérats sans repentir », etc.

7

Là où finit le document, je commence.

L'idée que toute une vie est dans les documents n'est en rien fondée : les documents peuvent manquer pendant des années. De plus, il y a des documents où est enregistré l'état de santé de la femme et des enfants, mais d'où l'homme même est absent. Et celui-ci, que de choses ne cache-t-il pas, comme ses lettres ressemblent souvent à des faux-fuyants hâtifs ! L'homme ne dit pas l'essentiel, et ce qu'il considère comme essentiel cache quelque chose d'encore plus essentiel. Alors il faut bien s'occuper de ses affaires et dire jusqu'au bout ce qu'il n'a pas dit, il faut s'en tirer avec les documents les plus insignifiants. Les choses importantes se manifestent parfois dans des formes éphémères qui ne sont guère imposantes. Même les grands mouvements, par quoi se manifestent-ils d'abord à la surface ? Là-bas, dans les profondeurs les rapports changent. A la surface ce ne sont que des rides, parfois même rien n'a bougé.

Si vous entrez dans la vie de votre héros, de votre homme, vous pouvez parfois deviner beaucoup de choses vous-même. Si vous êtes parvenus à la rencontrer, il aurait pu y avoir ce dialogue :

— Voyez-vous, il me semble que ça ne s'est pas du tout passé comme ça. Vous devez confondre.

— Mais regardez donc cette lettre de vous où vous parlez de la chose.

— Effectivement. Comme c'est bizarre !

Alors qu'il peut arriver que ce sur quoi vous n'insistez pas, ce que vous avez inventé fasse hocher la tête du bonhomme qui marmonne alors inopinément :

— Oui, là je me souviens.

Beaucoup de temps a passé en effet.

J'éprouve des remords lorsque je découvre que je n'ai pas assez dépassé le document, ou ne l'ai pas atteint, car je ne l'avais pas.

Je sais par exemple que dans mon roman sur Gribolédov je n'ai pas fait attention, entre autres, à un nom : celui du frère de lait d'Alexandre Serguélévitch Gribolédov, celui de son serviteur, Alexandre Dmitriévitch Gribov. Leur étrange amitié a fait en définitive que dans le roman l'un a été le complément de l'autre. Mais en fait je suis mécontent de ne pas avoir tenu compte du nom d'Alexandre Dmitriévitch. Car le nom de Gribov rappelle étrangement celui de Gribolédov.

L'aristocratie avait l'habitude de marquer par le nom ses fils illégitimes : on déformait le nom du père — soit on l'inversait (Nibouche est ainsi le fils et le palindrome de Choubine), soit on coupait une syllabe, habituellement l'initiale (ainsi Betskoï était le fils du prince Trou-betskoï, Pnine le fils du prince Ré-pnine, Miantsev (ou Mientsev) le fils de Roumiantsev).

Pour Gribov, on ne sait, il n'y a pas de documents, le cher papa d'Alexandre Serguévitch, Serguél Ivanovitch nous est inconnu d'un côté comme de l'autre, on ne connaît que son grade. La nourrice de Gribolédov n'a intéressé personne (si ce n'est peut-être justement Serguél Ivanovitch). Il n'y a pas de documents, mais je regrette de ne pas les avoir imaginés. Je connaissais cette histoire des noms donnés par l'aristocratie à ses fils naturels, j'avais même remarqué que Gribov ressemblait beaucoup à Gribolédov, mais ces connaissances ne se sont pas heurtées et le « document » n'a pas été créé (c'est Boris Vassilévitch Kazanski qui m'a indiqué cela).

Le frère au service du frère, le frère de Gribolédov, le laquais au nom tronqué avec lequel l'ambassadeur-poète est ami, à qui parfois il fait donner les verges. Ah, comme je regrette d'avoir attendu le document.

9

Sur le rapport entre la femme de Boulgarine et Gribolédov, il n'y a pas de documents. Juste une allusion de Pouchkine à Falddéi Boulgarine :

Que fait-il dans son honorable famille ?

Lui ? Il est marquis de la rue des Bourgeois.

La rue des Bourgeois était une rue mal famée : il y avait là des maisons closes. On dispose encore de petites choses, mais rien d'essentiel. Si ce n'est un ton, une amitié originale. Et bien après que j'ai eu fini le roman, j'ai parcouru le remarquable album du peintre et caricaturiste N. Stépanov. Cet album (qui n'a malheureusement été nulle part reproduit) représente pas après pas la vie et l'activité de Falddéi.

Rose, petit, les paupières sans cils, il est là, devant sa femme (que le caricaturiste a épargnée). Il regarda un portrait. Sur ce portrait, un visage anguleux, sec (entouré — est-ce par bienséance ? — du trait noir des favoris). Sous le dessin une inscription : « Voici le portrait de mon défunt ami ! Il adorait ma femme comme si c'était la sienne et fut un véritable père pour mes enfants »...

Sur un autre dessin Falddéi est représenté avec toute sa famille. Une boule de suif rose, sclérosée, qui se dandine, là devant. Derrière, sa

femme. Plus loin, un peu à l'écart, un jeune homme hâve aux cheveux noirs, en manteau et tricorne. L'intention évidente du dessin est de rappeler Gribolédov : un bel homme à la prestance aristocratique.

Je n'en tirais nulle joie, car je n'avais pas pensé aux enfants : ce n'est pas gai d'être le fils de Gribolédov et de porter toute sa vie le nom de Boulgarine.

Tout cela n'est évidemment que brouille. Mais je dois être persuadé que je connais mes bonshommes.

Dans la dispute entre Katénine et Pouchkine à propos de « Mozart et Salieri », à savoir qu'on ne doit pas sans raison accuser un personnage historique de meurtre, je suis du côté de Katénine.

10

J'aime les choses rugueuses, imparfaites, inachevées. Je respecte les gens qui marmonnent, qui n'ont pas réussi, les gens rugueux, imparfaits, dont il faut achever le discours. J'aime les provinciaux dans lesquels l'histoire se sédimente maladroitement et qui, pour cette raison, sont raides aux entournares. Il y a des révoltes tranquilles, cachées au fond d'une boîte pour cent ou deux cents ans. Quand on brise, qu'on déplace ou reconstruit, on trouve la boîte, on arrache le couvercle.

— Ah, voilà à quoi il ressemble, s'écrie-t-on. Qu'il est laid !

— Ami, appelle-moi par mon nom.

11

Etrange circonstance pour moi dans mon travail : je suis d'abord toujours persuadé que j'écrirai très peu, puis il apparaît que j'ai écrit beaucoup. D'après le contrat, mon premier livre devait faire six feuillets d'imprimerie, j'en ai écrit vingt. En commençant le roman sur Gribolédov, j'ai encore pensé que j'écrirais quelque six feuillets et j'étais même tombé d'accord avec la revue où je devais le publier. J'en ai obtenu plus de vingt. Mais maintenant quand je veux écrire quelque chose de court, je sais comment ça se fait. J'écris dans un petit bloc-notes. Ce n'est plus une grande feuille sans lignes, ressemblant à la surface glacée d'une patinoire sur laquelle vous pouvez évoluer de droite à gauche, où bon vous semble : c'est un bloc-notes à lignes serrées. C'est ainsi que j'ai réussi à écrire un récit court.

12

Je serai franc : quand on se met devant la feuille blanche, on ne sait ce qui en sortira. Une grande incertitude, la grisaille tout autour. Où cela mènera-t-il ? Ai-je soudain désappris à écrire et tout s'est-il dispersé, m'a-t-il échappé ?

Ça commence : les gens se mettent à faire de l'esprit, à bégayer et à dire des mots approximatifs qui sont là, étalés sur le bureau, pas plus loin que le cendrier. Alors qu'il faudrait voyager, traverser le mur, sortir dans la rue, quitter la ville. Bientôt viendront les descriptions de la nature (quelle horreur !). Eh quoi. Cette période de grise incertitude n'est pas mienne, c'est celle de mes héros (parce qu'elle arrive à tous et en toutes circonstances). D'ailleurs on peut après rayer tout cela. Mes héros, mes gens s'énervent,

tapent du pied, ne savent que décider. L'espace du roman ne m'obéit plus. Je me rends : ce matin, tel jour, j'ai momentanément perdu le pouvoir et je n'ai pas le droit de houspiller et de fatiguer les gens (qui ne sont pas tout à fait des gens en papier, et peut-être ne sont pas du tout en papier). Je me mets à côté des gens du roman. Que l'homme, effectivement, marche comme il le peut et le juge nécessaire. Qu'il se débrouille par lui-même. Au bout d'une heure de travail, par vieille amitié, ils me rendent le pouvoir.

13

Tout va, marche bien, mais un détail peut tout gâcher. Le détail, la maladresse ne s'expliquent pas toujours. Apparemment des traits qui n'ont pas été découverts, qui ne sont pas en harmonie avec ce qui est décrit, et qui ont exigé une grande perte de temps. Il serait très agréable d'abandonner la chose, puisque tout marche bien. Car en définitive ce n'est que de la littérature. Tant pis après tout si ce n'est pas en harmonie ! Cet homme a vécu et a le droit de ne pas avoir un caractère tout d'une pièce. De plus, les caractères, ça change. Seulement voilà, je n'abandonne pas. Je ne peux abandonner les traits en trop, je n'ai pas besoin de gens tout noirs ou tout blancs, j'ai besoin de m'expliquer à moi-même pourquoi cela s'est fait ainsi et non autrement.

14

On ne peut dire que j'aime l'ordre exemplaire quand je travaille. Sur mon bureau, en particulier. J'ai besoin d'une ligne stratégique et non d'un bureau nu avec des feuilles soigneusement rangées et des livres ouverts prêts à l'emploi. Je dois me souvenir d'un renseignement qui est nécessaire, je dois m'en souvenir par un effort musculaire, repousser les livres, secouer les feuilles et les cahiers, me traîner avec une fureur contenue vers les étagères. Ce n'est qu'alors que tout devient clair : ce renseignement est inutile.

En allant vers lui, en le cherchant, on se heurte inmanquablement à la fenêtre, à la rue, à une pensée bien plus importante que tout renseignement.

15

Le début vient habituellement dans la rue : quelque chose qui est et n'est pas une phrase, mais une allure verbale.

16

Il faut un point situé à l'extérieur pour vérifier ce qu'on écrit. C'est un aveu bizarre. Il faut les boucles intelligentes du tapis ou la bibliothèque à la carrure de taureau surgie d'une autre dimension, apparue dans la pièce comme venue d'une autre couche géologique. Il la faut comme témoin, comme juge, comme métronome. Elle est la présence trouble de l'interlocuteur, du lecteur. Elle est solide, polie par le temps, ne se plaint pas, me regarde de temps en temps. Elle a ses qualités que je respecte.

Je ne respecte pas les qualités de l'ami qui s'est attardé dans la pièce où je travaille et qui, par politesse ou insistance, s'efforce de ne pas faire de bruit et de ne pas me regarder. On écrit comme on aime. Sans témoins.

« Comment nous écrivons », recueil publié par les Éditions des Écrivains de Léninegrad, 1930.

(Trad. Yvan Mignot)

FAUX-SONNETS CONTRE LES RADIATEURS

* (avec quelques variations sur des thèmes (chantés)
de Tynianov)

(Extraits)

Cerisiers de Tchekov que l'on abat toujours
lorsque l'histoire gèle à nos coudes : l'âtre
avide dévore une multitude de bois et fume !
De frileux sonnets se blotissaient dans la
hotte noire des cheminées : le feu reprenait ?
Sous des plaids nostalgiques à vif l'Europe
grelottait ! Les peu vivaces aujourd'hui ou
leurs vins dénaturés endeuillaient la fable
Riante : * des rêves bâtards se réchauffaient
auprès de tisons froids ! L'espoir confisqué
implorait des manchons de fer... 7.312 formes
de tubes de radiateurs parcourent l'univers
glissant ainsi inaperçues le long des murs
où vieilles rimes et scories sèchent (toujours).

(Sonate des radiateurs)

— La forme ancienne des cheminées pénètre les consciences comme la survie troublante des élégies ou tous les micro-événements que semblent ignorer des musiciens sourds... Ainsi, la persistance d'un rêve nocturne fit se rencontrer par une journée de neige Gérard de Nerval et Jorge Luis Borgès — Qui évoquait pour l'autre les filles de feu d'une lointaine Guadeloupe ? Qui marchait en aveugle au bras d'une jeune femme au visage préraphaélique ? en lui murmurant doucement à l'oreille : « le poème est bien plus beau si nous devinons qu'il est l'expression d'un désir et non pas le récit d'un fait » ? Qui de ces deux rêveurs buvait du vin chilien tandis qu'une bûche rétive se consumait ? Caprices d'une Prima Donna qui modifièrent le programme initial lorsqu'elle refusa de chanter devant une unique rangée de radiateurs...

(Vingt tubulures ou si les radiateurs (énigmatiques) étaient de sable...)

Cette fin de siècle a l'humeur
de ses naissances lentes : le rire
d'un vieil ogre — (Hugolin von Darmstadt ?) —
octroie des bienveillances à la prose
du jour : des doigts gèlent devant l'acler
ou le fer cassé sous terre... Une plaine
ou un peuple jeune apprend la panique
devant les carcasses de radiateurs qui
attendent d'improbables départs pour
la chaude Afrique. Mais vendre du gel, ici
devient office tonique ! f(O)nction louable !
Oh ! Champagne qui ne mousse plus aux lèvres
des diseurs fous ! Sévère économie de gestes
Austérité des signes des désirs : et toute
cette pénurie de rêves aujourd'hui pour durcir
le froid ! De nouveau ? cette odeur (si humaine...)
des tubéreuses entre les pages de livres brûlés
parmi les jardins de roses à Ispahan ?

(Carcasses de radiateurs...)

Si les roses devenaient grises Je ne pourrai
chanter l'élan du gris ni la dissemblance des
lèvres... La forme d'un cri devient parfois poème
Oural terrible d'oubli ! Pour les froids bâteleurs
je ne possède aucune mécanique de charme : le sang
des vocables muettes bat souvent dans mes veines
l'angoisse désertant le ventre terrestre noircit
des mimiques de syntaxe : cheminées ou radiateurs
m'apprirent à dessiner des niches où l'horreur
du siècle — « cette espèce de sourire sur ce qui fut
jadis un visage... — oui ! Je peux le décrire » disait Anna
Akmatova... tenait lieu et feu pour les arrière-vies
Figures et choses moquées par des héroïnes de brôme ?

(Mimiques de syntaxe : cheminées et radiateurs)

* (programme III)
« Je me vois faisant des poèmes
que les autres poètes ne m'ont pas donnés,
et dont je ressens le besoin profond »

Jérôme Rothenberg



L'hiver s'avance avec son corps de canelle
et de vin chaud. Le corsage entrouvert d'une
femme m'émeut toujours autant. Les radiateurs
chantent : il neige ! Dans les lointaines campagnes
les cheminées se faisaient plus émotives : aux murs
des dessins d'Indiens devenaient rires, voix ! J'écris
comme si la musique se faisait formes multiples ou sons
d'une Silver-reed (orange) travaillée par des mains fines
d'Osaka : les contes du siècle murmurent aux lèvres
des enfants rêveurs ou du chômeur bègue. Des paroles
plus naïves ou des feux plus obscurs dessinaient
d'autres corps, d'autres tubulures où le vin du
désir enflammait la moindre lumière vive : un lecteur
échangeait ses yeux d'aveugle avec les lettres
ou le chant retrouvé d'un poème antique...

(Dessins d'Indiens et radiateurs)

Ce rire noir dans nos pauvres lexiques
lorsque les mots comme graines plétiées
n'enseménçaient plus que des terres arides
espace sans bienveillance peur des cloisons
peurs à nouveau devant tant de vies dérisoires |
(Pourtant je retrouvai un peu d'unité avec la
vieille table de chêne...) — : Je me souvenais
d'un vers oublié d'une voix amie : le radiateur
étique (à sept éléments) semblait sourire : l'eau
y chantait comme un petit orgue de métaphores
le désordre qui m'entourait comme un médit
de l'éloquence laissait entendre l'autre
musique : rire des enfants, leur soif d'images
devant le tube cathodique. Au-dehors la neige
dansait sur le chapeau de feutre d'un romancier
attardé qui rêvait au peu d'unité ethnique
des rois Bantous et autres cheminées...

Armand RAPOPORT

(Epiphanie du radiateur étique...)

OUI, NOUS ECRIVONS

Célidée et Hippolyte sont deux voisins
dont les demeures ne sont séparées que
par le travers d'une rue.

Cornille.

De longues traînées noires montent
encore en diagonale le long des murs.

Flaubert.

I

Le existe pas celle et il intérêt calepin
t'emmène bien sûr Je m'en vais
ou prou sur la terre rien et se couche
là.

II

L'homme qui en tout parfaitement
aujourd'hui dans une marmite ses
vêtements siècle des maisons une
langue. Il sait que au Sud-Est
de Bérenger Il Adelaïde quand ?

III

A Canossa c'est comme ça au XI^e
siècle au pape pénitent comment ça
Il s'est écroulé très clair
Ne peut croire cela pieds nus le
vieil historien à Canossa se représentait
croyait au fait, du vin la conscience
le jeune Callimaque : jamais.

IV

De ma vie exemple à découvert lecteur
l'obscurité brièvement ce temps n'existe pas
Athènes deux fois détruite, détruite dans

son enfance Terrible lieutenant le
retrouver Rouge sur la couverture des
bottes vernies du paysan le.

V

A l' Université a surgi la musique
Une note de vin pompeux document l
exilé au Caucase N' y croyez pas
Ne comptez pas autrement
la mort du Vazir-Moukhtar une histoire
travaillée Bergé chef de la garde
Prendre part n' intervient pas dans
cette histoire la main. J' avais l' époque
même sa tunique n' acceptait.

VI

Pas l' ardent refuser leurs généraux
défiance ? Maintes fois fait souffrir
< refusé > J' ai écrit troupes russes
publiée billet par les traîtres
pendant la guerre Abbas Mirza
après déserteurs sans repentir en
rien documents d' où ses choses jusqu'au.

VII

Bouts insignifiants éphémères
manifestent-ils, changent la vie
beaucoup de choses y avoir que
ça ne s'est lettre de vous où vous
quoi bonhomme qui n' ai pas assez
pas je n' ai pas fait Alexandre
Gribov a été le tenu étranger
illégitime.

VIII

On déformait fils l' initiale du
Prince On ne sait Serguéi son grade
justement Serguéi de ne pas les avoir
l' aristocratie beaucoup < document >
(cela) frère de Gribolédov ami le
document Gribolédov Boulgarine

famille ? Il y avait là des
essentiels le roman ne représente pas.

IX

Rose, a épargnée sec dessin ma
femme Falddéi un jeune du dessin
aristocratique car je n' avais Gribolédov
brouille Pouchkine un personnage
Je respecte les gens rugueux dans
lesquels sont raides les boîtes, trouve !

X

Ah, ami, circonstance J' écrirai très peu
mon premier livre en commençant
six feuillets, le publier quelque chose
de court bloc-notes surface glacée à
gauche c'est ainsi feuille blanche
grisaille tout s' est-il dispersé
l' esprit bureau le mur la nature
n' est pas en toutes, mes gens s' énervent.

XI

Tapent du pied Je me rends Je n' ai
pas le droit pas tout à fait Je
me mets à côté il peut heure de
mais un pas toujours pas en harmonie
de temps. Car en définitive n' est pas
en harmonie tout d' une pièce
Je n' abandonne pas besoin même pourquoi
travailler. Et non prêt Je dois feuilles
n'est.

XII

En allant à la rue habituellement
mais une allure à l' extérieur
boucles intelligentes d' une autre logique
présence trouble le temps Je respecte
s' est attardé s' efface aime
Ecrivains de.

Yves BOÛDIER (1-79)

AUTOBIOGRAPHIE

Je suis né en 1894 dans la ville de Réjitea, à six heures de route des lieux où sont nés Mikhoels et Chagall, et à huit de l'endroit où est née et a passé sa jeunesse Catherine I^{re}. La ville était petite, avec des collines, très diverse. Sur un mont, les ruines d'un château livonien, en bas les ruelles juives et au-delà du fleuve un ermitage de vieux-croyants. Dans la ville cohabitaient juifs, biélorusses, grand-russes, lettons et coexistaient plusieurs siècles et plusieurs pays. Les vieux-croyants ressemblaient aux streltzy peints par Sourikov. A l'ermitage un ruisseau courait sur le sable jaune, on sonnait du martel (des morceaux de rail, car les cloches étaient interdites), on fêtait les noces sur des chevaux fous. Puis on se séparait et on faisait encore de furieuses cavalcades, on poussait les chevaux. De grands Russes du XVII^e siècle passaient; les vieillards portaient de longs caftans, des chapeaux à larges bords; leur barbe était pointue, longue, en stalactites. Les beuveries étaient archaïques et se terminaient aussi par des cavalcades.

Je me souviens avoir vu aux foires, aux kermesses lettonnes (le vieux mot allemand Kermesse), ces grands hommes et leurs femmes en pelisses de velours violet, vert, bleu, rouge, jaune. Les pelisses faisaient flamboyer la neige. Toutes les femmes semblaient grosses, leurs têtes paraissaient petites par rapport à leurs corps.

Ils étaient fidèles en amitié. Quand il était jeune médecin, mon père avait vécu chez les vieux-croyants. Il avait planté ces pommiers dans le jardin. Tous les ans, pendant des dizaines d'années, on nous a apporté des pommes de la Tynianovka : « C'est pour toi, Arkadiévitch ». Les hommes quittaient l'ermitage pour aller travailler en ville comme fumistes, peintres, charpentiers. Les fumistes revenaient parfois millionnaires.

Les vieux-croyants étaient de grands amateurs de chevaux. Dès qu'il avait de l'argent, l'homme montait un cheval fou, tenant cérémonieusement dans ses mains tendues les rênes courtes. L'écume bouillonnait sur les lèvres des chevaux, ceux-ci avançaient lentement leurs courtes pattes. Ils semblaient d'acier. On les paraît comme des femmes : de légers filets bleus en soie, des quartiers doux, roses. Chaque jour on racontait : « L'étalon a emporté Mésange. Moineau a fait cent verstes ».

Les vieux-croyants avaient des noms aériens, des noms d'oiseaux et de fleurs : Mésange, Moineau, Floral, Bleuet.

Les noces arrivaient. Les chevaux fonçaient, l'un après l'autre. Ils passaient si vite que l'on n'entendait que leur souffle. Les femmes en foulards de soie ne disaient mot. Puis on se séparait et c'était un nouveau mariage. Les chevaux fonçaient à nouveau, mais parfois les foulards des femmes étaient défaits, dénoués. Il me semblait qu'il y avait des larmes chez les femmes, mais non. Tous restaient là, comme toujours, solennels. Ça sentait l'alcool.

Autour de la ville apparaissaient des campements taïganes. Miséreux. Les femmes en haïdes colorées. Un désespoir muet, étranger et indifférent sur le visage. Un discours chantant et froid. Puis le « Taïgane » traversait la ville.

C'était un cheval aux flancs raides tout couvert de courroies et de plaques, suivi d'un tsigane en sarreau bleu, court et lourd.

Je fis connaissance des mots qu'emploient les hommes de cheval : la « loupe », la « gourme ».

Nous ne vivions pas dans la ville même, où étaient boutiques et boutiquiers, mais sur la grand'route qui était devenue une ville ; son nom pour la police était la route de Nikolaïev, mais on l'appelait simplement la rue « Saché ».

Des années durant, l'aveugle Nikolaï resta près du pont où nous vivions, son large visage noir immobile, vêtu d'une souquenille. Il marchait d'un pas égal — il connaissait le chemin — et s'appuyait sur un grand bâton poli par le temps. A ses côtés s'affairait Grypina, une petite vieille au nez rouge d'ivrogne. Elle vendait des pommes. Nikolaï avait un débit lent et morne, quelques mots de temps en temps, et seulement avec elle. Ils s'étaient habitués à moi. Nikolaï restait silencieux, Grypina gazouillait. Une fois Nikolaï et elle disparurent. Je vis que sur la terre dure, à l'endroit où il s'asseyait, il y avait un creux, qu'il avait creusé au fil des ans.

Je me souvins de cela bien plus tard en lisant « Le prisonnier de Chillon ».

En fait, j'ai grandi non pas à la maison, mais dans le jardin et sur ce pont, près de l'aveugle Nikolaï. Chaque jour, à deux heures, près du pont passait, précis comme une horloge, l'autre Nikolaï — le Fou. Nikolaï le Fou, pressé et affairé, sa canne serrée sous le bras, son chapeau de chasseur vert orné d'une plume, allait on ne sait où. Il faisait un bout de chemin sur la « Saché ». Une fois, je le vis simplement s'arrêter, rester planté là, regarder alentour de ses petits yeux de souris fatiguée, et rebrousser chemin de sa démarche souple. Les maîtresses de maison disaient : « Pourquoi ne fais-tu pas chauffer la bouillie, Nikolaï le Fou est passé ».

Dans la ville, il y avait beaucoup de fous et d'originaux. Ils amusaient tout le monde. Un jeune Juif plêtinaït des photos devant une vitrine qu'il regardait fixement en criant : « Ma chérie, regarde-moi dans les yeux ! » Une femme folle poussait devant elle sa couvée d'enfants : ils étaient de plus en plus nombreux chaque année. On s'en tirait sans Karamazov.

Des originaux restaient des dizaines d'années enfermés dans de petites maisons entourées de jardins verts, dans lesquelles les orties épaisses avaient la taille d'un homme. Passée la ville : des saules, des sorbiers, des refuges blanchis destinés aux orphelins, des Christes jaunes en plâtre, pleins de sang sous les toits des croix catholiques.

Le sentiment de plâtre que vous donnait le christianisme. Et dans la cour de mon grand-père, une grange. Pleine de lin. Je me souviens de l'odeur féminine du lin. J'aime les odeurs du lin, ces couleurs à l'huile, et je les comprend mieux que la musique, aussi bien que les vers.

Mon père lisait les journaux et recevait les malades. Etendu sur un sofa recouvert de toile cirée, il nous racontait à mon frère et à moi d'étranges contes ressemblant aux récits de Sloutchevski. Une toile cirée nue comme morale de l'intelligentsia

A huit ans, je me mis à lire les journaux tout seul, essentiellement les annonces et le carnet. Peur et joie face aux annonces encadrées de noir. Quand

Je lus que le contrôleur Leske était mort, je pensai que c'était un événement d'Etat, que tout était bouleversé et je criai : « Maman, maman, Leske est mort ! »

On exilait les vagabonds dans notre ville,

L'un d'eux, très beau, avec des yeux bleus effrontés, une moustache blonde retroussée et un visage gris d'ivrogne, vêtu d'une espèce de pantalon bleu d'uniforme en haillons, semblait à chaque fois surgir du sol quand mon père prenait un fiacre.

— Accordez, mylord, votre haute bienveillance à un exilé administratif — disait-il, solennel. Puis il remerciait — Thank you — et saluait jusqu'à terre. Plusieurs fois.

En quelques années il devint méconnaissable : le visage brun, les lèvres et les yeux gonflés ; il parlait d'une voix enrouée, mourante :

— A un exilé administratif.

Et ne remerciait plus.

Non loin de mon cher pont, il y avait une caserne. Quand les nouvelles recrues arrivaient, on entendait des cris d'ivrognes par toute la ville, à chaque coin de rue jaillissaient et disparaissaient ces chansons à boire.

Les femmes se cachaient. Les recrues avaient planté des plumes à leur chapeau. La police ne les touchait pas, car ils répondaient avec leurs couteaux. On les emmenait à la gare. A la gare, les bonnes femmes pleuraient.

Puis on en amenait d'autres, des jeunes gens venus d'on ne sait où.

On leur apprenait à chanter :

Petits gens, braves soldats
Où sont donc vos mères ?
Nos mères sont ces baraques en bois.
Voilà où sont nos mères !

Près des casernes se mit à errer un va-nu-pied, un bossu. Il chantait d'un air très théâtral la « Marseillaise » et demandait du pain aux soldats. Les soldats lui donnaient leur pain noir, plus noir que la terre. L'adjudant sortait et le chassait. Le va-nu-pied, qui avait terminé sa chanson, s'en allait. L'adjudant en avait peur, les soldats l'aimaient.

Quelque temps après Kolka Topolev devint clochard. C'était le fils d'un vieux médecin qui était mort quelques années auparavant. Mon père se souvenait du vieillard avec beaucoup de respect.

— Topolev lui, connaissait ça — disait-il à propos d'une maladie quelconque.

Le vieillard avait des filles splendides et un unique fils. Je me souviens de Kolia prenant les fiacres, en chapeau melon, une main appuyée sur une canne, la cigarette aux lèvres, criant après le cocher. Le cheval partait au galop. Il eut tôt fait, de fiacre en fiacre, de dilapider son argent : le sien, celui de sa mère et de ses sœurs.

Puis il passa de maison en maison, empruntant à chaque fois un rouble. Il venait souvent chez mon père.

Je me souviens comme mon père était affligé :

— Kolia Topolev est venu. Il a volé un presse-papier.

Et il avait un geste désabusé.

Les bagarres les plus terrifiantes commençaient toujours dans le calme : un homme, sans un mot, courait, se penchait pour saisir une pierre qu'il lançait à la tête de quelqu'un. Alors ça commençait.

Puis un policier emmenait les deux protagonistes au poste. Il était là, l'air important, assis dans le fiacre (les cochers véhiculaient gratuitement les ivrognes et les gens qui s'étaient rossés), à ses pieds, dos à dos étaient assis les bagarreurs. Leurs visages étaient peints avec précision en rouge.

Le plus terrible était Michka Possadski : un manchot, taciturne, de petite taille, qui jetait sa pierre avec tant de force et de vitesse qu'il tenait tête à deux adversaires. Je me souviens qu'un jour, complètement ivre, il dormait dans la rue : il avait ramassé, de sa main unique, la douce poussière dorée, avait ôté sa casquette, s'était allongé et endormi. Il ressemblait à un fauve prudent, sûr de lui, d'une espèce inconnue.

J'allais souvent à la petite boucherie près de chez nous. Un vieux juif m'offrait de la vodka, forte et savoureuse, dans laquelle avaient macéré des bourgeons de tilleul. J'avais peur, mais le vieillard me disait que c'était bon pour la santé, et je buvais encore un petit verre. Je m'en souviens encore et je continue à croire que c'est sain. Une grosse boutiquière passait. Les médecins méprisaient les boutiquiers. Mon père et son camarade avaient surnommé cette grosse boutiquière Personna grata. Je pensais que c'était son nom, et je tins pari avec le boucher qui l'avait appelée autrement. A la maison on se moqua de moi, on réussit à apprendre le nom du médicament c'u boucher et on m'interdit de retourner le voir.

... Non loin de l'ermitage des vieux-croyants, les Hassidim discutaient cette question : peut-on, dans les vêtements, mêler un fil de laine à un fil de lin ? Il apparaissait qu'on ne le pouvait pas. Le leib-hassidim en loques de soie, si vieux qu'il ne voyait plus rien, chantait d'une voix rauque les jours de fête. Il tombait à genoux devant deux clerges et ne pouvait plus se redresser. Deux gamins ricanants le relevaient. Leur rire leur valait d'être traités d'épicouriens : le mot grec épikoïros.

Je trouvais encore dans la ville des mystères. Les cordonniers et les boulangers revêtaient des costumes, ces bonnets de papier, prenaient des lanternes, des épées de bois, et allaient le soir de maison en maison représentant la mort d'Artaxerxès.

Aux noces, il y avait des banquistes, des bouffons. Ils mangeaient et buvaient comme des ogres. Tout le monde les regardait, bouche bée. On riait longuement, on croûlait sous les tables, on se saisissait par le bras, on répétait, expliquait, montrant le bouffon du doigt.

Les faubourgs de la ville s'appelaient l'Amérique et leurs habitants les Américains. C'était un autre pays. La misère y dépassait les limites compréhensibles, et les gens quittaient ce lieu pour l'Amérique. Je me souviens des femmes se battant, comme autour d'un cadavre, sur le quai de la gare, je me souviens du train qui s'en allait et du gendarme au visage sévère et

satisfait qui feignait de ne rien entendre. Ceux qui restaient vivaient de cette Amérique, ils vivaient plus en Amérique que nulle part ailleurs. Dans les cours traînaient des chiffons, les fenêtres en étaient obstruées, les gens étaient assis à même le sol près de leurs maisons et fixaient les passants de leurs yeux presque aveugles. Puis ils rentraient chez eux où ils avaient des occupations étranges, inutiles : ils confectionnaient des miroirs, fondaient des boutons. Ils se disputaient entre eux absolument à propos de tout, chaque heure, chaque instant. Les disputes étaient devenues un art et certaines femmes qui y avaient atteint une haute maîtrise étaient célèbres. On les appelait d'un mot bref : « schlechte » et on les respectait. Elles juraient par leurs enfants, leurs morts, leurs maladies, la vie, la mort, le feu, la fièvre, la terre, elles se prenaient la tête, tombaient à genoux en pleine rue. Pour une assiette disparue ou un sac volé.

Un jour, une énorme charrette quitta ce lieu, pleine de guenilles, de lambeaux multicolores. Autour du chariot couraient les gamins, et à la hauteur de la lanterne du véhicule, un petit homme à la barbe noire tanguait, indifférent. On l'appelait le « matelot » (déformation de « camelot »). C'était un fripier. Il ramassait, entassait et vendait des frusques.

Je me souviens de lui. Au niveau de la lanterne était assis le matelot, sous lui tanguait son navire, le navire voguait vers l'Amérique. Les frusques ne s'épuisaient pas : tout était plus ou moins frusques.

Il y avait des joueurs d'orgue de Barbarie. Ils venaient en ville se battre avec les bouchers. Je me souviens de celui qui menait les bouchers : un bossu, gros, aux yeux globuleux, à la barbiche en pointe, aux narines gonflées insolemment, aux gestes lents, souples. Ils se battaient à coups de timon.

Les boutiquiers passaient leur vie dans la crainte. Sur de nombreuses portes pendaient encore en guise d'enseignes un chiffon rouge feu (« produits flambants ») ou une peau de lapin (« fourrures »). Mais au centre de la ville, il y avait des enseignes, des caisses, les boutiquiers se gorgeaient (en été) de syphons à l'eau de Seltz. Ils déployaient une énorme activité, faisaient banqueroute...

Je n'avais pas plus de sept ans quand je vis pour la première fois le cinématographe. C'était un film sur la révolution française. Tout rose. Tout craquelé, tout troué, il m'avait beaucoup frappé.

Mon père aimait la littérature, il aimait Saltykov plus que tous les autres. Gorki remuait alors le lecteur. Moi, je lisais tout ce qui me tombait sous la main. Mon livre préféré était une édition de Sytine avec une image rouge sur la couverture : « Le fier ataman Ermak Timoféévitch et son fidèle lieutenant Ivan Koltso ». Et aussi « La fiancée de Lammermoor ». Le poète préféré de mon enfance était Nékrassov, et ce que j'aimais c'était non les choses pour enfants, mais celles de Pétersbourg, comme « A l'hôpital ».

On m'offrit Pouchkine pour mon anniversaire : je venais d'avoir huit ans. C'était l'édition en un tome de Wolf. Les illustrations me passionnèrent. Les visages surgissaient en nuages blancs dans le dos des gens, sur leur épaule droite.

Les nez ressemblaient à des pétales. Le choix de mes vers préférés était aussi, me semble-t-il, étrange. Plus que tout me plaisait :

Enfants, admirez
Avec quelle simplicité
Le grand Fira joue à ces
Ceux-là, ceux-là et ces, ces ces.

Et puis :

Petit Paul espiègle
Suis bien mes règles
Aime ces ceci-cela
Ne fais pas ceci cela...

Tel était mon Pouchkine. Et peut-être était-il juste.

Tout à fait à part, mais très tôt aussi : « La chanson du sage Oleg ». Lorsque le prince dit adieu à son cheval, et à la fin, je pleurai toujours.

... A neuf ans j'entrais au lycée de Pskov, et Pskov devint pour moi ma ville à moitié natale. Je passais la plupart de mon temps avec mes camarades sur la muraille qui avait protégé la ville contre Stéphane Batori, ou dans une barque sur le fleuve Vélíkaja, dont je me souviens et que j'aime encore.

Le premier livre que j'ai acheté en sixième pour 50 kopecks était « Le masque de fer », en onze livraisons. La première était gratuite. J'en fus ému comme je ne le fus jamais plus par aucun livre : « Voleurs et truands de Paris ! Vous avez devant vous Louis-Dominique Cartouche ! » J'allais au cirque Ferroni, de passage, et tombai amoureux de l'écuyère. J'avais peur que le cirque brûle et s'en aille, et je priais Dieu qu'il fasse que le cirque soit toujours plein.

Le lycée datait d'avant le déluge, une espèce de séminaire en ruines. Parmi les vieux professeurs, il y avait encore effectivement des séminaristes. Le professeur de mathématiques, vieillard presque fou qui aimait tendrement son métier, se battait en duel. Le professeur d'histoire, un ivrogne, peignait pendant les cours, avec un peigne métallique, sa longue barbe, et disait d'une voix rauque : « Pour la seconde fois Alexeï Mikhaïlovitch fit pour la troisième fois mouvement contre les Turcs ». Lorsque, sous Casso, on envoya de Pétersbourg un nouveau directeur, il fit figure d'étranger et tous les lycéens se mirent à le haïr.

Dans la ville, les faubourgs étaient ennemis : celui de Pskov et celui du Fleuve. Au lycée, on entendait parfois : « Ne touche pas les nôtres, ceux de Pskov ». « Ne touche pas les nôtres, ceux du Fleuve ». Durant les deux premières années de mes études au lycée, il y avait encore des coups de poing échangés entre ceux de Pskov et ceux du Fleuve. Les deux partis, ceux du Fleuve et ceux de Pskov, se frappaient, des pièces serrées dans leurs mouffes.

Nous jouions aux ossets (aux osselets). Nous avions des joueurs célèbres. Ils avaient dans chacune de leurs poches une dizaine de paires d'osselets et le gros osselet toujours plombé.

On jouait à la pichenette. Le spectacle principal était la foire. En février ou en mars. Devant le chapiteau, sur une estrade en plein air, on jouait à la flûte d'argile « Un merveilleux clair de lune sur la rivière ».

Depuis ce temps je connais la vieille province.

J'avais acheté chez un bouquiniste Chevtchenko en ukrainien, et je lisais presque sans arrêt, abimant toutes les mesures russes et ne comprenant pas nombre de mots. Je me souviens par cœur de beaucoup de vers.

Au lycée j'avais des amis étranges : j'étais parmi les premiers de la classe et étais l'ami des derniers.

Mes amis, presque tous, n'ont pas terminé le lycée : on les chassait pour « leur conduite bruyante et leur succès tranquilles ». En seconde, Alexandre Vassiliev du faubourg de Pierre devint mon ami. Il aimait les livres, était l'ami du facteur et buvait ouvertement de la vodka, comme on boit de l'eau — à grands verres. Il réagissait toujours tranquillement à la littérature : « Tu es de bons vers, mais tu n'arriveras jamais à écrire comme Bykov. » Bykov était un bibliographe qui publiait des vers dans les suppléments de la revue « Niva ».

Je ne me souviens pas pourquoi j'aimais et respectais Vassiliev. En première, il tenta de se suicider, et j'allais le voir à l'hôpital. Je ne sais ce qu'il est ensuite devenu. D'une manière générale, beaucoup de gens tentaient de se suicider. En terminale, Afonine, un beau gars, réussit son suicide. Il attachait la gâchette d'un deux coups à son pied, fixa le fusil au pied de son lit, et tira. La décharge l'atteignit en pleine poitrine.

Puis on enterra Kolia Soutotski. C'était un joyeux gars, avec un grand nez, qui disparaissait avec les demoiselles. Il ne travaillait pas du tout et n'était jamais affligé. Il avala soudain un gros cristal de phénol. Toutes les demoiselles vinrent à son enterrement. Empestant le muguet. Le malheureux pope tint un discours étonnant. « On ramasse, — dit-il — toutes sortes de tracts. Et à force de les lire, on prend du phénol. Ainsi a fait celui que Dieu vient de rappeler auprès de lui. » Mais Kolia ne lisait pas de tracts, les demoiselles pouvaient en témoigner.

1905 fut et resta pour moi l'année du chemin de fer, une année constituée de remblais, de fumée, de broussailles dans la nuit, de locomotives dont les ballelements tremblaient au loin. La catastrophe était là, derrière un petit buisson dans la nuit. Elle était transparente comme l'air, aussi fraîche et vaste que lui, juste un peu plus sombre.

Dans un wagon bleu tendu de velours, un général passait près des champs fumants et des catastrophes. Un vieillard rose, au regard caché derrière le pince-nez d'or qui glissait. Le pince-nez d'or n'arrêtait pas de glisser, et le général de le rattraper. Son calme était inexplicable.

Je vais te... disait, d'une voix semblable aux ballelements des locomotives, un bourgeois étendu sur sa couchette dans un wagon de troisième classe.

Il disait cela dans son sommeil, d'une voix à peine audible, comme venant de loin, il délirait, poursuivait quelqu'un et la peur lui faisait proférer des menaces.

Et le lycéen, sur la couchette du bas, frissonna, pressentant le massacre.

L'immense bâtiment blanc de la prison m'attirait. J'avais beau étudier au lycée, c'était lui qui maintenant me semblait véritablement familier, dans sa blancheur semblable à un poêle russe dans lequel on a enfourné des pains incolores, à la teinte de glaise, qu'on ressort brûlants. Les lucarnes dans lesquelles on disposait ces pains étaient larges, à demi rondes, comme

une sole de four. Les lampes les rendaient rouges, jaunâtres, et elles étaient barrées par des grilles au-dessus de la sole.

Parfois j'entendais avec effroi une chanson qui tombait directement d'une fenêtre dans le canal, profond et noir. Elle n'allait jamais plus loin. Cette chanson n'était pas du tout triste — c'était une chanson d'homme, une chanson ordinaire. Le jour les croassements des corbeaux dominaient la prison et ses allées. A l'intérieur, derrière les murs, on entendait constamment un gazouillis sonore d'oiseaux, un gazouillis méthodique : c'étaient les chaînes qui tintaient.

Le son que font les chaînes d'un homme pieds et poings liés, qu'on mène par la rue était différent. Le jour, il y avait des gestes — et c'est eux qui sonnaient. Le son ne faisait que les accompagner. Une main droite ou un pas sonnaient.

Quand j'ai terminé le lycée et que j'ai apporté chez moi mon attestation de fin d'études, j'ai rencontré un homme enchaîné comme ça. C'était un jeune étudiant en technologie, en uniforme. L'uniforme des étudiants en technologie était vert, solennel, avec des épaulettes. L'étudiant était blond, trapu, rose, et sentait déjà la mort.

Il ressemblait à un hymne tonitruant aux rimes de deux sous. Entre lui et ceux-là, tout gris, il y avait un gouffre. Ceux-là étaient comme le pain, simple, gris, le pain de seigle.

Nous nous promenions beaucoup (quand nous fumes passés dans les grandes classes). Nous parcourions des dizaines de kilomètres autour de la ville. Je me souviens toujours des cimetières, des bouleaux, des maisons de campagne et des gares, des sables rouges, sombres, des sapins, des pins, des pierres de taille. Nous avons oublié les trains. Une fois, nous fîmes, un camarade et moi, une dizaine de kilomètres. Nous allions à Kresty. Où vivaient des agriculteurs qui étaient nos amis.

Nous avançons, avançons, et tombâmes sur une potence. Elle était dressée à une quarantaine de pas de la route, sur une colline, près d'un marais de tourbe, et elle avait un aspect si tranquille, si affairé qu'on aurait dit qu'on venait juste de la vider et qu'elle s'aérait. Nous nous aperçûmes alors qu'un bourgeois nous suivait. Il avait un large visage jaune, une fine moustache. Il était entre deux âges. Nous continuâmes notre route, en conversant hardiment et faussement sur un sujet tout à fait futile. Et afin d'avoir l'air, pour le bourgeois, de nous promener — nous nous promenions effectivement — nous ne nous retournions pas. Puis nonchalamment, en nous balançant, mais sans rien dire, nous avons rebroussé chemin. Et lorsque nous sommes arrivés à la hauteur du bourgeois, il nous a regardé de ses yeux noirs et mauvais, a serré ses dents jaunes et nous a lancé une obscénité. Sans regarder derrière nous, sans lui répondre, nous avançons et nos jambes tremblaient sous nos malgres capotes de lycéens. Nous avons pensé en même temps que c'était le bourreau, et nous n'en avons rien dit l'un à l'autre.

Je pense encore ainsi aujourd'hui.

On pendait souvent dans la ville. Presque toujours la nouvelle en venait d'on ne sait où. On savait.

Les médecins devaient assister au supplice. Mais même le vieil Allemand de Dept, l'ami de notre vieux professeur-duelliste, répondait qu'il ne jugeait

pas utile d'assister à la strangulation des gens, car la guérison était plus que douteuse. Seul un Polonais, un gommeux en pince-nez d'or (il avait des meubies à dorures) y assistait. Mais il fut bientôt obligé de partir : les malades s'étaient mis en grève.

A Pskov il y avait beaucoup de prisons. La prison des bagnards est non loin de la gare. Au printemps, aux étages supérieurs les petites fenêtres étaient ouvertes, une lumière de rouille brûlait, et derrière la barrière on entendait un tintement ininterrompu, un gazouillis d'oiseaux, un chant. Non loin de la rue de Kazan, où je vivais, il y avait un autre bâtiment et encore une prison, une troisième, longue construction basse. C'était la prison pour femmes. Les détenues marchaient dignement, dans leurs longs vêtements rayés de couill, et ne regardaient personne. Des nonnes. Non loin, les gardiens faisaient l'exercice : ils transperçaient de la paille à la baïonnette.

En 1912 j'entrai à l'université de Pétersbourg, à la faculté de lettres et d'histoire, au département de slave et de russe. L'université m'épouvanta, avec ses couloirs immenses, ses emplois du temps, et ses nombreux amphithéâtres. J'entrai dans les amphithéâtres au hasard. Maintenant je ne le regrette pas. J'ai assisté à des cours introductifs, et à d'autres : ceux du biologiste Dogel, du chimiste Tchouglaïev, et à l'institut de physique, dans la cour, à ceux du physicien Borgman. Je me souviens de la lenteur des cours de Maxime Kovalovski, beau vieillard massif. Il évoquait Karl Marx : « Nous étions, Karl Marx et moi, à Hyde-Park, lorsqu'un de ses partisans s'approcha de nous pour lui poser une question. Il avait des chances de passer uniquement chez les Tories, chez les Whigs il n'en avait aucune. « Vous avez raison, — dit Karl Marx —, passez chez les Tories, qu'est-ce que cela peut vous faire. »

... L'amicale hirsute des gens de Pskov et l'envie à l'égard du séminaire romano-germain bien coiffé dans lequel se reproduisaient les esthètes. Dans ma section, j'ai surtout suivi les cours de Venguérov qui était un vieux littérateur et non un professeur d'Etat, et qui aimait évoquer ses rencontres avec Tourguéniev. Son séminaire pouchkinien était plutôt une société littéraire qu'un cours pour étudiants. On y discutait de tout. Du sujet, du vers. Il n'y avait aucun ordre établi. Le maître à la barbe grise prenait part aux débats comme un adolescent et s'intéressait à tout. Les pouchkinistes étaient comme maintenant : de petites histolres, de petits rires, une grande morgue. Ils n'étudiaient pas Pouchkine, mais la science autour de Pouchkine.

Je me suis mis à étudier Griboïédov et je fus épouvanté de voir qu'on ne le comprenait pas et que tout ce qui avait été écrit par Griboïédov ne ressemblait pas à ce qui avait été écrit à son propos par les historiens de la littérature (tout cela est encore ainsi maintenant). Je fis un exposé sur Küchelbecker. Venguérov s'anima. Applaudit. Ainsi débuta mon travail. Je n'étais essentiellement pas d'accord avec les jugements établis. Je dis à mon directeur de thèse que le Saliéri de Pouchkine ressemble à Katénine. Il me répondit : « Saliéri a du talent, Katénine lui était nul ». Il nous avait appris à travailler sur documents, sur manuscrits. Il avait des copies de tous les manuscrits pouchkiniens du musée Roumiantsev. Il les donnait à étudier à tous ceux qui le voulaient. On ne laissait pas alors les étudiants franchir le seuil du musée Roumiantsev. On était plus indulgent à la Bibliothèque publique.

La révolution. Je tombai gravement malade. En 1918, je rencontrai Victor Chklovski et Boris Eikhenbaum, et trouvai des amis. L'OPOIAZ qui, à la Maison des arts, discutait, à la lueur d'une bougie, de la structure du vers. La famine, les rues vides, le bureau et le travail comme jamais auparavant.

Si je n'avais pas eu mon enfance, je ne comprendrais pas l'histoire. S'il n'y avait pas eu la révolution, je ne comprendrais pas la littérature.

Je fus maintenu à l'Université par Venguérov, puis fis des cours à l'Institut de l'histoire des arts — des cours sur ce que j'aimais et aime le plus dans la littérature : la poésie, les vers.

En 1925 j'écrivis un roman sur Küchelbecker. Le passage de la science à la littérature ne fut absolument pas si simple. De nombreux savants considéraient les romans et, d'une manière générale, la littérature comme un travail sans valeur. Un vieux savant, historien de la littérature, qualifia de tralala tous ceux qui s'intéressaient à la littérature moderne. Il a fallu que se produise la plus grande de toutes les révolutions pour que le gouffre entre science et littérature disparaisse. Mon activité littéraire est ainsi surgie d'un mécontentement causé par l'histoire de la littérature, qui glissait sur les lieux communs et présentait de manière trouble les hommes, les courants, l'évolution de la littérature russe. Ce « graissage universel » effectué par les historiens de la littérature a rabaisé les œuvres et les vieux auteurs. La nécessité de faire connaissance avec eux de plus près et de les comprendre plus profondément : voilà ce qu'était pour moi la littérature. Je pense encore maintenant que la littérature se distingue de l'histoire non par la « fiction », mais par une compréhension plus grande, plus proche et plus vitale des gens et des événements, par une plus grande émotion à leur égard. Jamais l'écrivain n'invente rien de plus beau et de plus fort que la vérité. La « fiction » est un hasard qui ne vient pas du fond de la chose, mais de l'artiste. Et quand il y a non pas hasard, mais nécessité, alors commence le roman. Mais le regard doit être bien plus profond, les conjonctures et les résolutions bien plus grandes, et alors arrive le point ultime de l'art — la sensation de l'authentique vérité : cela a pu être ainsi, cela a été, peut-être, ainsi.

Plusieurs récits que j'ai écrits se sont constitués autrement. Pour moi c'étaient des récits au sens strict ; il y a des choses que précisément on raconte, comme quelque chose d'intéressant, de drôle parfois. Le travail au cinéma m'a appris l'importance de ces « récits faits l'un à l'autre » et qui sont le début de la création de tout film.

Gorki a approuvé mon premier roman. L'attention de notre lecteur qui est exigeant et en même temps bien disposé envers tout travail véritable a décidé de la suite. Tout en restant historien de la littérature, je suis devenu écrivain.

La sensation de notre pays comme pays immense conservant les vieilles valeurs et en créant de nouvelles est le moteur essentiel du travail de l'historien de la littérature et du romancier historique.

1939

Esquise tirée des archives de Tynianov et publiée intégralement en 1966.

(Trad. Yvan Mignot)

ON TRAVAILLE ON...

le plus difficile est im
posé à l'homme
on acquiesce à ce fait à
qu'on existe à
ce fait qu'on travaille qu'on
vit qu'on oublie

qu'en l'existence on vit des
choses rugueuses
le plus difficile est im
posé à l'homme
rugueuses alors on se met
devant la feuille

c'est un aveu bizarre on
devant la feuille
que l'espace du poème
n'obéit plus
on a besoin d'expliquer
on est ainsi

on devant la feuille blanche
ignore écrire
que ce fait qui est ainsi
non autrement
que l'espace du poème
n'obéit plus

qu'on oublie la feuille on tient
un fait quelconque
on devant la feuille blanche
ignore écrire
c'est un aveu bizarre on
écrit on aime

que plus difficile est im
posé à l'homme
sans témoins devant l'absen
ce on peut on veut
on devant la feuille blanche
ignore écrire

on sait jamais qui on est
quand s'en sortir
on habituellement
impose l'homme
on le met devant la feuille
blanche

Jean-Pierre BALPE

LA REDUCTION DES EFFECTIFS

1

Qu'on se rassure : littéraires. Je parle d'une réduction des effectifs littéraires ; très considérable du reste. C'est le héros russe qui se trouve réduit. Et, je le redie, il ne faut pas comprendre cela de façon trop littérale — je parle, bien entendu, du héros du roman, de la nouvelle, etc. et nullement du héros en chair et en os.

A la place des Editions d'Etat, j'organiserais un concours pour la création d'un héros russe. Mais si l'on tient compte d'une part des revenus des Editions et d'autre part de l'état où se trouve actuellement la littérature russe, on peut être sûr d'avance que le concours ne donnerait pas de résultats satisfaisants. Et puis les concours, vraiment, ça ne sert à rien. Passer commande, on peut toujours, mais l'exécution ne suit pas. Un directeur de théâtre avait commandé Nicholas Nickleby à Dickens : « Faites une pièce où il y ait obligatoirement un tonneau et une pompe d'incendie. » — « Pourquoi un tonneau, pourquoi une pompe ? » — « J'ai acheté un magnifique tonneau et une merveilleuse pompe, et je veux que les spectateurs les voient ». Mais il n'est pas toujours possible de caser dans une pièce un tonneau et une pompe à incendie, même s'il s'agit d'un tonneau formidable et d'une pompe d'importance mondiale.

Et voilà que la critique passe commande d'un roman russe. La critique en a assez des récits, des brefs récits et autres de même farine. Les critiques, les lecteurs, les auteurs eux-mêmes ne sentent plus comme avant les œuvres courtes : elles ont cessé d'exister comme genre littéraire. Quand Tchekhov avait écrit deux petites pages et que c'était un récit, il se sentait sans doute très heureux. C'était une forme nouvelle, un genre nouveau. Mais nous, nous avons tellement pris l'habitude de ces récits d'une page, d'une demi-page, de deux lignes, que nous nous demandons : et pourquoi pas moins ? Pourquoi pas rien du tout ?

Le roman est nécessaire, pour que le genre puisse être senti à nouveau. Et pour faire un roman, il faut un héros. Nous avons refusé l'exotisme (« Léninegrad », « Athénée », « Littérature universelle » nous ont gavé d'exotisme, et jusqu'à l'Atlantide qui pour nous a le goût de la bouillie de sarrasin). Ainsi donc, c'est un roman russe qu'il nous faut. Et dans un roman russe, on ne peut pas prendre comme personnage un étranger, même s'il s'appelle Fédorov et même s'il est moscovite. Ainsi donc, un héros russe.

2

L'histoire du héros russe est navrante et digne de l'attention de Zochchenko. Las de jouer les jeunes filles russes chez Tourguéniev, il s'est ensuite tellement ennuyé avec Oblomov qu'il a oublié qu'il était un véritable héros littéraire et s'est égaré en chemin dans l'« Histoire des Intellectuels russes », où il est resté « jusqu'à Tchekhov et nos jours ». Les efforts héroïques de Gorki pour coudre la toge du vagebond n'ont rien donné non plus (Chklovski compare excellemment Gorki à Dumas). La toge avait été faite avec trop de soin, avec de grands trous, et elle est vite tombée en pièces. Ensuite... mais

là l'événement se couvre de brouillard, et on ne sait absolument rien de ce qui a pu se passer par la suite. On sait seulement que le héros s'est « humanisé » rapidement et définitivement, qu'il est devenu l'objet d'une analyse psychologique moqueuse, et qu'il s'est complètement laissé aller. Toutes les tentatives pour refaire de lui un héros se sont soldées par sa transformation en étranger, ou en paysan elbérien tout moussu, s'exprimant dans un dialecte qui n'a plus rien d'humain. Cela ne lui fait aucun bien, et B. Eikhenbaum vient de l'offenser en disant de lui : « ou bien il fait du trafic, ou bien il cherche une place ». Et en effet, il se cherche une place dans le roman russe et désespère d'en trouver une (du reste, comme on sait, il n'y a pas encore de roman russe, et il se peut même que le roman lui-même se cherche une place).

3

La vieille critique demandait au héros ce qu'il faisait (ou comment il se faisait qu'il ne fasse rien), et condamnait sa conduite. La nouvelle critique va jusqu'à demander quelquefois ce que faisait le père du héros. Le héros pourrait répondre, bien sûr, qu'il est un héros littéral et qu'il s'occupe exclusivement de littérature, mais on lui répondra avec une bonne dose d'agressivité, que c'est là l'affaire du héros occidental, et que lui, héros russe du roman russe, est un cas à part.

Et c'est bien dommage. Nous avons complètement oublié le vieux héros joyeux des joyeux romans d'aventures. Nous avons passé tant de temps dans l'« Histoire des Intellectuels russes » que nos Pouchkinistes, si nous n'y prenons garde, vont un de ces jours nous sortir une étude sur les parents d'Eugène Onéguine, et des mémoires authentiques de Zaretski et de monsieur Guillot sur la mort de Lenski. Il est arrivé une aventure extraordinaire au héros russe : il a déchiré le papier du roman, il est sorti, s'est ébroué et s'est mis à se promener « tout seul ». Le remue-ménage psychologique autour des petits riens impressionnistes, le miroir déformant du dit sont les traces de l'écrasement du héros.

Assez ! Le héros est victime d'une réduction. Nous refusons désormais de commenter sa conduite dans les colonnes des journaux. Il y a un autre héros, de formation plus ancienne, plus joyeux et plus facile à vivre. Lorsque le sujet dans sa progression vous entraîne de force au cœur de l'action, le héros devient un point d'appui que nous ne quittons plus des yeux. Et, chose étrange, l'auteur ne s'arrête pas un instant sur lui, il ne nous encombre pas de la description de ses sourcils ou de ses souffrances — en fait, ce héros, vous ne le connaissez pas, mais vous êtes décidément de son côté, vous sympathisez avec lui et vous traversez le roman entier en sa compagnie. Puisque l'auteur a choisi un héros, ce héros aura beau n'être guère plus qu'un nom, peu importe : l'intérêt et l'amour lui sont acquis. (Que certains écrivains se rappellent les scénarios de cinéma, où on ne peut pas prendre comme figure principale un vaurien, parce qu'il aurait toute la sympathie du public). C'est la « pâleur » bienheureuse de certains héros d'autrefois, dont on ne donnait pas à faire des « portraits » dans les lycées. Et pourtant, le portrait de ce héros-là, il peut être fait, non sous la forme de « traits de caractère » et d'« occupation », mais comme une sorte de « signalement verbal » très fin, auquel on arrive toujours en fin de compte. Moins l'auteur s'appesantit sur lui, plus le héros devient indispensable

comme point d'appui, et plus il est aimé du lecteur. Rien d'étonnant qu'un théoricien des années vingt du siècle dernier ait appelé le héros le « centre imaginaire » du roman.

Les « caractères » insistants, le psychologisme descriptif, l'ethnographie sibérienne et les pipes anglaises, même s'il y en a treize, ne résolvent pas la question du roman et de son héros. Ou bien ils lui donnent un « centre réel », ou bien rien du tout. Ce « centre réel » est lourd, peu mobile, on en a assez, parce qu'il arpente la perspective Nevski chaque jour. S'il n'y a pas de centre du tout, vous refermerez le livre à la page cinq. Le joyeux héros « imaginaire » du roman à intrigue, compagnon sûr, fort et peu exigeant doit prendre la relève des héros russes dont les effectifs ont été réduits pour cause d'impéritie et du nombre de places insuffisant.

« *Jizn Iskousstva* » (La vie de l'art), 1924, n° 6
sous le pseudonyme de Iouri Van Vezén

(Trad. Hélène Henry)

POUCHKINE

(Extrait)

42

On l'avait exilé, sur ordre exprès.

Le plan de cet homme vif et sans honneur qu'était Golytsine ne s'était pas réalisé : on ne l'exilait pas hors de Russie, on ne l'exilait pas en Espagne, là-bas, au loin, mais en Russie même. Le tout puissant pays natal s'était ouvert devant lui. Il connaissait et aimait les pays lointains comme le pays russe. Ici il s'était heurté œil contre œil, tête contre tête au tout-puissant pays natal et il voyait que ce qu'il y a de plus merveilleux, de plus inouï, d'inconnu de tous, c'était toujours elle, la terre natale, le tout-puissant pays natal.

C'était un vrai bonheur : son exil n'était pas dirigé par un poète, mais par un général de la grande année 1812, qui ne séparait absolument pas les affaires de la guerre de celles de la famille, de la parenté, et par conséquent — du futur. Cette année il avait beaucoup pensé à l'histoire de tous ces lieux qu'il traversait. Il n'y avait pas et il ne pouvait y avoir de lieux muets, leur langue était précise. Il était exilé vers cette langue précise. Précis comme la mathématique était le vers. Il y avait encore une sacrée difficulté : on n'y avait pas cru. Plus le vers était précis, plus ce dont il parlait était vrai et fidèle et moins, il le savait, on y croirait. Invraisemblable — diront-ils. Le tout-puissant pays natal provoquait l'incrédulité. Il était superflu de vouloir démontrer quoi que ce soit. La précision des procès-verbaux de police n'était d'aucun secours. Il fallait se soumettre. Et il s'était soumis. Bien plus, il fallait utiliser cette loi. On pouvait écrire avec son propre sang, parler de ceci, de cela, écrire comme ci, comme ça, comme il vous prend d'écrire avant la mort. Bref, pour lui la censure n'existait pas. Non la censure policière. Celle-là il la connaissait et avait éprouvé son pouvoir, elle l'avait chassé de la capitale, cette censure. Mais une autre. Une censure terrifiante : la censure de son propre cœur et des chers amis. Il se mit à écrire une élegie comme si elle était son dernier vers, ses dernières paroles. La vie se mouvait comme elle le pouvait et le devait. Nikolaï Raïévski était un véritable, un authentique camarade. C'était un hussard et il comprenait la poésie : il ne la pressait pas.

La Crimée apparaissait, lieu hautain et interdit du tout-puissant pays natal. Ils avaient quitté Kertch, bruyante et affairée et étaient arrivés à Kafa qui avait déjà pris le nom, plein d'amour-propre, de Théodosie. Le vent tombait, audible et visible, à Kafa. L'obscurité et la chaleur étaient pondérables, visibles. Longeant les rives de la Crimée ils allèrent à Iourzouf où les attendait le général Raïévski avec ses filles en bas âge. C'est la nuit, sur une frégate légère, aux ailes rapides qu'on avait baptisé « Sirène » qu'il écrivit l'élegie.

Ici la nuit tombait, pondérable, visible.

Il voyait les rives de la Crimée. Les paupières, les vignes, les lauriers à la belle prestance, et les cyprès dont l'élégance est unique au monde, les accompagnaient.

Les rives défilaient toutes proches et il se souvint de cette édition napoléonienne sur la Crimée, il se souvint que Katérina Andréevna l'avait regardée, l'avait regardée, avec lui, et qu'il n'avait pu et n'avait pas voulu se séparer de l'idée qu'il la rencontrerait là-bas.

Il se souvint de tout, il s'en souvint, non dans un brouillard, non de loin. Il la voyait simplement ici, dans la cabine de cette frégate, tout près des lauriers et des cyprès qui sur les rives les accompagnaient. Il se souvint qu'il avait voulu se jeter à ses pieds alors, et que cela était resté avec lui pour toujours. Maintenant, cette nuit, sous les étoiles, énormes et palpables, impuissant à arrêter cette vision à laquelle il était condamné pour toujours, il tomba, ici, à genoux, devant elle.

Nul ne troublera le nom de Katérina Andréevna. On demandera l'âge de son amour fou et, lorsqu'on aura appris avec exactitude qu'elle était deux fois plus âgée que lui, on fera un geste de la main, surtout si la question est posée par une femme — dans les questions d'âge les femmes sont sans pitié. Sa beauté ? Mais là Katérina Andréevna viendra elle-même au secours de la chose : l'humilité de son âme est depuis longtemps incompréhensible. Il n'y a pas de portrait d'elle.

Ainsi commença son exil.

Il était condamné à cet amour qui était folle.

Il savait que, — Dieu en soit loué ! — personne ne dirait mot d'elle. Dieu en soit loué ! Bien que sa première flambée à lui, flambée folle, enfantine, vouée à l'échec ridicule, cette flambée accompagnée de larmes d'enfant jaillissantes soudain des yeux, irrésistibles, et que tous les gens intelligents se rappelleront, cette simple sortie d'enfant, qu'avait-elle de commun avec ces blessures, les profondes blessures de l'amour ?

Tout cela aussi c'était elle.

Ses vers à lui étaient tendres à ses yeux intelligents, elle les connaissait, les aimait. Elle les comprenait, connaissait toute leur marche, connaissait toutes les intentions avortées, que lui-même avait ensuite oubliées. Et elle riait de ses duels comme d'un enfantillage.

Il écrivait cette élégie comme si c'était l'ultime chose qu'il eût à dire.

Il ne dirait rien d'autre.

A propos de rien, à propos de personne.

Et que ce soit l'ultime chose faisait de chaque mot la vérité. L'élégie était une incantation. Il pouvait hardiment écrire toute la vérité, le calme de Katérina Andréevna était indestructible. Il écrirait pourtant à Léouchka de la faire imprimer sans signature. En poésie, comme au combat, le nom est inutile.

Il savait : quand il parlerait d'elle, les ténèbres de la nuit, ou comme maintenant, la mer morose en seront toujours témoins. Et cet amour, — dont la guérison était impossible, qui était avec lui toujours, ne rappelait qu'une blessure, une blessure que connaissait parfaitement le vieux Raïévski

qui aimait son médecin, car celui-ci ne le berçait pas d'espairs de guérison. Et il savait, quand la blessure le faisait souffrir lorsque le temps changeait.

Haut la tête, large le souffle ! La vie avance comme un vers.

... Mais les blessures anciennes du cœur,

Les profondes blessures de l'amour, rien ne les guérit.

Ce n'est pas pour rien qu'on l'avait envoyé dans le midi. Ce n'est pas au nord, mais ici, ici justement que commençait le lycée. Bien plus au sud que les lieux où il était exilé, alors qu'il ne savait pas encore marcher, bien avant le lycée, ici avait servi comme diplomate, comme commissaire général de Russie, Malinovski, défendant les intérêts russes. Et c'est ici, en observant les fuyitifs et les exilés, dans ce pays, qu'il avait écrit, qu'il s'était décidé à écrire son traité sur la suppression de l'esclavage.

Et maintenant lui, Pouchkine, était envoyé ici. Ici, ici justement, pour être témoin de la soif de liberté qui obligeait les hommes enchaînés ensemble à voguer de l'avant à une vitesse folle !

Vive le lycée !

C'est ici qu'il écrivit l'épigramme. Sur l'impossible amour que le temps lui avait refusé. Comme un maudit, n'osant pas l'appeler par son nom, il voguait. Plein de forces. Enivré par le souvenir de tout ce qui était interdit, qui ne pouvait se réaliser.

(Trad. Yvan Mignot)

REVE

J'ai rêvé que j'étais collaborateur du LEF et que Vladimir Vladimirovitch Malakovski me demandait de sa voix de basse :

— C'est vous le Tynianov qui, je crois, écrit des romans historiques ?

— C'est bien moi... répondis-je non sans quelque inquiétude.

— Dites donc vous êtes un gamin ou vous avez peut-être oublié que Tchoujak et moi avons proclamé en 1924 que ça ne devait pas exister ? demanda d'un ton un peu sec Vladimir Vladimirovitch.

— J'avais oublié, — répondis-je de mon air le plus bonhomme, espérant encore qu'on ferait mon éloge.

J'avais effectivement un peu oublié Tchoujak.

— Zagoskine, Mordovtsev et Tolstoï ont eux aussi écrit des romans historiques, — dit Vladimir Vladimirovitch en mâchonnant sa cigarette. C'est pas très nouveau. Asseyez-vous, buvez votre thé.

Je m'assis sur une chaise, mais Vladimir Vladimirovitch me remit promptement à ma place :

— Asseyez-vous ailleurs. Ici c'est Brik.

Je jure qu'il n'y avait personne sur la chaise.

« Ah bon, voilà donc qui est Brik, voilà de quoi il a l'air », — pensai-je, abasourdi. Tu parles d'une chaise.

— Camarades, dit Vladimir Vladimirovitch, — je vous ai longuement écouté. C'est maintenant mon tour de parler. La littérature ça n'existe pas. Vous êtes d'accord ?

— D'accord, — dit une demoiselle coiffée à la garçonne.

— Vous devez aller au journal.

J'éprouvais un sentiment d'inquiétude. Quel journal ? J'avais écrit dix feuillets d'imprimerie. Il valait mieux se taire.

— A quel journal faut-il aller ? — ça m'avait échappé.

— A aucun, il s'agit du journal en général, — m'expliqua patiemment la demoiselle qui ressemblait à un gars.

— Tynianov, vous avez déjà publié dans le journal ? — me demanda Vitali Jemtchoujni.

— Ça m'est arrivé. Des articles. Des annonces, — articulai-je sourdement.

— Des annonces — il faut faire ça pour le Mosselprom, — me répliqua Vitali Jemtchoujni. Vous n'êtes qu'un débutant. Un jeunot.

Il me tapota doucement l'épaule.

Soudain un tout jeune garçon, à mon étonnement, objecta :

— Nous y avons été. Ils ne vous laissent pas passer. Ils disent que ce n'est pas la peine.

— Comment ça, pas la peine ? — dit Vitali Jemtchoujni, — Mais c'est une commande sociale, voyons.

— Ils disent que nous n'en sommes pas capables.

Tous se mirent à rire. J'éclatais moi aussi de rire, non sans sarcasme (et s'ils allaient me pardonner mes romans ?).

— Alors écrivez des voyages, comme Victor, dit Vladimir Vladimirovitch.

— Mais il me semble que déjà Karamzine... objectai-je soudain. Ça m'avait échappé.

La demoiselle me lança un regard qui me fit m'agiter sur ma chaise...

Mais le garçon objecta à nouveau hardiment :

— Et si je n'ai pas de quoi acheter un billet ?

C'était un petit Jeunot. Je le regardai de tous mes yeux et repris courage.

— C'est vrai, comment faire pour le billet ? demandai-je hardiment.

— Kirsanov, — lui dit Vladimir Vladimirovitch, — reste donc chez toi, rue Vervarka, et décris-la. Tu obtiendras Paris. Rodtchenko l'a bien fait.

— Camarades, — dit la demoiselle, — la typographie vient de nous envoyer une commande sociale : corriger les épreuves en prose.

— Je ne vous ai pas donné la parole, — dit Vladimir Vladimirovitch. Si vous faites partie de nos collaborateurs, buvez votre thé. Quand en 1926 nous avons mené la lutte contre Polonski, nous avons décidé qu'il fallait de la discipline aux réunions. Buvez votre thé. Je vais vous lire de nouveaux vers.

— Mais il me semble que Pouchkine déjà écrivait des vers ? — balbutiai-je, pensant néanmoins que mes affaires étaient au plus mal. Ce n'est pas de tout repos d'être un jeune écrivain.

— Si Pouchkine vivait, nous l'inviterions à collaborer au LEF, me répondit sévèrement mon ami Victor Chklovski.

Je compris aussitôt que ce n'était pas le moment de parler de Pouchkine.

— Ca-ma-rades, — la voix de basse de Vladimir Vladimirovitch nous dominait. Je lis. D'abord les conditions, puis le carnet. Tikhonov lira la partie « locations ». Pour commencer, après...

Je restais là à écouter les nouveaux vers de Vladimir Vladimirovitch et je me demandais ce qu'il serait advenu de Pouchkine, si ce brave vieux avait refusé de collaborer au LEF. Nikolaï Asséev aurait alors écrit un « Guide de Pouchkine ». Et Pouchkine aurait sombré dans l'alcool. J'envoie les romans se faire voir aux cinq cents diables ! J'applaudis bruyamment, car Vladimir Vladimirovitch venait de terminer la lecture du carnet. Puis il lut des vers sur Pouchkine, puis des vers sur Lermontov. C'étaient des vrais vers.

Je fus alors pris de panique et me glissai à reculons vers l'entrée.

Ce faisant, je heurtai une étagère et m'excusai.

Peut-être était-ce Brik ?

(Trad. Yvan Mignot)

ECRIVONS-NOUS ?

6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 12

On prend la grand'route et il faut revenir sur ses pas pour apercevoir le bâtiment qui s'accroche un peu en retrait aux autres maisons, amorçant une espèce de place. Un titre de roman : « Au gagne-petit », c'est une mercerie-épicerie de village. On est reçu dans la pénombre par une vieille femme épuisée. Pas de canifs, de mouchoirs à carreaux, de sucres d'orge. Au hasard, car il devient vite difficile de rester à seulement regarder les rayons, les cahiers, les lacets, les stylos à bille, on choisit une carte postale. Sous la pile il y en a des sépia, dont certaines sont mal retouchées, sans la définition qu'on en attendrait. J'en choisis quelques-unes qui représentent la montagne, les vallées.

Bouvard et Pécuchet : « On prend un titre au hasard et un fait en découle ; on développe un proverbe, on combine des aventures en une seule. » Rentré à la maison, découper une carte (des promeneurs dans un cirque rocheux au début du siècle) en autant de morceaux qu'on peut isoler de figures.

Une circonférence : le guide à pied avec un long bâton et un chapeau. Une autre : Monsieur à cheval avec un chapeau, mené par un jeune garçon, béret, à pied. Un carré : lui (V., l'amé, retour de Chine, rêve de jeunesse, voir son nom partout, en finir avec une inquiétude — « d'avoir imaginé un moment l'air aigre de la chambre quand tu es malade, fade au matin, pardon »), à cheval, chapeau ; Madame en amazone sur un âne ; entre les deux un homme à pied. Il n'a pas l'air Chinois, il porte un béret, retient les deux bêtes.

13

I. Portrait. Comme il a changé — entre les deux lignes de Joyce dessiné par Brancusi et les angles d'Adami. Dans sa résidence d'été vers 1932 Freud pose pour un photographe resté anonyme à côté du sculpteur O. Nemon. L'artiste en escrimeur vise sur sa sellette le buste sans yeux. Le modèle a gardé ses lunettes. Assis jambes croisées il fixe le soulier de son pied gauche qui pend, ou bien il accommode, au-delà, sur le gravier, ou sur le chien qui regarde en dehors du champ.

II. Il paraît que Jane Burden que William Morris avait épousée en 1859 s'était figurée dans l'image qu'avaient façonnée d'elle les

peintres préraphaélites. Pas difficile de l'imaginer telle qu'on la voit dans les musées immobile et muette, le visage blanc avec un modelé doux, les arcades sans poil, dans une robe un peu lâche.

Après vérification, Jane Burden c'est d'abord une masse de cheveux noirs noir, nuque inclinée, un nez droit sur une bouche incomparable. L'autre femme (le visage blanc avec un modelé doux) est la mendiante devant le roi Cophetua dans le tableau de Burne-Jones.

14

Papier, ciseaux ; colle humide, livres en pile, stylo plein, feutres pas secs, crayons taillés, gommes propres.

16

Jules Guadet écrit à la fin du XIX^e siècle, dans **Eléments et théorie de l'architecture** qu'en général le cabinet est une pièce où l'on reçoit non seulement des amis, mais des clients, des fournisseurs, même des inconnus. Qu'il faut donc que le cabinet soit à portée directe de l'antichambre pour que les étrangers qui y viennent pénètrent le moins possible dans l'appartement. Mais que, d'autre part, on peut être obligé de faire attendre un visiteur qu'on veut traiter avec respect, et qu'il faut pouvoir le faire entrer dans un salon. Que la bibliothèque, lorsqu'elle ne se confond pas avec le cabinet, est plutôt une salle de travail commun pour la famille. Que les pièces pour l'étude, les salons de jeux, etc., n'appellent pas de prescriptions particulières ; que ce sont en réalité des **chambres** ou de petits salons.

Le plancher craque. L'armoire sur la solive mal posée craque. Le bois du lit craque.

Jean-Charles DEPAULE

LES « FRÈRES SERAPION »

ALMANACH I

L'attention que l'on a portée ces derniers temps à la petite société littéraire des « Frères Sérapion » est assez justifiée : c'est un groupe de prosateurs (il y a parmi eux des poètes, mais des poètes qui regardent du côté de la prose ; c'est le cas de Nikolaï Tikhonov dans son recueil « La horde »). La prose doit occuper au plus vite une place qui, il y a peu de temps encore, était réservée à la poésie. Il y a cinq ans encore, un cercle de jeunes prosateurs serait passé tout à fait inaperçu, et il y a trois ans il aurait été considéré comme une bizarrerie. Aux temps de l'essor de la poésie, la prose était à la traîne ; l'héritage littéraire mettait aux premières places Gogol, apparu sur la retombée de la vague de poésie des années 20 et 30, Leskov qui a rapproché le mot prosaïque du mot poétique (une extraordinaire accentuation du côté sonore de la prose, par exemple chez Andréï Biély, Révizov). Le commerce avec la poésie enrichit la prose et la dénature ; de plus, il ne peut se poursuivre que pendant un certain temps, jusqu'à ce que se fasse sentir la différence fondamentale qui distingue l'élément prose de l'élément poésie : les futuristes, malgré les essais intéressants de Khlebnikov et d'autres, ne nous ont pas donné de prose. La retombée de la vague poétique est devenue sensible au moment où la poésie a commencé à regarder du côté de la prose ; le lyrisme mélodieux des symbolistes perd du terrain, on voit apparaître des épigones (Igor Sévérlianine, le vers parlé d'Akhmatova (avec sa syntaxe de conversation intime), le vers oratoire, crié, de Malakovski (où l'originalité du vers, surtout la division en périodes rythmées et la rime sont faites en fonction du cri).

Le mot poétique, qui s'est engagé dans l'impasse de l'imaginaire et du langage transrationnel, s'épuise. Il est condamné pour un temps à vivre chichement, dans l'obscurité. La prose a devant elle une tâche difficile : utiliser le mot prosaïque mêlé, qui est apparu par contamination du mot poétique, et lui rendre en même temps son autonomie en le démarquant à nouveau de la poésie. Et là il s'agit avant tout de créer une prose à sujet.

Pour que cette tâche difficile soit menée à bien, il faut d'abord la rendre simple, il faut beaucoup oublier, laisser de côté les réalisations de la prose poétique ; il faut sentir la prose, prendre conscience de ce qu'elle est.

L'almanach que publient les « Frères Sérapion » est le premier pas, encore hésitant, du jeune groupement. On y trouve des récits pas tout à fait achevés (du reste les récits achevés ne sont pas toujours meilleurs que les autres) ; on y trouve des chemins qui ne mènent nulle part, mais aussi des pousses bien vivaces.

Les « Sérapions » ne forment pas un groupe soudé, mais peut-être est-ce nécessaire. Les uns se donnent pour objectif la transfiguration du nouveau quotidien (même par des procédés anciens), les autres se définissent plutôt par la recherche de formes nouvelles.

Le récit qui ouvre le recueil appartient au premier type ; il s'agit de « Victoria Casimirovna » de Zochtchenko. Le quotidien de la guerre (avant la révolution) y est donné à travers le prisme du « dit » leskovien traditionnel dont l'auteur a une assez bonne maîtrise. Il essaie d'introduire des mots dialectaux (mais il ne va pas jusqu'au bout de sa tentative). On trouve dans le récit de brèves dissonances stylistiques qui nous font sortir des limites du « dit » : « et alors, moi j'ai inventé ce truc-là, parce que ça crevait les yeux : sa beauté périssait en vain » (p. 10) « Et il pénétra dans la maison, mû par une invisible force... » (p. 11). A propos du « dit », une remarque : la langue de la littérature évolue de façon relativement indépendante de la langue pratique (la langue pratique, par exemple, ne connaît pas les retours au passé, très importants dans le développement de la langue littéraire). Mais l'une des sources principales de la langue littéraire est tout de même la langue pratique, surtout dans le dit, où son utilisation est motivée.

Zochtchenko parle de la guerre en employant le « dit » parodique « petit-bourgeois » de Leskov, qui est maintenant un truisme (Bounine, Boris Zaitsev et d'autres le maîtrisent parfaitement, alors qu'il y avait là de larges possibilités d'emploi de l'argot des soldats. Les voies du « dit » n'offrent pas, semble-t-il, de perspectives ; pour le revivifier, il faudrait recourir non pas tant aux dialectalismes (ce qui a déjà été fait) qu'à de nouvelles formations de mots.

Dans son petit récit « Dans le désert », Lev Luntz donne une stylisation de motifs bibliques, il réussit à intégrer à la tension « biblique » un certain nombre de traits qui font sortir l'action de l'ordre du « biblique solennel », l'abaissent et la rapprochent du spectateur. « Alors Moïse se jucha sur une haute estrade, possédé, conversant avec Dieu et ne connaissant pas la langue d'Israël. Et sur cette haute estrade se convulsait son corps, l'écume coulait de sa bouche et, mêlés à cette écume, des sons incompréhensibles mais terrifiants sortaient » (p. 21). Le récit est écrit avec densité et force, mais on ne peut, semble-t-il, rester longtemps sur le style et les motifs bibliques sans les approfondir ou les simplifier à l'extrême, sans quoi l'association se fait non plus avec la Bible, mais avec une stylisation « biblique » déjà assez bien définie.

« La petite bête bleue » de Vs. Ivanov est l'œuvre d'un écrivain déjà bien en possession de son métier. Le parler sibérien dont il dote ses personnages est assez convaincant, et ne tombe que de temps en temps dans l'ethnographisme. L'action est constituée autour d'un axe psychologique caché. Le héros, qui s'en va à la ville « s'offrir en martyr » doit obligatoirement revenir dans son village, et les « départs » et « retours » sont porteurs de ce caractère obligatoire qui, extérieurement, n'est aucunement motivé.

On regrette quelques paysages forcés, ou à peine esquissés, des images (manifestement dans la tradition de Gorki) du type : « Les montagnes bruissent derrière les pins, et le sable sent la résine et le soleil » (p. 30). « Et comme des œufs couvés par une poule, les pensées mûrissent dans la tête — bonnes et nécessaires » (p. 35).

Dans le récit de Slonimski « Le sauvage » on a la superposition de deux styles appliqués respectivement à deux séries de héros : le style « biblique » élevé (assez conventionnel) caractérise le tailleur juif (et est utilisé dans ce

qu'il dit; le quotidien révolutionnaire est décrit d'une manière Impressionniste, et ici les discours des héros frappent par un emploi réussi de l'argot soviétique : « Eux aussi, ils sont dans les services de l'Etat soviétique, nous travaillons dans les mêmes services qu'eux et nous ne sommes pas inscrits — hi hi hi — au parti. Mais eux, ils sont dans l'administratif, aux services économiques, alors que nous, c'est plutôt le logement; mais l'administratif, nous l'avons à l'œil, bien à l'œil, nous contrôlons... hi, hi, hi... pour ce qui est de l'information... » (p. 51). La fin du récit est trop littéraire et rappelle les finales de Gorki.

Slonimski est de ceux qui essaient de transfigurer dans l'écriture le quotidien soviétique, mais son récit est scindé en deux parts sans cohésion, dont l'une (la « Bible » et le discours du juif) est trop conventionnelle.

Dans les deux récits suivants (N. Nikitine, « Daisy » et K. Fédine « Ames de chien ». Il y a quelque chose de commun : on y voit, à travers le miroir déformant de l'animalité, des aspects du monde des hommes.

Le récit de Nikitine est intéressant. Dans la première partie (la meilleure) l'auteur a su employer les procédés de la composition « par fragments » : les courts chapitres sont reliés entre eux non par un lien extérieur ou un lien stylistique, mais par le fait que tous ils s'approchent plus ou moins d'une thématique centrale; parmi ces chapitres il faut compter l'épigraphe, et un « chapitre non numéroté, tout à fait accidentel » (Quelques mots sur moi-même); les chapitres prennent la forme d'un « protocole », d'un fragment de carnet de notes, d'une « conversation téléphonique », d'une coupure de journal, d'une lettre, d'une parodie de Peter Altenberg, etc.). Tous ces fragments ont aussi une organisation graphique (caractères d'imprimerie variés; copies graphiques du « protocole » et des « télégrammes »). La littérature russe a encore peu exploité la graphie comme procédé expressif (Rozanov, Bléty et les futuristes ont de grandes réussites en ce domaine), et même les timides essais de Nikitine nous font plaisir. A travers tous ces chapitres se poursuit l'histoire de la bête. L'auteur malheureusement ne s'en tient pas là, il ajoute à ses dix petits chapitres une « Epopée » « Le ciel » où il s'attaque à une tout autre tâche : dire l'homme à travers la bête. Ce qui en résulte, c'est la superposition de deux récits différemment organisés; il est étrange de lire, après la deuxième partie, le chapitre final (remarquable en lui-même), court et dans le style des dix premiers : « Le Gange est un fleuve de l'Inde (d'après un manuel de géographie). »

Les récits « animaliers » des « Frères Sérapion » sont remarquables : le « moi » de l'auteur, le « dit » sert à déformer la perspective, à abaisser ce qui est grand et à élever ce qui est petit (comme l'explique le théoricien des « Frères », Ilya Grouzdev dans ses articles sur le masque en littérature). Ces mêmes récits « animaliers » (où le monde est donné à travers la bête) décomposent des choses simples et unies en une masse de traits complexes (et en ce sens ils ressemblent aux devinettes où nous reconnaissons l'objet lui-même à partir de quelques traits particuliers qu'on nous nomme).

Du reste, ces récits ont le plus souvent un autre objectif, qui est d'approcher la bête en lui imputant des émotions humaines; mais dans les deux cas, on voit transparaître à travers la bête des fragments de vie humaine.

Le récit de Fédine « Ames de chien » semble hésiter entre ces deux projets. On trouve au début de son récit des marques de « distanciation » du monde à travers la perception de la bête : « Une femme arrive avec un seau et enduit le mur de quelque chose. Après elle colle du papier sur le mur (il y a beaucoup de papier par terre, mais elle en apporte toujours avec elle). Le produit dont elle enduit le mur sent très bon, mais a un goût désagréable. » (p. 83). Mais l'auteur refuse aussitôt cette direction : « Je sens que je commence à parler au nom du chien. Alors que les pensées de chien sont un secret pour l'homme. Seule l'âme du chien est claire, et on peut en parler » (p. 83). Et l'auteur dans la suite du texte humanise le « roman canin ». L'amour, la faim, la mort de l'amante, le désespoir et le retour à l'état sauvage de l'amoureux — il y a là toute une psychologie humaine dans les « âmes de chien », et le roman canin se rapproche du roman humain. En même temps s'introduisent dans le récit (comme pour Nikitine) des fragments déformés par le prisme animalier de la nouvelle quotidienneté : la révolution, la famine.

Le style de Fédine a parfois quelque chose de maniéré : « Le cœur bat fort, impossible à la main de le retenir (les chirurgiens le savent bien), et dans un coin tout près peut-être du tumulte terrible, des cellules dorment du sommeil de la terre » (p. 82). (Syntaxe recherchée qui ne convient pas au projet narratif et stylistique de l'auteur.)

Un récit intéressant de Kavérine reflète, comme celui de Nikitina, les recherches des « Frères Sérapion » en matière de sujet, et correspond peut-être plus que d'autres au goût hoffmannesque que révèle le nom du groupe. Un sujet fantastique y est compliqué d'une redistribution temporelle des chapitres, spirituellement mise à nu grâce à l'intervention du « moi » de l'auteur. Le « moi » de l'auteur joue un double rôle dans le récit : un rôle quasi démoniaque dans la configuration du sujet (le « moi » comme personnage, un rôle ironique dans la mise en œuvre de ce sujet (le « moi » comme auteur). A la fin, l'intervention de l'auteur se présente comme une « destruction des illusions » ironique : l'intrigue ne se dénoue pas, mais se rompt de façon parodique.

Cette dominance du sujet comme projet principal fait que le style de l'auteur lui est subordonné et joue généralement un rôle de ralentissement du sujet. D'où l'élargissement comique de la phrase par l'introduction d'épithètes et de descriptions « précis », et d'un style consciemment élevé : « Le professeur resta debout près d'une minute, suivant des yeux la fuite de l'autre, puis, secouant la tête, il se dirigea inéluctablement là où l'appelaient ses missions. Mais le destin fantasque prit fantaisie de troubler une seconde, puis une troisième fois sa tranquillité. » (p. 97) ; la conférence du professeur joue uniquement un rôle de retardement de l'action ; parfois on sent de l'artifice (réplique de l'étudiant, p. 96), et parfois le style parodique de l'auteur n'est pas mûr et devient du Studensprache (p. 97 la réception du professeur à l'université, les épithètes parodiques) mais tout cela est racheté par l'esprit de la composition.

On ne peut pas ne pas noter que Karévine est un peu à part, et que, alors que ses compagnons sont liés à telle ou telle tradition russe, il relève en grande partie de la prose romantique allemande de Hoffmann et Brentano.

Mais malgré la diversité des directions, les « Frères » ont quelque chose en commun : une certaine simplification des projets de la prose, afin de voir la prose, et le désir de « faire quelque chose qui se tienne ». Le premier almanach des « Frères Sérapion » ne donne encore rien de nouveau ; ce n'est qu'un reflet de leur travail commun ; mais le travail se fait, il est nécessaire, et nécessaires sont les livres des « Frères » dont la liste, ajoutée à l'almanach, est déjà assez fournie.

Knjga I rěvoloutsla (Livre et révolution) 1922, N° 6

(Trad. Hélène Henry)

NOTES SUR LA LITTÉRATURE OCCIDENTALE

1.

Mes notes sur l'Occident risquent de ressembler beaucoup à la lettre d'un aveugle à un autre aveugle sur les couleurs : le bleu, le jaune, le rouge. Ce sera très intéressant, mais vague ; et s'il arrive par hasard que ce ne soit pas vague, il sera en tout cas impossible de dire que c'est juste. Mais comme il n'y a pas pour un aveugle de plus grand plaisir que de parler de couleurs, moi, je parlerai de l'Ouest.

Deuxième difficulté : comment écrire. La question du style n'est pas de mince importance. Les slavophiles et les occidentalistes, Herzen, ... « Apollon », et nous-mêmes sommes bien en retard sur notre siècle. Le temps va si vite que le plus moderne des écrivains pourrait bien être, qui sait, Karamzine.

Rappelez-vous l'Europe de Karamzine : « Il me semblait que les larmes que je versais étaient larmes d'amour vivant pour l'Amour même, et qu'il me fallait effacer certaines taches noires du livre de ma vie ». Et encore : « Oh ! Quels lieux, quels lieux merveilleux ! M'étant éloigné de Bâle d'environ deux versets, je sautai de voiture, tombai sur la rive fleurie du Rhin aux eaux vertes, prêt, dans un transport de tout mon être, à embrasser la terre ».

Et pourtant même Karamzine a vieilli. Il se peut bien que nous éclatons en pleurs et même que nous désirions effacer des taches noires du livre de notre vie, mais jamais on ne nous verra sauter de voiture et nous hésiterons carrément avant d'embrasser la terre. Non, le seul écrivain vraiment moderne à parler de l'Europe c'est notre contemporain, hélas inconnu, l'auteur du « Journal de voyage à travers l'Allemagne, la Hollande et l'Italie en 1697-1699 ».

« A Amsterdam j'ai vu dans une maison maints minéraux, d'or, d'argent et de toutes sortes ; et comment naissent les diamants, les émeraudes et les coraux, et autres pierres précieuses ; l'or s'écoule de la terre par grande chaleur ; et j'ai vu aussi maintes choses de la mer.

J'ai vu un enfant, de sexe féminin, âgé d'un an et demi, tout velu et fort gros, le visage de six pouces de large... J'ai vu chez un docteur une anatomie : les os, les veines, le cerveau humain, le corps d'un enfant, et comment il est conçu dans le sein et vient au jour... J'ai vu un verre pour allumer des feux, en moins d'un quart d'heure il fait fondre un thaler... J'ai vu un oiseau de fort grande taille, sans ailes, et il n'avait pas de plumes, mais seulement une sorte de toison... J'ai vu un corbeau qui parle trois langues... J'ai vu un lièvre de mer dont l'os de la nuque a une toise et demie de long. J'ai vu un poisson de mer, avec des ailes, qui peut voler partout ».

Qu'on me pardonne cette longue citation, et que notre contemporain le voyageur excuse la nouvelle orthographe (il écrit encore « eles » pour ailes), mais c'est là le style dans lequel il convient de parler de la littérature occidentale, je l'ai longtemps cherché, ai bien failli ne pas le trouver et suis content de l'avoir trouvé. Je parlerai de toutes ces choses. Je parlerai de l'expressionnisme allemand, du dadaïsme français, du futurisme italien ; et

encore : du futurisme allemand, de l'unanimité français, du néo-classicisme italien ; et encore : du cataclysme européen et je ne manquerai pas de parler de l'art russe à l'étranger.

Avec, en appendice, une courte tirade sur les ambassadeurs et les ambassadrices.

2

Je commencerai par le commencement. Le cataclysme européen.

Il existe, mais on ignore ses proportions. Il y a trois ans déjà qu'on en parle ; on a vu apparaître un Tchaadaev allemand sous plusieurs formes à la fois. La première forme fut Oswald Spengler, sur qui on a même fait à la « Maison des Ecrivains » une conférence, comme quoi l'Europe se meurt.

Spengler a écrit « Le déclin de l'Occident » en 1917.

Livre terrible ; les professeurs allemands essaient en vain de le mettre sur le rayon « philosophie de l'histoire ». Il n'entre pas.

Spengler a senti que les pieds de la culture s'étaient refroidis. « La culture, en mourant, se transforme en civilisation ». Et elle peut, sous cette forme, rester debout encore pendant des siècles, comme une forêt desséchée qui subsiste de longues années. Ceux qui vivent dans cette forêt peuvent encore penser pendant des siècles que la culture est vivante. Et nous aussi, nous pensons que les arbres sont vivants, alors qu'ils ne restent debout que par inertie.

On a vu apparaître une bonne quantité de Spengler, grands, petits et moyens. L'un des chefs de l'expressionnisme, Kasimir Edschmid, écrivait à la même époque : « Nous n'avons pas encore de tradition, pas encore de terrain maternel solide sur lequel une idée puisse connaître une croissance organique. En France, tout révolutionnaire s'appuie sur les épaules d'un prédécesseur. En Allemagne, quiconque a 18 ans considère comme un idiot celui qui en a 20. En France, les jeunes gens volent dans leurs aînés des maîtres. Chez nous, ils les ignorent. Le Français crée à partir du cœur même de l'âme populaire. Chaque Allemand commence d'un point différent de la périphérie. Chez nous, bien des choses ne sont encore que le frémissement de la raison populaire qui cherche à s'incarner. Voilà pourquoi nos œuvres d'art sont barbares, déchirées, informes. Les autres peuples ont une forme plus solide. » (Kasimir Edschmid. De l'expressionnisme en littérature. Berlin, 1919).

Ainsi, l'Allemagne n'a pas encore de tradition solide. « Nous sommes très jeunes. Nous n'avons guère que 5000 ans ».

Spengler a écrit son livre en « s'élevant au-dessus du point temporel » de notre époque, de notre culture. Il mesure le temps historique non en siècles, mais en milliers d'années. C'est de ces hauteurs-là qu'il contemple l'Europe occidentale. Fait caractéristique en lui-même. La pensée humaine, ignorée, sans havre est sortie de son orbite et, pareille à une comète, incontrôlée, elle erre. Un autre penseur allemand, le comte Herman Keyserling, a pressenti lui aussi en lui ce principe protéen errant, inconscient, il a pris peur et s'est trouvé lui aussi rejeté hors du cercle de la culture, mais dans l'espace et non dans le temps. Dans son « Journal de voyage d'un philosophe » (1919), Keyserling décrit non pas tant son voyage dans divers pays que son voyage à la recherche de lui-même dans l'espoir de saisir enfin

ce « moi » européen d'aujourd'hui, vivant, insaisissable et terrible. En Chine, au Japon, il a senti battre à nouveau ce cœur qui est le sien, et maintenant, dans son « Ecole de la Sagesse » de Darmstadt il prêche le renouvellement de la culture européenne par l'apport de la culture asiatique, et il assaisonne le tout d'une morale des plus primitives. Bref, une transfusion de sang nouveau et frais, qui pourrait faire du bien à l'homme malade.

Chez les Anglais, les choses sont beaucoup plus simples. Wells sauve la civilisation de manière simple, expéditive, et à très bon compte. Dans son livre « Le salut de la civilisation », il préconise la formation d'Etats unis mondiaux, et une éducation de tous les enfants sur la base d'un patriotisme universel. Alors il n'y aura plus sur terre « ni larme ni haine » selon l'expression de Nadson.

Se peut-il que nous soyons destinés à ne voir, à notre réveil, que des arbres desséchés ? Se peut-il qu'une période soit révolue et nous tous avec elle, et que nous en soyons encore à penser que quelqu'un est encore vivant quelque part ? — Eh bien, je n'en sais rien. Il y a un cataclysme, seulement on ne connaît pas ses proportions. Je parle des couleurs, en étant partiellement aveugle comme je l'ai dit, et vous aussi vous êtes en partie aveugles. Peut-être donnerons-nous ainsi à voir à chacun la couleur qu'il désire par-dessus tout.

3

Les ambassadeurs. Quoi qu'il en soit, les temps ne sont pas, de toute évidence, à la littérature. Il y a une forte tendance à mêler la littérature à la vertu. On ne demande pas à l'écrivain d'écrire bien, on ne lui demande même pas d'écrire ; s'il écrit bien, on lui pardonne parfois. Le mieux est qu'un écrivain ait autrefois écrit, et même écrit bien, mais qu'il ait cessé d'écrire ou écrive mal. Il peut alors devenir ambassadeur de la littérature... Un tel représente telle et telle littérature. Ce cher Wells écrit à ce cher Hauptman, ce cher Hauptman écrit à ce cher Rolland et ce cher Gorki écrit à eux tous à la fois. Cette habitude s'est développée pendant la guerre, mais elle atteint aujourd'hui son plein épanouissement. Le couronnement en est Sarah Bernhardt, ambassadrice des lettres à l'étranger. Mêmement, Paul Fort fut envoyé aux Amériques comme ambassadeur des lettres.

Il existe encore un autre ambassadeur, universel celui-là : c'est Rabindranath Tagore. Il écrit peu encore, mais en revanche il voyage beaucoup. Il parcourt l'Allemagne, l'Autriche en faisant des conférences (sur le salut de l'univers aussi, bien entendu). Tout le monde parle de lui. Le seul nom de Rabindranath Tagore flatte l'oreille européenne. Les hebdomadaires publient des photos : Tagore en costume indien, Tagore fait une conférence, ce cher Tagore en conversation avec ce cher Hauptmann :

TAGORE, TAGORE, TAGORE, TAGORE !

4

Et pourtant les arbres ne sont pas desséchés. Tout au plus un peu assoiffés (C'est encore un aveugle qui écrit). Même si la civilisation a pris la place de la culture, le sang ancien coule encore dans les veines de la civilisation.

Einstein bouleverse le système de l'univers (ce pour quoi on le chasse de Berlin), Bergson fait le bilan de ses travaux (et donc prend sa retraite à la Sorbonne). Jamais on n'a travaillé dans le domaine des sciences exactes avec une pareille dépense d'énergie nerveuse (il faut se hâter), jamais la pensée philosophique ne s'est aussi agitée dans tous les sens à la recherche d'une issue. Et la France en particulier, et derrière elle les autres nations n'ont jamais travaillé de façon si intensive sur l'histoire de la littérature (on vient de retrouver tout un roman de Stendhal, une œuvre inédite de Descartes). C'est peut-être que la culture indoeuropéenne, à la veille de la pire des sécheresses connaît une dernière floraison — ou bien elle vient de s'éveiller au lendemain d'un profond sommeil et n'a pas la moindre intention de mourir.

Aut... aut. Entre ces deux conjonctions, il y a la vie ou la mort, et moi je ne sais pas. Parce que je n'ai vu ni le nouveau-né de sexe féminin tout couvert de poils, ni le verre à allumer les feux, ni l'oiseau très-grand, comme mon heurtesse contemporain. Et je n'ai pas pu les voir : je ne suis pas allé à Amsterdam.

Des autres sujets il sera parlé plus loin.

5

L'expressionnisme. Il y aurait eu dans trois ans en Russie une discussion générale sur l'expressionnisme, comme il y a cent ans on a discuté du romantisme (*), s'il n'y avait pas eu un fait d'importance : c'est un mouvement qui, sans raisons évidentes, s'est dissous, s'est fractionné en plusieurs courants et a disparu en tant qu'Expressionnisme.

Sa nécrologie a été écrite récemment par Kasimir Edschmid en personne ; dans « La nymphe à deux têtes », il a décrété que c'en est fini de l'expressionnisme et qu'il est temps d'aller de l'avant (ou ?). Kasimir Edschmid a pour les trois quarts inventé les expressionnistes, et nous pouvons nous fier à ce qu'il dit.

Ainsi il ne nous reste plus, à nous aussi, qu'à écrire la nécrologie de l'expressionnisme.

Il est né en Allemagne avant guerre, en 1914, et a eu d'ailleurs quelques difficultés avec ses pères et ses aïeux : il avait des ancêtres en trop grand nombre. En tout cas les « influences slaves » ont quelque chose à voir avec sa naissance : Tolstoï, Gogol, Dostoïevski et V. V. Kandinski. Il est intéressant d'examiner la liste des ascendants du mouvement à présent défunt (mort avant de fleurir) :

1) les mythes, 2) les Sagas, 3) les Eddas, 4) Hamsun, 5) Baaldchem, 6) Hölderlin, 7) Novalis, 8) Dante, 9) De Coster, 10) Gogol, 11) Flaubert, 12) Van Gogh, 13) Achim von Arnim, 14) Nietzsche, 15) Angelus Silesius, 16) Tolstoï, 17) Dostofevski, 18) Schopenhauer (selon Edschmid et Gübner). La liste est bonne, et la lignée noble, mais n'est-ce pas trop ? (cela ressemble

(*) Et alors aurait, sans aucun doute, surgi un malentendu avec nos expressionnistes de Moscou ; ils auraient déclaré qu'ils sont, eux, les vrais expressionnistes et que les expressionnistes d'Allemagne étaient couci-couça, que c'était autre chose.

un peu à un catalogue de bibliothèque) et la lignée est par trop noble, trop lourde, tous ces noms pèsent, toutes ces « branches » sont par trop épaisses et noueuses.

Il n'y a pas lieu de s'en étonner, parce que la pierre d'angle du nouveau mouvement n'est pas une « recherche formelle », mais un « nouveau sentiment de la vie ». Or le « sentiment de la vie » se doit d'être un peu flou ; de plus il se manifeste également en poésie, en peinture, en architecture, au théâtre — et voilà pourquoi on compte parmi les expressionnistes Fritz von Unru, René Schikale, Kandinski et même Karl Hauptman.

En un mot les choses se sont passées comme pour tout romantisme qui se respecte. Mais le malheur des révolutions littéraires (et des autres), c'est qu'elles vont trop fourrer leur nez dans les livres, qu'elles se cherchent des ancêtres, constituent des catalogues et n'ont pas le courage d'être elles-mêmes.

On pourrait croire que le « nouveau sentiment de la vie » ne devrait compter avec rien et avec personne, mais c'est autre chose qui se produit : on prêche, on répète, et après on se sauve pour regarder dans les livres ; il a fallu concilier Dostoïevski (une mode) avec... Hamsun (annemis de l'impressionnisme, avec... les Edda (les deux : l'ancienne et la nouvelle) et avec... De Coster (pourquoi ?). Il en est résulté que les expressionnistes eux-mêmes ont cessé de comprendre qui ils étaient, et se sont donné congé à eux-mêmes.

Et pourtant c'était, au départ, quelque chose d'intéressant et de vivant. Je ne m'étendrai pas sur le « sentiment nouveau de la vie » (c'est leur affaire et, de plus, c'est un plagiat de F. Schlegel). Mais dans leur lutte avec l'impressionnisme et le futurisme ils se sont montrés bons critiques et ont dit la vérité.

Le plus grand mérite de l'expressionnisme est d'avoir dit cette vérité négative. Quant à l'expressionnisme lui-même, comme cela a été montré et reconnu par les expressionnistes, il n'existe pas et peut-être n'a jamais existé comme mouvement littéraire cohérent).

(Qual exemple cruel pour les expressionnistes moscovites !)

6

L'impressionnisme nous avait désappris à voir les choses dans leur entier (ce sont les expressionnistes qui parlent, j'écoute et je note). Il avait fractionné le monde en millions de morceaux et de parcelles, de petites taches brillantes, de demi-mots à double sens.

« Il voulait restituer le Cosmos et ne nous a donné qu'un balbutiement ; la nature, et ne nous en a donné que des fragments ; il voulait donner la vie, et n'a donné que l'instant ; il voulait rendre la mort, et ne nous a donné que le spasme final, le moment d'extinction et non pas l'existence infinie, éternelle que suppose toute fin » (Edschmid).

« L'impressionnisme, qui jamais ne forma un tout, ne nous a donné que des choses morcelées, le geste dramatique, lyrique, sentimental, un geste unique, un sentiment particulier, et pour composer ces petits fragments, il a dû s'opposer et s'est opposé au cosmos en en faisant une mosaïque. Pour insuffler une nouvelle vie aux choses, il a décomposé le monde en innombrables parties » (le même). L'impressionnisme a démantelé les choses, en

a décomposé les morceaux en petites formes (l'impressionnisme comme art du petit) qui se sont effritées sous ses doigts. Le monde entier est devenu petit et lui a glissé entre les doigts. L'impressionnisme n'a pas supporté les coups de marteau sur les nerfs — l'art nerveux du petit est tombé en poussière et a engendré le futurisme.

Les expressionnistes considèrent les futuristes et les cubistes comme le point d'achèvement de l'impressionnisme. Eux qui dérivent manifestement de ces deux mouvements, ils n'ont pour eux qu'hostilité, parce que les « recherches formelles » du futurisme paraissent vaines à ces tenants du « sentiment nouveau de la vie » (Göbner).

Le cubisme dans l'espace, le futurisme dans le mouvement, ont rompu avec l'« évidence » des impressionnistes. Ils se sont mis à créer à partir des éléments eux-mêmes, à partir d'abstractions, ils ont voulu organiser l'espace en lui-même, le son en tant que tel. Le tableau impressionniste supposait la dualité spectateur/tableau ; jamais ces deux éléments ne se fondaient ; la fusion n'avait lieu qu'à l'instant de la perception. Les futuristes ont transporté le spectateur (ou l'auditeur) dans l'œuvre : le spectateur (ou l'auditeur) sont présents dans l'organisation même du matériau ; celui qui perçoit l'œuvre a participé directement à l'apparition de l'œuvre, il s'est transporté avec l'artiste dans la toile même. L'homme s'est placé, vivant, dans l'organisation des grandeurs abstraites.

Les expressionnistes reconnaissent tout de même au futurisme deux mérites :

- 1) ils ont placé à nouveau l'homme au centre de tout,
- 2) les futuristes ont chassé la mièvrerie introduite par les « petits instants fugitifs » des impressionnistes.

Leur erreur est d'avoir considéré tout cela comme de la « forme » et d'avoir refusé d'éprouver le « sentiment nouveau de la vie ».

7

Quand on cherche à comprendre ce que veulent les expressionnistes, on a l'impression qu'ils ne veulent pas de l'impressionnisme et ne veulent pas du futurisme. Quant à leur poétique à eux, elle devait, ils l'espéraient, prendre forme avec le temps, mais à présent on ne peut plus rien espérer de tel.

Pourtant nous trouvons quelque chose d'intéressant en ce sens chez Edschmid. On y déclare que le monde est la vision de l'artiste (idée très connue). Il n'y a plus d'enchaînement des faits (idée décidément très connue) : plus d'usines, de maisons, de maladies, de prostituées, de cris, de faim.

Seule subsiste la vision.

L'artiste voit l'être humain dans la prostituée (est-ce si neuf ?) ; il voit le divin dans l'usine. L'événement isolé entre dans des cadres universels.

Chaque homme n'est plus un individu attaché au devoir moral, à la société, à la famille. Il devient un être humain.

Non plus une « blonde Bestie », non plus un primitif sans Dieu, mais un être humain, tout simplement, tout uniment. L'homme dans son essence, sans la psychologie fluctuante, sans le « vécu », sans le quotidien. (L'homme être primitif, ai-je envie de suggérer).

C'est pourquoi tout le « Nebensächliche » tombe. Pas d'entremets*, pas de hors-d'œuvres*, pas de digressions, plus rien des ornements essaiés. Le décor et le quotidien sont exclus. L'œuvre s'en tient à une ligne essentielle sévère.

L'art est simplifié et raccourci.

La « description » est chassée de la poésie et de la prose. Le mot se fait court. La phrase se fait courte — on en chasse les petits mots qui l'emplissent et la gonflent. Le rythme et la mélodie perdent leurs ornements, se concentrent et se ramassent. Le déterminé se fond au plus vite avec le déterminé. (C'est pourquoi on proclame en peinture le principe de l'affiche).

Beaucoup de vie dans tout cela.

Mais les expressionnistes sont allés plus loin. Ils sont conciliants sur le chapitre de la « forme », l'essentiel étant de conserver le « sentiment nouveau de la vie » et d'approcher ainsi de Dieu.

Il faut saisir les racines des choses, sortir des limites du mot, faire en sorte que l'art soit au-dessus des nationalités, qu'il soit une exigence de l'esprit, une affaire d'âme. Le primitif est devenu symbole, la forme concentrée s'est dissous. Si en plus on se rappelle la généalogie multiforme de l'expressionnisme, on voit clairement qu'il devrait se perdre en chemin. En voulant se rapprocher de Dieu, on se rapproche aisément... de Zola.

8

Ce qui laissait mal augurer du mouvement, c'était que ses chefs étaient embarrassés de prétentions polémiques et philosophiques ; la trop grande humilité d'Intellectuel qu'Edschmid exprimait à la fin de son programme. (« De l'expressionnisme en poésie ») ne présageait rien de bon non plus : « un bon impressionniste est un grand artiste et il est plus près de l'éternité qu'un expressionniste médiocre, quelles que soient les prétentions de ce dernier à l'immortalité. »

De même : « Il est possible qu'au tribunal de l'actualité, la nudité ouverte, gigantesque, impudique de Zola recueille plus de suffrages que notre sublime appel vers Dieu. C'est cela aussi, le destin. »

Il parle d'or, mais il est tout à fait clair qu'un bon impressionniste vaut mieux non seulement qu'un mauvais expressionniste, mais aussi qu'un mauvais impressionniste (et que n'importe quel mauvais — « iste »), et là n'est pas la question. Mais l'allusion à Zola démontre comme il est dangereux d'avoir une généalogie trop fournie. Même les deux Eddas n'ont été d'aucun secours.

Mais le pire, c'est encore l'humilité : un mouvement vivant ne débute pas (et ne finit pas non plus) par l'humilité.

9

L'expressionnisme s'est dissous. Il n'a pu maintenir ensemble le primitivisme, le symbole, Zola, Baalchem et les formes nouvelles, et le Dieu de la chronique journalistique. Mais il y avait en lui quelque chose de vivant :

L'ART EUROPEEN EST SOUS LE SIGNE DU PRIMITIVISME. « La tradition du beau a vu sa ligne se rompre ».

* En français dans le texte.

J'essaierai de montrer dans le prochain « Ougol » l'attraction qu'exerce le primitivisme sur les unanimistes français et les deux solutions que proposent en art

les futuristes

et

DADA

« Krasnyl ougol » (Coin rouge) 1921 N° 7, 1922 N° 8
sous le pseudonyme de Iouri Van Vezén.

(Trad. Hélène Henry)

SUR MAIAKOVSKI A LA MEMOIRE DU POETE

Pour la génération née à la fin du XIX^e siècle, Maïakovski n'a pas été une vision nouvelle, mais un nouveau vouloir. Pour le sédentaire de cette époque, Maïakovski a été un événement de la rue. Il ne lui parvenait pas par la voie du livre. Ses vers relevaient d'un phénomène d'un autre ordre. Il a accompli en silence un travail difficile d'abord invisible de l'extérieur, et qui ne devait se révéler que plus tard dans une modification de la marche du vers et même de tout le domaine poésle, dans ce nouveaux devoirs révolutionnaires du mot dans le vers. Dans certaines de ses œuvres et surtout dans son dernier grand poème, on voit qu'il a regardé lui-même à distance, consciemment, son difficile travail. Il a mené contre l'élégie, pour un mode civique de la poésie, non seulement une lutte extérieure, mais une autre lutte, sourde, poursuivie à l'intérieur de son vers en « marchant sur la gorge de sa propre chanson ». Cette conscience volontaire ne s'est pas limitée à son travail dans le vers, elle s'est retrouvée dans la structure même de sa poésie, dans les lignes mêmes, qui étaient unités d'un vouloir musculaire, plutôt qu'unités de langage, et s'adressaient à un vouloir.

Publié le 24 avril 1930 dans Vladimir Maïakovski, journal d'un jour.

(Trad. Hélène Henry)

UN TRAVAIL BLEU

Du rêve au réveil
L'œil en sus

Mais le même vert sombre
Occupe la chambre

Ou bien le verre
Dans ses éclats
Le multiplie.

La profondeur et belle
Derrière gagna
Les volets passe à travers

La fente est claire
Jusqu'aux seins.

C'est de très loin. En avançant
Depuis les météores

Et blanche
Pour les yeux agrandis
Au feu de la fissure.

•

Courbe ne finit pas.
C'est cela.
Qui est violet.

Le vent soufflait.
Passaient les trains.

Cela jusqu'au mur astral
Qui renvoie les obliques
Était bleu le tracé des convois
Partagera la plaine en deux
Corps aléatoires.

Ça aboie.
C'est un chien.

Probablement mais.

La nuit est trop longue
Pour être sans fissures.

Souffle
Invisiblement bleu.

La masse décentrée absorbe
Les vols très nobles.

Il y a beaucoup d'astres
Beaucoup de traits
Futurs éclairs.

Mal disséminés dans les yeux
Des surveillants.

Les aires
Flambent bestiaux
Toussant dans la fumée.

Toutes autos éteintes sur la route
S'enfonceront le facteur
Imprudent est mort fou.

La nuit traque le train
Foudroie la caténaire.

La nuit au maximum
Ne peut que baisser.
Les rêves sont fleuve mou.

Un silence humide
Brûle parfois.

La berge bouge
Dans la fumée
D'un réveil faux.

Quelque récif
(Emerveillé de ses brisants)
Sépare deux sommeils.

Mais beaucoup de nuits s'étendent
Plissées ne crèvent pas
Se laissent voir

Ponctuées composant
Un réseau sur l'obscur toile
Tracés de lyre ou de cygne

(Les heureuses figures
Ou dieux ainsi nommés
Parce qu'ils sont le jour
Et calmes)

Ou signalant des chevelures
Océanes celle qui fut
Noire et nue devant le monstre.

La courbe interrompue
Pour quelques heures on voit
Ça reste au sol. Une aile
Ou deux tachée de sang.

Heureux d'avoir chassé les chats
Ecorchent le soleil.

Tant que c'est ainsi
Hors des murs

(Avec des miaulements
Et des raies jaunes)

On dit qu'il fait nuit désigner
Un travail bleu de creusement
Et d'envergure.

Jean TORTEL

ZETES

Trois fragments des enfants

Fgt XXIX

Alors assis en cercle loin
du feu fesses nues sur les pierres
et les genoux dressés dans l'ombre
les enfants

120

jouaient au jeu difficile
des poings et qui exige une rare
présence d'esprit

en prononçant fil et fève,
l'aiguille, et le sombre château.

Fgt XI

(...) Le petit moineau
qui se pose en frémissant près de sa
petite main,

sa présence grêle et
tiède le laisse égaré. Il demeure
stupéfait, et en larmes.

Pourquoi pleurer quand
tout ce qu'on pleure a déjà été
pleuré,

et quand tout ce qu'on
craint est survenu ?

Fgt LXXII

Ils compteront jusqu'à trois
et d'un même souffle ils s'écrieront :
« Caillou,

510

ouvre-toi ! » La petite fille
se changera en jardin et le petit garçon
en arrosoir.

Ils se regarderont. Elle
cherchera en vain un mouchoir pour
s'essuyer.

Fgt LXXII (2)

(...) Ils transportent le
soleil qui joue dans le seau qui est
plein

mais ne l'introduisent pas
dans la cave.

Fgt LXXII (3)

(...) et la confection des
sifflets dans les branches des saules

ils en frappaient l'écorce
avec une remarquable prudence

530

criant à tue-tête que la vache
vèle et que la peau

ait enlevé sa peau.

(Trad. par Pascal Quignard.)

D'UN JOURNALIER...

D'un journalier... Rien de comparable avec cet homme...

Rien à voir avec l'enfant... Je veux parler d'un enfant... D'une scène rayée de mon travail...

La faim m'a décidé...

Je suis parti repérer une terre, une terre pour cacher l'enfant, rien d'autre... Une terre comme une scène rayée de mon travail...

Parti chercher ce que j'ai perdu, rayé, enfant perdu, oui, « dans la forêt »...

Je lutte pour une scène perdue, cette scène, une scène perdue depuis que j'ai appris à écrire...

...la fin ou « devant la mort »...

J'ai appris à écrire la fin ou « devant la mort » dans une terre oubliée, une terre qui ne m'oublie pas...

Journalier d'une scène oubliée « jusqu'à la terre »...

Qui me raye de mon travail « jusqu'à la terre » (aucune idée, maintenant, de l'invention de la phrase... pas d'événement accidentel... je ne me souviens que du geste d'un homme maniant une pelle...).

J'ai dit *terre* ou *forêt*, je n'ai pas la moindre idée d'un jardin, c'était pourtant bien un jardin (impossible qu'il en soit autrement), un jardin ceinturé de pierre...

Je récris l'enfant parti observer une tombe... Les préparatifs l'intéressent, la répétition, rien d'autre...

Bien avant l'heure, se laisse distraire par la répétition d'un geste, le geste du travail...

Je fais effort pour m'en souvenir, c'est une scène perdue, rayée, il faut vraiment avoir faim...

Un geste, le même, toujours, remplissant une vie... et cet homme, en peine, toujours, dans la répétition...

Cet homme n'avait pas le premier rôle, n'avait rien, sinon cette faim... De journée en journée, à cause de cette faim, ne creusait pas sa propre tombe...

J'avais écrit : *pas un mot, je ne peux rien dire...* Quelle phrase pourrait prendre la place des premiers mots perdus... J'ai beau écrire, travailler au bord de la fin, *pas un mot et je ne peux rien dire* occupent le plus clair de mon temps... Je ne creuse pas ma propre tombe : mes jours se remplissent de l'ignorance de l'histoire...

Alain VEINSTEIN

« BULLETTIN ORANGE DE VINCENNES
LE 30 OCTOBRE »

Liliane GIRAUDON

« *Perche mi accorgo de morire,
adesso, non mi serve* »

(*Edoardo Sanguinetti*)

l'inaptitude à fantasmer hors de vous
(de lui aussi, peut-être)
d'atteindre

le besoin :

ce qui ne doit pas être
la répétition sans cesse réapparaît

devient

un écart dans un écart — toujours répété

« intérieur » enseveli

muette avancée dans le couloir
le souvenir, demeure vif
donne une nouvelle vie
qui ouvrirait la nuit,

le Chemin
et ses impasses
éclairantes

Jamais.

Non. Vous ne pouvez vous débarrasser
de la menace.

L'oubli

(je ne peux m'expliquer)
Chambre. Douceur

Sans vous. Avec la mémoire

à vraie voix basse.
(désertée, avec la fascination de tomber)

la solitude
l'oubli

quand
oui, *la chambre*, alors
elle dit :

« nous ne serons plus jamais nus ».
seule.

« Elle qui pleure »

Draps

de bois, notre papier qui est le peu
nos corps
en bout de
l'œil *comme si* seule
en ignorant
une lumière *folle*
une émulsion
notre corps noir
support seulement de labyrinthe
des images

de nous
la tienn toujours
dedans
je suis, oui
toujours étendu
sur le drap

que sais-je

l'ortie

du nul qui
efface toi de
moi

et pour longtemps incendier, car
la langue n'arrête pas

la pente double

et invisible,

silencieuse comme à
l'intérieur d'une maison

qui ne serait de
toi ni de moi
où nous serions pourtant,
comme par intermittences,

derrière, contre.

ce qui te reste de
survie sans contrechant
ni suite,
quand « le drap maternel »
entre les branches,
l'arbre,
early morning light
jusqu'à toi.

passé

« SLLT »

**S'intègre un homme
qui vient
à douze heures quinze
dans une double version du change
des voies presque
à son côté, sa fraction murmurante
comme une chose se présente derrière un son**

il procède de l'édifice
à sa manière insensible, une étrangeté d'équivaloir
qu'il identifie au mot suppose
interne une carrosserie jaune
la ressemblance qu'il occupe
elle est dite manquée
au regard d'une décision qui le
condamne à marquer un intervalle
une certaine mesure, un éclat que
contiendrait l'histoire
se déploie en jeu des valeurs atteintes donc
du temps dont l'arbitrage
divertit notre disparition.
[...]

Mais il est vrai aussi que nous n'avons pas encore
parlé.

Tremble à l'accent
ce qu'il désintègre plus ou moins.
[...]

Quelles sont ses traces ?
Une chambre d'hôtel : « Je la loue
à la journée, depuis vingt ans. »
[...]

Tandis qu'il ne marche plus. Dans la chambre.

Un paquet pend au plafond
grossit. De jour en jour.
Une table sur une pente de sable tassé
pour ne plus peindre.
[...]

Une montre arrêtée. Il entreprend alors de peindre
des bidons d'huile.
The Raving Beauty.

Rouge, bleu, jaune.
Couleurs qui l'assurent de sa fin.
Trois malles, donc peintes.
The Raving Beauty.

Il se tourne dans la direction du bruit
reflet au front d'un métal bleuté.
Ses doigts sur la vitre, mais aussi dans un moteur.

Une auto au cours d'une vitesse
empruntée à...
— Bang.

Jean DAIVE

OBSCURITE, ET HUIT POEMES

et l'œil le

réfléchit et l'œil le repoussant
assez assez que ne bouge pas
ne se desserrer pas les poings assez
touche la tête grenue et de bois assez
pour l'œil réfléchir toutes années reprend
des marronniers comme début bute sur aucune marche
est mal dans la tête
pleure refermant la porte assez
et l'œil avalant sa lumière de cuisine des sortes
de serrures où va de train en horreur

vie de se

en ayant l'envie de se le taire
ayant l'envie
du négligeable. à quoi bon généralisé
émiettement de l'air sur le genre porte bien plus que dire
des secousses. a le tout froid dans la main
ayant rapport à la voix qui en participe
d'assez nouée pour le refuser par
son appui incompartmentable
de cette chose dont il ne sait rien faire
à dire en ayant l'envie
jusqu'à étouffer de se le taire
le nord.

d'une villa

souviens-toi d'une villa verlaine.
les éponges crachent un moment. où
son visage s'équarrit. disons.
un regard délavé de gaz.
jacques. rien faire.
rien. parcequ'à faire il n'y a
rien.
le bout des doigts s'ankylose
à se taire. à la rigueur
de mort. que d'un cri à un bras
ne remplit pas l'espace dans la respiration.
en vain.

le monde désaigu

il le monde désaiguisé suffit
d'entrer dans les locutions carreau d'en froid
parle d'un sans soupçon la buanderie
des pages tombées dans un lavoir tombe
poursuivre ce qui amenuisé reçoit
du rond d'en haut
aveugle d'avance un peu calme tient
ce qu'il un peu partout il
disperse pour l'encore mesuré devient
à force de ne pas entendre qu'il le devient

des marronniers aux

« allée des marronniers aux fleurs doubles »
grille les dents dans pas de bouche. alternative
cuillère charbonnée de caramels.
ce n'est pas seulement le matin qu'ils ne font pas erreur
le rouge-gorge et le ramoneur. ou plutôt quoi
par couches de tendresse absorbante
dans la cire d'oreille. le bateau
du bassin. de proche en proche se vide
seulement. ils trouvent quelque galoche
sans larme sur la place. et brille à tendre
son ventre. de rousseur.

danş le fixe

dans le fixe de la page
jamais remplie de soleil gonflé. pas
de côté à l'herbe puisque
de blanc dans chaque direction jusqu'à rencontrer
tout le bord. il pose
sa langue sur une poitrine. tienne.
l'autre. que cela il faudrait
faire taire dire. à la page. (en) remplissant
plus d'une surface avec ses incisives.
soleil

montent sous

les arbres montent sous une autre déclinaison
et nuit.

enclitique. d'angles.

d'étoiles. normalement embarrassée

une préparation intellectuelle

aux désastres. attendre

que selon l'axe aveugle

de la lecture. ça flambe.

retombe avec patience contre l'herbe prise en page.

obscurité la ruse

à M.R.

de l'obscurité la ruse s'étend
ainsi d'une mise en arrière
la trace
prend pied.
qu'il la ramène au métal de l'imposition
et autres manufances historiques
d'une prosodie
peu coupable
de n'avoir pas su ce qui pourrait resservir
en l'obscurité
où les choses décident
à contrepois.
ou pas.

Jacques ROUBAUD

POEME ET CE POEME •

à Claude Royet-Journoud.

Raconte-nous
quand tu fermes les yeux
le déferlement des mots

(Alors tu disais oui)

Un chemin perdu près des murailles

Comme si rien n'était comparable
que le souvenir fût le vide

Tu me dis Dedans il n'y a rien Cette chose
brune que j'évoquais dans mes lettres

Une trace de vérité dans tes gestes Pluie Pluie

* Extrait de CECI EST MON CORPS, à paraître chez Textes - Flammarion.

J'entre dans l'angle
que fait la terre avec le ciel

(Ne crains pas les femmes
elles parlent de l'homme)

Ah les haies sont deux planches et deux
planchettes clouées qui imitent les haies

(Oui, comme des nuages
autour des tempes quand je marche)
et que je dis Je vis
Mais, dormant

Va,
toujours je serai face à toi
Et je pourrais
nommer cette trace de terre à l'angle de mes doigts

Mais seulement des larmes, la nuit pour moi
Des phrases déchirées autour de nous Et l'histoire Abîme

Et tu me dis Parle

Désormais je m'en vais Poème et ce poème

Et vous pouvez comprendre

Ainsi
comme un enfant souvent
j'ai la parole

Ne chantant pas Marchant seulement
à l'appui des meubles Ne chantant pas

Dis-tu que je fus perdu puis rapproché
La terre est autre, inachevée
déchirée dans la ruine Ciel Ciel

Et ces quelques fleurs, là, écrasées

Oui, raconte ce qui fut épargné, tes mains
et cette voix dans la nuit

Je voudrais que tout fût confondu

Une étincelle que le néant abrège

Oui, je me souviens de m'être enfoncé
(les fleuves sont la douceur des villes)

Je me souviens d'un printemps
quand je lisais Et de mes livres Les branches
noyées Et je lisais toute la nuit
avec joie

Et tu me parle de l'enfoncement des bois
et du bruit des eaux Et tu me dis « Océan »

Comme si j'étais à même de comprendre
Et tout cela
qui ne cesse de grandir dans ton sillage

Cette trace du poème dans tes doigts Va,
puisque à mon tour je te sais comme moi
quand je ferme les yeux

Et tu me dis : « Ne me frappe pas le bras
ni les jambes »
ô la tendresse allitérée Hier

Je te parlais des arbres et d'une blessure Oui
ne sachant que dire je disais

La terre est le ciel tenaient dans tes mains Et
des larmes Cette trace de vérité
Je me souviens d'un sillage de larmes Hier
Non, ce n'est pas le poème, va, cela, mais l'absence

Ah ces choses mortes
qui me font presque chanter

« Mais quel mot, disais-tu, quel mot, un seul,
t'est-il étranger ? »

Ah ces choses mortes près de tes lèvres

Avec cela que tu parles de moi Ainsi,
parfois, tu croyais au poème
Mais va-t'en

Oui je demeurais sans lire,
et jour après jour, autour de moi, le monde
était ces choses anciennes, inconnues
Et ce soir de nouveau Combien

Et tu prononces « Quel est-il ? »
lacérant et encore le mobilier
de ta bouche Me déchirant
comme de la viande

Parlant de l'objet même
du litige et
de l'abandon,
du refuge

« Quel est l'objet de l'abandon ? »

« Et quel refuge ? »

Je ne t'étreins plus,
j'étreins une poignée de sang
qui ne saigne pas

Qu'est-ce qui nous conduit et qu'est-ce
qui nous enjoint de respirer ?

Et nous sommes nous-mêmes

Un chemin perdu près des murailles

Mathieu BENEZET

POUR QUE LE VERRE DEBORDE...

Ceci comme fragment inédit du petit livre qui vient de paraître : « La Vie Bariolée » ou « L'Impair » (Editeurs Français Réunis. Collection « Petite Sirène »). Pour moi important qu'un certain nombre de notes, de références et de poèmes soient derrière les textes parus. Effacés en sorte. Mais présent certainement A. Machado. Ceci pour l'éclairer.

P.L.R.

EN HOMMAGE A ANTONIO MACHADO

(pour que le verre déborde...)

**« para que el vaso reboce
hay que llenarlo primero »**

A. M.

**Il disait :
la rime
verbale et**

**Ni musique
sinon
parole**

**Don
Antonio
Machado**

**Pauvre est la
riche ni
marbre dur**

**Du temps...
On l'
imagine**

Dans
son café
habituel

Très discret
doux et sé
vère

Les mégots
dans sa
poche

Costume noir
notaire très
silencieux

Couvert de
cendres ne
gardant que

Cet œil n'
est pas for
cément bon

Ojo que ves
porque tû
lo veas ;

Ce
qu'il te
voit

Il voit pauvre
l'œil qui voit
n'est pas el

Forcément
c'est
un œil par

**Es ojo
porque te
ve. dans ce**

**Des vermouth-
cassis les
docteurs ne**

**Est siempre
toujours
todavia**

**Café d'Aix
comme un a
mi buvant**

**Savent pas
que hoy
aujourd'hui**

**Tu sais : Il
est riche
in**

**Antonio
tras el vi
vir y el**

**Une vive
histoire
hors le temps**

**Temporel
il faut don
ner à Don**

**Sonar le
temps de
vivre**

Paul Louis ROSSI

ELEGIE CINQ

(état provisoire des trois premiers temps)

*« Depuis longtemps, j'ai défendu à mon
enfant de courir, pour ne rien ébranler.
Chaque jour, j'entends tomber, tomber de
l'émail.... »*

Pierre Loti (Vers Ispahan)

I

.....

— Dehors ni pluie, ni vent. C'est la nuit
Et ce n'est pas encore l'approche du matin
Un temps mort au début de l'hiver : le temps des provisions de bord
 la part des hommes avec la part des rats,
 la part des mots,
Le temps sans amour où l'esprit en éveil
 n'a plus rien à se mettre sous la dent
Si ce n'est quelque chose comme un bruit
 déjà lointain et pourtant familier
De feuillage froissé dans l'ancien vent des nuits d'hiver,

...Décembre, en descendant avec beaucoup de précautions
ce chemin très en pente
Rendu glissant entre les murs par les pluies de la veille et les
petites branches,
Fouillant en vain la pénombre des yeux
A la recherche de détails complémentaires
Suffisamment probants pour éclairer la situation
sous un angle nouveau,

Nous n'avons rien trouvé qui ne nous fût déjà connu
pas même ce hérisson
qui se risquait à traverser la rue
Ou que la grille du jardin ne grinçait pas quand il pleuvait,
ce qui ne prouvait déjà rien alors,
et nous inciterait à conclure aujourd'hui
que l'affaire est classée,
Que le bruit des feuilles est le bruit des feuilles
et le silence une nécessité heureuse.

II

Tête brûlée. De ma fenêtre le matin je voyais les collines.
Ce fut l'époque où je me mis à fumer pour de bon
en traduisant Lysias et perdis l'odorat.

Tu conduisais toi-même une Nash vert d'eau
aux essuie-glaces rapides ;
Et on disait que tu avais pour maîtresse
une femme de mauvaise vie,
Mais après tout cela ne regardait que toi et elle.
Où donc avais-tu pris ce goût de conspirer ?
Est-ce dans la pièce attenante à la salle de chant,
Au milieu des archives, des masques et des vieux décors
qui sentaient le moisi et la colle
Que te vint cette idée de soulever les Allobroges ?

Déjà tu avais mis à rude épreuve la patience
des professeurs, Marcus Portius,
Marcus Tullius surtout, dont la toge blanche
dissimulait une cuirasse.

Pourquoi t'en être pris aussi aux promoteurs
Qui rasant les montagnes pour construire sur l'eau ?
Avec le nom que tu portais
Et quelques solides appuis du côté du Sénat,
tes dettes remboursées, tu aurais aujourd'hui
Un cabinet prospère sur les Champs Elysées
et tu parlerais de César au passé,
Celui, tu te souviens, qui tirait les ficelles
depuis son banc derrière le poêle.

Tout cela pour finir t'a conduit au milieu des collines
avec cet air farouche que tu avais de ton vivant,
Et maintenant, Catilina, ça te fait une belle jambe.

III

Pour toute chose nous eûmes les mêmes yeux :
le jardin d'aujourd'hui et celui d'autrefois
le jardin immobile.

Nous avançâmes au milieu de ce qui porte un nom
et que nous avons appris à nommer.

Nous progressâmes dans les livres de classe
au milieu de ce que nous apprenions,

L'arbre vivant et l'arbre mort au même titre,
songeant peut-être qu'une telle coïncidence

Ne durerait pas toujours car sa croissance serait sa mort
et la pensée du modèle sa fin.

.....

Notre amour eut-il un autre lieu ?
Une succession de regards sur des lieux de fortune
morceaux de choix ravis aux circonstances,
Une alternance de mémoire et d'oubli pour les choses connues,
Et puis l'indifférence aux choses sues. Le temps de l'amour
Fut cette suspension du temps de tous les jours,
une brèche délibérée dans le temps du discours.

Et nous nous tîmes là, immobiles et sans voix.

Et là nous éprouvâmes ce que d'autres à notre place
auraient également ressenti,
Un contentement certain, quoique modéré, d'être arrivés là
où nous étions arrivés
Et le vague désir de nous en retourner là
d'où nous étions partis,
Une telle coïncidence ne pouvant durer
puisque sa croissance est sa fin.

Aussi avons-nous pris le chemin du retour,
les mains vides et la tête bruissante
d'un bruit de feuilles.

Emmanuel HOCQUARD

Jacques GARELLI

UBIQUITES

Green Street

(Soho)

Manhattan

Sous l'échelle métallique où le sommeil d'un homme
esquisse le geste d'un rêve maltraité il suffit
qu'un fragment de parole s'incruste pour qu'entre
deux absences Bombay tonne Car il appelle et sur
les briques qui dressent le rempart d'une main aux
ongles teints en bleu il évoque le bruit encore peu
travaillé du soleil C'est dire que dans la rue pour
l'homme à l'écoute Bombay pense Evénement minuscule
au-delà de toute mâchoire qu'accomplit en ce lieu la
faim dévorante d'un astre Puisque l'espace tétanisé
de couleurs éclipse le feu jadis accroché à la queue
des comètes Bombay pense Et les caresses s'éteignent

dans leurs ondes de velours Des sacs de fourrures
et des lames de plomb des meules incrustées de cuivre
des dépôts d'émail striés d'idées tabernacles ou glacis
d'ordures Pensionnaires stratégiques qui publient l'ironie
campée là-haut sur des bagnes de couleurs — Puisqu'on
en vit — Du milieu des cohortes disloquées des camions
Virer l'espèce Incruster le stylet pour une saveur
manquée sous l'écho d'un canal Et le vert du corail
sur une vitre sans nom Ecrire A même les changements
de peaux mécaniques sauvages traînant à leur suite
chaînes et billes Et toujours ces vestiges de pailles
les os jetant au visage comme une poudre au vitrail

**l'homme débarqué dans une bague de sang Ecrire
pour ramasser ce déluge de palmes de bêtes traquées
de cheveux en buissons où sévissent les lames Etendards
forgés à l'assaut des prisons qui dressent la terreur
au profil des astres Il s'en faut d'une éclipse d'un
dérapage de moraines d'une lueur clandestine sous un
trafic de ténèbres qui strie les paupières en un milliard
hurlant La nuit des mots contre la nuit de l'œil Là
nul tronc pour ces bras nulle tête mais le vide sur
le vide rabattu en spirale Colonne montante qui parle
aux dieux une langue recueillie des poudres
testamentaires qu'une main minuscule mais habile à capter**

les messages dans la distance inscrit dans ses terriers
dans ses galeries dans ses maisons Elle dresse la
carte de la mort des astres dont le trait désormais
chiffré s'abolit sur le papier quadrillé d'une cloison
La vie si souvent manquée n'imprime sur les lèvres qu'une
ride sauvage comme les pigeons traversent un dernier
bastion Avec leurs rites de granit et ce goût prononcé
pour l'odeur du désastre Un gant rouge s'élève Nous
écoutons Nous absorbons Nous affûtons nos armes A peine
l'incarnat chapeauté du grenat N'en demeurent pas moins
quelques mains alarmantes Cette hanche lumineuse C'est
donc elle le sommeil Coule-t-elle Publie-t-elle Que

ce soit un déluge traversé des anges ou des ailes
qui froncent à l'assaut des forêts Ce pôle se déhanche
C'est lui le soleil pensé à même la friction des lames
quand l'ordre qui subsiste n'est qu'une autre rumeur
Demeure le foyer qui du temps se meurt Cette lueur
qui mugit Tirez sur les mots et leurs sacs de fureur
Car elle se pense Muraille dressée sur l'Empire du
Même Immémorial qui dépose à l'écart d'un bloc jeté
comme une barque à la folie Et qui luit suspendu entre
le gouffre et l'effroi Attenant aux pourtours des cré-
neaux d'une île Faites entrer la nuit Son état jumeau
Cernez l'éclipse Chantez riez Laissez choir vos tuiles
L'œil a perdu jusqu'aux repaires de la peau

Jacques GARELLI

Douze apparitions calmes de nus
et leur suite, qu'elles provoquent
(extraits)

2

Surface :

Véranda aux parois repliées, ouverte au vent. Avec colonnes étroites, feuilles moulées, appliques pour torches, anneaux. Avec tout. Sol de mosaïques bleues et roses. Espace compliqué mais si peu vaste, où rien ne se perdrait. Avec vue sur une ville immense (par-dessus des arbres qui jamais ne cessent de remuer), là-bas, en avant, avec des ponts, des pistes, des places, des palais, des prisons, des casinos, des bordels par centaines. Loin. Elle arrive. Elle vient maintenant ici, souvent. Elle est alors nue toujours, grandie par ses sandales, fermées comme il se doit au-dessus de la cheville. Elle regarde se lever un soleil ordinaire. Elle a le vertige souvent dès que le jour commence. Elle est différente.

Légende :

Les gestes se sont faits si lents à travers tout cela. Ponctuation de la muette. Ah ! le mannequin, le rose, la belle articulation des mains, des cuisses, au moment du réveil.

Surface :

Après un couloir blanc. Vite. Marbre, tapisserie et bois. Couleurs ? La porte est ouverte. Une chambre, enfin une pièce, avec un lit. Et le désordre du linge éparpillé. Deux chaises. Ce que l'on voit mal alors est oublié. Non inscrit. Elle est debout, devant un mur. Elle tient encore entre ses mains — lorsque la porte s'ouvre — une légère chemise, ou un voile, ou un foulard d'été, quelque chose de fin, de transparent et de blanc. C'est le blanc qui fait tache, ici. Elle aussi est très blanche. Elle est presque de face, nue. Ses seins ont un peu bougé lorsque son visage, surpris, s'est tourné vers la porte. Elle allait dire certainement quelque chose. Sans faire un geste. Rire ?

Légende :

C'est dans sa direction à elle que le geste aurait lieu. Dans cette marge qu'elle figure, ici, blanche aussi, et précise.

Surface :

La silhouette achève, là devant, de se dévêtir. Ce sont les épaules, puis les hanches qui se distinguent le mieux. On a l'impression qu'une foule muette s'est répandue à l'intérieur de l'immense coquille et dans les tribunes, ainsi qu'aux balcons et sur les terrasses, sur les corniches et les passerelles et même sur les toits. L'atmosphère est devenue sévère. C'est le crépuscule, maintenant. Seul le haut de la tour reste éclairé par un soleil vaguement rouge. Toute la scène s'inscrit mieux à la fois sur le mur, dans le miroir et dans une des grandes vitres de la fenêtre ouverte où se continue ainsi un reflet précis des poses, des mouvements. Les bras, lorsqu'ils se lèvent, parallèles, haut-tendus par-dessus la tête — et cette chevelure inventée, fantasque, compliquée par un accessoire brillant —

Légende :

— les bras font, dans leur geste, glisser les anneaux de la ceinture jusqu'au bas-ventre dont la toison déjà commence à apparaître.

Surface :

La voici haut. Elle saute haut. Corde ou lacet. Sur place. Elle rit et dit non. Elle se protège d'un paysage qui s'avance. Ici on croit qu'elle va rire encore. Puis elle répète une phrase et dit qu'elle ne ment jamais. Ensuite (elle ne porte plus que ses sandales), elle se baisse légèrement vers son genou droit, qu'elle frôle. Elle dit oui, sans regarder le questionneur. Elle ne mentirait pas. Elle a l'air libre. Pour la suivre, qu'elle monte ou descende dans sa trajectoire, il faut un appareillage de traduction simultanée : casque, fils, veilleuse, clavier. Haut. Il faut y aller des mains pour la saisir.

Légende :

Cela fait, sans doute parle-t-elle. Elle s'allonge.

Surface :

Apparition de la Princesse de Trébizonde. Dans son particulier. Toujours de profil. Ici, le gauche. Une immense couronne, épaisse, exagérément gonflée comme un bubon de laine, striée de minces lanières, sorte de ventouse deux fois plus grande que ce visage qu'elle semble avaler lentement ou bien vomir en pesant sur l'arrière du crâne, dégage, dans cette chute suspendue, le très haut du front, toute la tempe rasée et l'oreille si blanche et le long cou grêle, l'arc dessiné finement à l'endroit du sourcil épilé, et ce collier, petit, nacré, suivant exactement l'échancrure vers l'arrière, de la tunique qu'un peu plus tard, au centre d'un petit cirque, elle enlève devant ses invités. On la voit alors nue, sans couronne, rasée de la tête aux pieds (les ongles, si rouges, semblent à part sur le sol accomplir quelque chose pour eux-mêmes). A ses côtés, ce cavalier, le visage pris dans le casque dont le ventail abaissé laisse cependant apparaître le regard fixe, entêté, au-dessus de la grande figure pisanelienne de sa monture à la robe encadrée par les boucles, les sangles, les anneaux du harnais, les mousquetons de l'attirail.

Légende :

Il faut remarquer l'étrier touchant son dos, à hauteur du sein, et ses yeux, à elle, qui alors s'ouvrent davantage. Elle est complice.

Surface :

Alors on les retrouve longtemps après. Aussi blancs que cette cendre blanche, épaisse, qui recouvre tout autour d'eux. Ils sont allongés dans cette poudre. On peut penser qu'ils ont bougé pendant leur sommeil et qu'ainsi la tête de l'homme se trouve placée sous l'aisselle de la femme, son torse venant en oblique reposer contre sa hanche à elle qui a les genoux légèrement remontés vers les épaules et les cuisses entrouvertes. On s'aperçoit plus tard que ses mains à lui (on les dirait posées sur les jambes de la femme ou bien sur ses propres cuisses) disparaissent à pleins doigts dans le sexe alors très écarté de la dormeuse laquelle s'appuie contre son épaule gauche, la tête abandonnée, calme, tenant à pleine bouche les doigts de sa main droite.

Légende :

(Presque) Se prenant. Couchés. Blancs. Oubliés déjà.

Jean-Jacques VITON'

TENTATIVE D'APPROCHE AU VINGT MILLIEME

(Extraits)

.....
je reviens à tout ce vert festonné qui remue sous le vent, ici mangé aux chenilles là fomentant son petit fruit de saison d'où l'ombre descend avec la lenteur des brigades parachutées libérant d'épaisses normandies vaguement lascives avec un très léger défaut de langue comme un charme qui resterait de l'enfance attachée à l'odeur de très exactement les acacias faux robiniers mais n'y perdant rien je vous prie de le croire car suave et sucrée un peu entêtante pourtant et pour tout dire obsession de toute ma biographie à laquelle on peut ajouter sans mentir ni léser personne graviers peinture verte s'écaillant planches de bois divers et odeur on sait bien pourquoi disons-le tout net de farine et vous voudriez que je ne regarde pas ce qui se passe exactement

.....
d'un coup d'un seul bref et sec hors de l'ouï du vu du touché du senti vers bois appuyé à la pierre et bois dans la terre enfoncé et mouvement de l'air d'allure égale et soulevant sans heurt les surfaces qui œil tantôt plus haut tantôt plus bas que l'horizon que jambes ici marchant là remuant dans le vide ou encore allongées sur le support momentané de l'instant qui varie peu à peu du rouge à l'orangé et de là au jaune puis au vert et passe par des mots de plus en plus rares et imprononçables quand survient le moment fugace ô combien d'être foncièrement là et qu'il va falloir reprendre l'outil et abattre ces arbres morts et ces ronces un peu trop bavardes pour le goût des toutefois paisibles habitants de ce lieu

.....
soudain l'œil distrait du discours tenu par la bouche accepte l'hospitalité insistante de ce caillou noir poli veiné de blanc sinueux frais sous la paume qui description précise dans quelque manuel aux pages croisant sagement les bras quand de la pierre toujours plus jeune que son âge monte la rage de l'expression et le chemin se cache derrière son coude tandis que les vitres changent ostensiblement de vitesse et nous laissent une fois de plus sur place bras ballants dix mille mots encore fumants tués sous nous qui nous regardent partir l'œil triste à travers les pages du Littré incapables de retenir ne fût-ce que le froissement de cette feuille le parfum de la menthe au bord du ruisseau et la soif la soif à en pleurer s'il n'y avait le scalpel implacable de ponge pour nous montrer les vrais viscères de cette émotion

.....
sans hâte excessive brun massif comme de uterpendragon la bure de magie sous l'épée taillée dans le métal de galles laissant pourtant percer

la source de deux yeux qui insistent avec douceur où je crée disait-il je suis vrai et puis encore je vis ma vie en cercles de plus en plus grands et de la sorte l'on finit par être pris au mot par les choses les plus modestes d'aspect en vérité sans fond modulant leur essence comme ce qu'il y a de plus rugueux et de plus noria dans les cantilènes d'alphonse le savant ou comme l'on dit le sage

avec toute cette mer qui s'accroche à vos langes enfance de la voix ô soupiraux de la tendresse vieilles et triples doses de passion jaune un peu sur les bords qui pétillait pourtant dans le poêle à charbon ponctuant l'allée centrale de la classe quand le givre serrait à éclater le bâtiment bondé de solitude et c'est alors que des gestes suivaient de loin la fuite dans les frondaisons où nous n'hésitions pas à disparaître quand cela appelait de l'autre côté et qu'on ne savait au juste par où traverser

c'est pourquoi maintenant au vingt millième avec indication colorée des caractères dominants du paysage et signes clairs dénonçant le relief sans même laisser une éolienne ou un mur de jardin sous silence tout récité à sa place dans sa tonalité propre dans l'unité de la légende en bas de page et des teintes subtiles par de vrais artistes quoique modestes mais selon moi seraient habilités à exposer rue de seine rue bonaparte que c'est loin tout cela puits à sec cigales dans mon oreille gauche oh la la que c'est loin estampes dans les vitrines tout cela crie si fort que j'ai de plus en plus de mal à l'entendre qué disès aven pas coumpris

sons émiettés succédant à musique fêlée noter tenir la note distorsion ou scie musicale vibrant tremblant flou brume sonore élastique ou roseau comme corde de lyre ou corde d'arc comme guimbarde récifs à l'improvisiste noms oubliés qui affleurent soudain ou luth ou cils à travers la paroi épaisse qui bulles ou filaments dans le jour du verre qui autrement dit tombe en cascade dans ce qui très largement oublie et se cabre

longue enjambée de finalement ô pétale dont l'ombre s'amincit et reste seule la très haute et la très belle dans la nuit qui peu à peu à travers le ciel comme une contagion ascendante où philtre se nomme en se voilant et risque toujours un mot oh rien qu'un simple mot de plus mais qui comptera pour beaucoup justement au moment où c'est-à-dire à cet instant précis qui ô silen-

c'est pourquoi rare instant de ce privilège la belle carte verte et marron nous enchante aussi dans ce qu'elle a de justement fan k'ouan ou kouo hi proche des fines attaches du monde là juste où s'articule le mystère et aussi son jumeau l'évidence qui dans un seul geste côté mat et côté brillant offre à l'esprit qui ne dort pas sur l'oreiller des mots l'embarquement

pour ithaque l'ultime-initiale patrie où les murs sonnent le creux qui indique que derrière se tient quelque chose

la nuit des mains comme autant de facettes du nom secret du nom inverse de la pente plus que de raison abrupte et descendant à travers l'épaisseur de fougère des voix où mûrit mais vers quelle clarté quel parfum la lampe à demi close du soupir oh pourrait aussi se dire cave caveau tombe tombeau ou naissance sans autre marge que l'instant en fin de compte seule mesure du geste d'avancée vers le vert ou non plutôt vers la berge ou encore plutôt vers ce qui au loin au plus intime nom du lointain s'approche vif et mort impeccablement propre

se tenait assoupie cette marque d'enfance qui trace plus ancienne encore remâchait ses chiques géologiques déjà chalco néo méso ou paléolithique se rêvant comme espace idéal avec grande justesse éclairé pour les yeux qui huit ou neuf dixièmes soit en état plutôt bon sans égaler bien sûr ceux des lynx ou des télescopes auxquels rien n'échappe sauf l'essentiel assoupi sous les mousses dormant au pied de l'arbre qui rêvasse dans la forêt où s'enchevêtrent et s'éteignent nos chemins privés

mais aussi bien clignant au large clignotant l'horizon où cette bande claire-obscur s'épelant ici orange et maintenant rose ou plus encore dans le fond liant reliant et se promettant pour l'heure prochaine ou pour le matin à venir ce qui sera toujours assez tôt pour penser à autre chose et cette chose-là justement qui sonne et trébuche dans le fin fond du moindre mot aux formes bien précises aux timbres sans ambiguïté ni graisse ni doute ou soupçon ou quoi que ce soit de tiède demi-gros ou lentement posé comme hésitant sur une patte ou à travers le plus courtois des cristaux de telle ville moyenne engoncée dans l'odeur sûre et âcre d'un vallon

d'enfantin d'étroit de véloce de bleu de souple comme la corde du matin où se chante et l'on peut dire se décoche l'incertaine lueur d'obscurité qui désassemble les traits du visage oh toujours à l'excès comme fermé noué c'est-à-dire stérile c'est-à-dire de peu de foi de simple désert d'où la voix aurait été expulsée autant dire écorce vide de tout geste qui entrehabite l'angle droit de la table rêvant sous le néon pornographique à loyer tragiquement modéré qui ne devrait jamais s'oublier poétique avant tout

virtueuses facettes du vocabulaire changement de vitesse des mots roulement à billes ou engrenage bien huilé du moulin à associations de mots qui pouppées russes plus on en sort plus il en vient emboîtées les uns dans les autres tel suffixe aussitôt préfixe ou racine primordiale comme rajan

rix rex qui pareillement roi à travers la mémoire des castes dans les steppes ou si l'on préfère les trois fonctions poussant de toute façon les animaux au-devant d'eux tandis que guetteurs et éclaireurs sentinelles et défenseurs de tous côtés et puis au cœur de la horde ceux qui attisent le feu pour qu'il monte réchauffer les oreilles de la pluie et du beau temps et du dispensateur de gibier et de rejets le bon temps ma foi selon de quel côté on place le sens profond des choses et les mots finissent par sombrer pavillon haut

car les mots en effet devant ce qui se donne à observer les pins-ponge ou le galet-ponge ou tout ce qu'il faudrait laisser pour bien faire échapper à cette comment dire saisie s'érodent sur les bords s'écroulent en leur centre perdent jusqu'à la force de parler et vous laissent là bien obligé de vous débrouiller seul quand justement le sol se dérobe et la réalité fuit et il ne s'agit pas d'oublier où le chemin conduit

il ne manquerait plus que ça que les choses soient si simples qu'il suffirait de s'asseoir sous l'amandier à droite de la fenêtre pour que les cail-

ne sont finalement pas plus pas beaucoup plus que cette insupportable résignation mêlée de quelque reste d'appétit et les journées s'en contenteront de gré ou de force jusqu'à ce rétrécissement crucial qui mieux vaut ne pas y penser

restes de la crédulité accrochés à du mortier en friche dans le nom un peu gras un peu lent de la ville où marches et regards autrement dit rien qui vaille vraiment le coup mais cependant cela continue

et rien n'a de présence vraie qu'en vérité dans la manière et sans autre intention que pavé sur pavé éluder jusqu'à l'idée de plage doux hasard ..

ou bien ormeaux sans voix cieux couverts et juvénile transpiration des phrases dans le lointain ébouriffé de la lessive quand la vieille au battoir chantonnait en avril et que les boules sur la place ramenaient tout l'après-midi dans un verre d'eau transparente

Gil JOUANARD

UNE CENTAINE DES « MILLE » : LA LANGUE

1

- 1 - Là
- 2 - Où
- 3 - S'entasse
- 4 - Une engelure
- 5 - La rape
- 6 - L'onglée
- 7 - La fourbissure
- 8 - Le froid de chien
- 9 - Pour la torcher
- 10 - La langue

2

1/10

Une série d'œuvres nouvelles
Tout près d'un bateau bleu
Le désir de parler de parler encore de parler davantage
Une accumulation de petits faits ce col amidonné
Cette veste de tweed un geste de la main pour saluer
Qui vient près du balcon ce pont d'acier avec ses véhicules
Et ses parfums brouillés
Les draps sous la peau tes pieds nus
Qui vont au fond et de bien curieuses choses
Dans la manière de faire ou de dire
cet événement sur ta robe
ma langue seule
étendue

- 1 - A la fin des corps l'éclat bleu d'une lessive
- 2 - Entourée d'arbres en briques rouges
- 3 - Avoir ce temps-là
- 4 - De tissus et de soies
- 5 - Grappes à tordre et remonter
- 6 - La veine jusqu'au cou
- 7 - Là où s'entasse la langue
- 8 - La serviette sur le mauvais côté du lit
- 9 - Son départ et d'autres randonnées
- 10 - La mort

1/10

Ça fume dans un couloir où tu te caches
 C'est une langue sans espoir de tissus
 Avec une chose trop douce
 La paupière enlevée posée à l'intérieur des cuisses
 Dans le velouté qui assèche la langue
 Qui échappe à la langue une minute
 La vérité formidable ton ventre sur un fragment
 Et quand j'y pense c'est une aube à

Appuyer l'air qui se dérobe
 Se barbouiller d'une blessure

- 1 - Long coup de langue
- 2 - Suivi d'une autre langue à tourner
- 3 - Longue cérémonie d'usage
- 4 - Et la longueur sous la peau
- 5 - Une seule odeur roule et
- 6 - Tatonne vers plus d'écriture
- 7 - Aux lèvres l'extraordinaire toute en lèvres
- 8 - Et seulement
- 9 - Cet intérieur plié à casser timidement d'un souvenir de bouche
avec ses vertèbres et son émail
- 10 - Pause du corps sur le corps avec cet air de grandiloquence
intime ce coup des langues dans la peau

1/10

Là où s'entasse la langue
 Elle-même nue la peau
 Nue sous les tambours
 Les yeux pris la farine blanche
 Le courant des bras le long du corps titubé

C'est elle une première tombée
 Pantelante après chaque passage
 Là où s'entasse ce mannequin dépouillé
 La langue prise dans une sorte de cagibi un dortoir sous la peau
 Avec un feu
 un feu seul

Œuvres nouvelles dans la chaleur
 Odeur forte sur le coin de la place
 Les platanes en lourdes foulées
 Genoux chambre d'hôtel tête nue
 En ce lieu où le drap est le plus épais
 Corps en main pauvres corps dans ses mains jointes
 Tout occupés d'une usure
 A l'intérieur d'un mouvement
 Appliqué qui n'est plus à refaire ni même à serrer
 Tant il y a d'œuvres nouvelles à casser dans ce coup long
 suivi d'un autre où se perdent les autres
 dans cette grande maison avec les platanes
 derrière les portes avec son galop la passion

1/10

Vertige simple boyau
 Duvée dans la chair
 Primeur
 Claquement du cerveau
 Coup dénoué de la langue
 Gîte pendu à ce rien de
 Velours fauve merveilleux
 Où s'amasse la langue et
 Une chose extraordinaire
 Le silence affaissé

- 1 - Le partage des rêves que tu fais seule
- 2 - Mouillée dans une odeur d'herbes
- 3 - Qui n'est pas de toi le bruit d'un troupeau d'hivers
- 4 - Où le merle siffle dans les genêts
- 5 - Derrière tes pieds nus
- 6 - Avec la feuille d'une tisane
- 7 - Si bonne que la langue achève de briser
- 8 - La douceur des corps tout en bas
- 9 - Dans le bruit de l'hiver en troupeau
- 10 - Près d'un fond marin dans la hauteur de tes chairs où la lumière
devient blanche

1/10

Toute une série d'œuvres vraiment nouvelles
 Ouvre même avant toi la bouche derrière moi
 Souffle suspendu Silence trop en bas
 Trop éloigné pour intervenir
 Dans cette journée de printemps
 Une levée de vertiges simples brûle la langue
 Le goût du lin blanc parmi les boyaux roses
 Une robe couleur de bruyère fauve
 Et par exemple une bouffée de chaleur sur la place
 Dans ce décor que font de hautes mers sur de petits coussins

Henri DELUY

POEMES

Procession des grands ogres

1

La gorge déployée dans mon rêve, avec martinets, chevaux enfourchés,
jouets de bois, pauvres diables cornus, plus loin

égarées, dames avec des licornes,

à tue-tête par les rues pentues elles descendent nues, vers le port, sein
haut, nombril épanoui reines chez les porteurs de couteaux : ni
vues ni connues, baigneuses du dimanche, venues du soleil parties avec
le vent de petits frémissements de plaisir aux hanches, des griffons tenus
en laisse sous les feuilles des robes /

turlututu /

vers les étangs, où des manades de frissons humerit la montée d'une étoile,
la chute du vent au bord des campements de toile, où brillent les
enfants des nomades, des rempailleurs de sièges, des coupeurs de liège,
des filles de pêcheurs aux jambes de résille de boue, dans les yeux
des doyens

saignent les thons éventrés le soir de la noce, des vocalises aiguës battent
campagne, les satyres chèvre-pieds campent au bout des rêves citadins
des filles se pament aux bras des bergers motorisés, l'odeur des chèvre-
feuilles. Averses.

le christ de l'hiver pose ses oiseaux en ruines sur la terre battue, des
 foules de feuilles en guenilles s'éparpillent, je soupçonne les cris étouffés
 des roses pillées, les épouses déroutées dans le sillage des marins étrangers /
 bamboches,

sur le sentier de la guerre

avec des clous de sept lieux

on enfonce des questions dans la mémoire des infidèles

j'entends des réponses évasives. Des messages impies fleurissent aux lèvres
 des enfants de cœur. Passage de mages télévisés, suivis de sages porteurs
 d'images saintes, d'évêques, de crosses, de chiens bottés, de chats écrasés

toutes griffes sorties dans le duvet du ciel / vociféroc

avec un air de Mirage 1 2 3 4 :

s'élève la voix victorieuse de l'ordre /

au loin, sous les arcs-en-ciel des orages en fuite / corsaires / abordages dans
 les rêves à bascule des petits garçons éblouis que caressent des femmes

(vignes du seigneur)

Plaines où le vent rêve d'un roseau dans la plaie.



(les noces,)

noces d'argent, noces d'or, de diamant, de platine : des ronds dans l'eau s'éloignent l'un de l'autre jusqu'à s'oublier, ils disparaissent, sans oser se séparer.

Jean-Claude LEVY

Erich Arendt

ERICH ARENDT

Erich Arendt. Né en 1903 à Neuruppin (Prusse). Débuts littéraires dans la revue berlinoise *der Sturm*. Membre du K.P.D., doit quitter l'Allemagne à l'arrivée d'Hitler. Participe à la guerre d'Espagne de 1936 à 1939. Emigre ensuite en Colombie où il exerce divers métiers, dont celui de chocolatier.

Rentre d'exil en 1950 et s'établit à Berlin-Est. Traducteur, entre autres, de Neruda ; publie plusieurs recueils de poèmes qui assurent sa renommée.

Rencontre des îles grecques et de Paul Celan. Prend ses distances, vers la fin des années cinquante, vis-à-vis des formes acceptées de la poésie « engagée ».

Dans son dernier état, la poésie d'Erich Arendt, solitaire et centrale, n'a guère d'équivalent dans les deux Allemagnes. Les poèmes ici traduits sont extraits des quatre recueils :

Ägäis (Egée), Leipzig 1967.

Feuerbalm (Chaume de feu), Leipzig 1973.

Memento und Bild (Memento et image), Leipzig 1976 et Darmstadt 1977.

Zeltsaum (Lisière du temps), Leipzig et Darmstadt, 1978.

Marc PETIT.

chantant, le bâton chantait, sa
main en quête,
dans l'autre
une pierre ramassée, claire,
dans la langue
du ciel... pain,
disait-il —
 dispersé dans l'éclat des pierres
 son sourire.

VILLE DE BRONZE

Labyrinthique, tombe
ouverte, — silence.

Passant
éteint !

des jours entiers le coup de bêche
a crié, loin-roulant
le rire corporel
de la mer.

Est resté.

Qui ici
ne réveille,
blanc aveugle gravitant
dans le vide en haut,
l'engendre-folie :

point d'ancrage.

Sous le pied
l'émiettement l'
étroit de mort :

mis à nu pour nous
l'ombre en creux,
le temps.

Plus haut que le front
cela parle,
vanné depuis la nuit, le nuage brûlant
de sable au
mélange hurleur

os
tessons.

Ton doigt questionne.

Pas d'ouvert
entre
les murs durs de mutisme, tu vas,
quittant l'éclat de mer
rouge d'algue une
odeur.

Dans tout l'évaporé, ton
pas qui tâtonne.

Il brûle
la pierre

sous la peau,
dans le membre.

Cherchant (soumise à la
rose des vents,
sa parole exigeante,
ta chevelure de bronze, un souffle),
vides alternants et
dense comme nuage de sable et
pour le regard le
Tout sans éclair,

alors,

lové comme le
serpent blessé,
le sans-peau

de la langue : Va...

et le fil
entre les horizons des yeux
se rompt : sans souvenir
la fraternité de l'obscur

tombe ouverte, — silence.

ET QUAND BIEN MEME

irait le chemin
vers le qui-sait-déjà
lourd de galet
irait —

Soleil est...
mille échardes
en toi
se brisant,
appuyée aux ombres,
matin après matin
cette aube
dans l'œil,

co-naissant
aux choses, tu as
rompu, que j'ai mangée
comme un mot qui
au-dessus de nous fera nid,
la figue
ouverte :

doigts,
par les feux de la mer
attouchés

pour Theothora

AU PROFOND DES VEINES

écoutent les corps.

Mort, — loin.

Dans le buisson de lauriers,
sans un battement de paupières,
cela, un plus obscur,
t'aborde.

Et les arêtes au dur bord.

Qui laissent glisser
le tout
transparent presque
au long du jour
dans la mer.

Partir, sur
des nefs de lumière, partir.

Partir ! périls

toi, au repos, ressort inquiet.

Mortelle
herbe qui guérit :
amour

LA DERNIERE FILLE DE LEAR

pour Dietlind Melnecke

*Rien contre,
être dans la poussière sans amour*

Au coup de fanfare
de Shakespeare
coupée par la corde,
elle porte le rouge :
les lèvres scellées !
Traînée dans la
poussière de la bataille, lambeaux
sa robe, avec
elle essaie
d'effacer le sang
de heaumes orphelins.
En vain : son cri
est là encore au ciel
de demain.

Tu parles sans détour
avec elle, comme avec
ton semblable,
le voisin d'à côté : chacune
peut être reine —
des ombres.

Mais là :
le point enraciné
dans l'éclat vrai, profond
de son iris, le signe
que nul n'a vu au cillement
trahit pour toi : tu l'aimes,
l'aimes : ô
le crâne, son toucher, proche,
vieux comme cœur ! et —
au-delà de loin, en toi, qui doucement
nie le rouge des lèvres,
un gris de terre fait silence.

Sous les
ormes raidis

est debout
noir-de-feuilles...

mais voyez, ah voyez
ses lèvres, voyez-les :

là gît le trop-tôt le
trop-tard dans le
jardin
desséché :
après--cri.

ETRURIE

Un hennissement
chevauché aveugle
par-dessus les murs est venu,
dans le roc :

vers le bas :

ou sommeil de momie ou
poussière, que
le deuil
n'attaquait pas,
rouge nu il
(nulle
fin ne compte)
chevauche,

dans l'œil
bandé par le plaisir
le corps de femme
(trans-

parent nu)
depuis la mort,
(ne compte pas

le silence
autour de la bouche).

Sous les dards des abeilles,
vrombissants,
délivrée la
lune d'argile :
danse immobile
au-dessus du sans-sol :

Boîtier du cœur !

Ça bat encore
bat dedans. Barre
la porte, celle du bas... ouvre-
la grande :

dans la mort des cellules
brûle
le miel.

CHAUME DE FEU

pour Gerhard Altenbourg

Corps visages de lave,
ténus dans ce qui n'a pas
pied.

Pierre une fois,
dans le Seul, qui
a regardé.

Cet arrêt : —

Mais maintenant,
marcher ! comme
vent contraire dans le
vide.

Les mains
creusent à la pelle
leur silence. Mais où

attraper un
autre œil,
d'aveugle en aveugle
air affûté.

Obscur le fond. Là
un chaume de feu, déjà
brûlent les

(va
dans l'ouvert, loin —)
pieds
du ciel :

sans palais
en haut
cela parle autour de toi.

UN ECLAT une feuille

absolu le
silence.

D'une patience —
sans cesse
avait parlé la mer —
quelque chose était su.
Dur d'horizon et
contre-lumineux,
sombre au-dedans.

Oiseaux clair précipice,
blanc sonore
filant le jour.
Et de nuit
celle au profil d'œil
étroite, de l'oiseau des morts
l'autre clarté : s'enracinant
à travers mur et —
dans ton sommeil :

d'hier, le berger errant
était passé avec son
kyrie, juste
en avant de toi.
Brasier le sans-chemin.
Chardons et formes
indéplaçables.
Ouvrte dans le cercle torpide
du midi
la baie de l'oiseau, bleue,
s'étendait, née du mythe, la

montagne.

Un éclat et une
feuille : la solitude —
CHAQUE.

APRES...

Pour Ernst Meister

Au fond des sédiments
les coquillages.
Ils tiennent
écorces creuses
leur dialogue d'yeux.

Au-dessus
croissant,
s'effritant,
à la pointe de l'aiguille la ville du moi,
qui se souvient :
hors de tout, renoncée
ton ombre,
les cadrans
jetés à la mer.

Aux membranes de vol
un dernier
mot de nuit,
rumeur.

Nulle bouche
ne dénonce plus
sa propre voix.

Rien que la lune encore, la vieille
illusion de poussières, le
cercle trahi
aux joues creuses,
dans un

peut-être :
oreille maintenant
vers le silence,
écoutant,
cela parle :

Nul dehors nul
dedans, comme

faux mort s'en allant vers Dieu
le hurlement muet
à la lisière du temps
les corps.

.....

Ainsi maintiens — définitif —
« un mot
avec toutes ses feuilles »
le croît de l'écorce
en éveil,
oubli pour oubli.

(Traduit de l'allemand par Marc Petit)

POEMES

ni trait, ni vraie,
mais tue, et craie.

ni page, ni songe
mais plage, et lue

ni une, ni vue
mais nue

par toi, par eux
parfois, et
par force.

Il nous défait
l'avenir
il nous défait
tirant son fil

Un rang chaque jour
et c'est irréparable

quand roulera la pelote
plus rien de nous
entièrement
détricotés

Nos survivants
pourront jouer
à la balle
aux souvenirs.

Aux autres

Ecoutez rouler mon cœur sur un horizon
Chaviré. Mes branches, entendez-les crier
Dans les arbres qui tombent.

Aveugles que vous êtes, piétineurs de couleurs,
C'est en moi l'avalanche, l'orage, et les
Torrents !

Et ce n'est pas pour vous. Il est à moi ce corps,
Même dans tous ses états s'il se cherche un
Seigneur.

Amateurs de tendresse, ne me désirez pas,
Si ce n'est à crier !
Si ce n'est à hurler : lequel de vous pourrait
Aimer le lourd secret qui m'empoigne de cœur ?

Laissez-moi d'heure en heure crier toutes mes
Heures
Et crever d'amour fou si tel est mon amour !

Hélène HAGLUND

LOQUE DES IDOLES

pays cobaye vœu fixe en arrière
au-dessous d'enchâssés comas
promesse de chanter excave ferme comme un plan long
vers soi ramené hurlant aux yeux

•

cherche ses fleuves mais pris par le sommeil
laisse passer quelques pauses unique épisode
alerte froide

•

demain exige sa coulure chaque respirant
y mouille sa voix son ombre un filtre pour les poumons
langue faisant rivage

•

autour des pères s'assoient les filles noires
à la pointe glaciale ventre cousu d'épices
d'idoles de loques futurantes

Jean-Marie LE SIDANER

DEUX POEMES

Poêle noire
Du
Chaudronnier

Grouzille
Noire
Femelle

De blé

Brinde
Lumière de pain

Dans le
Vaisselier

Louise tu marches dans l'allée
Lise blanche d'encens
Ecoute l'orient l'exultet

Du prêtre chuinte contre l'autel

Confiteor Deo

Qui laetificat
Juventutem meam

XXII^e Dimanche ordinaire

Jeux

de cartes

Dans

la salle à manger

Maryvonne LERAY

DEUX POEMES

La lumière rouge
a l'odeur poussiéreuse
du charbon.

La femme en question
porte précisément ce qu'il faut
avec des couleurs
où des points brillent,
sûrement le coude
sur le comptoir
et le sourire doit s'enfler
de lèvres pour cela.

Les corons blancs ont dix ans
seulement ici y a-t-il
plus et moins d'ennui.

— « Pour l'instant » —
est-ce pour lui à écrire ?
ou de dire : « pour ce qui est de l'instant » ?

Alors donc, pas de dédicace
mais un constat ?

Toutefois, l'un ou l'autre,
pour l'instant, femme (enceinte)
se remarie encore.

Et de l'écrire.

Louis RAMBOUR

TROIS POEMES

Aujourd'hui
je remets à demain la vérité
je détruis les lettres à lire
et dors ouvertement
j'assiste à une représentation du temps
dont je recueille les attentes
jaunes et noires
à deux mains.

Bien loin derrière
je fais des gestes
je crains son immortalité
que va-t-on mettre sur ses yeux ?
— histoire ou prétexte —
je ne veux plus rien dire
car je suis devant moi
intraitable et partenaire
« Aurais-je dû lui demander
de changer de nom ? »

Verre du soir
arrive le dernier
au bord de son piano
brise ses doigts
dans la poussière
imite la mort
du phare un œil
au fond de la mer
glisse et s'enlise.

Bruno RONY

NAISSANCES COMMUNES

1

Mêlée à d'improbables langues en moi
babillages des choses
Ces contrées ces cortèges et cette histoire à dire
en pleine écriture
le chimère
ce lieu banal à traverser

Quand les choses communes nous submergent
et nous dévastent
perle qui coule larmes au mur doutes inventés hérités
réseaux de fils et de plantes lumineuses
comme de grands jouets dans ma tête
feuilles rosier lilas d'un pays sans forêts
où tout se fit à l'envers
les routes sans vallées les filles abandonnées
ici ou là les femmes hébétées d'être en blanche ruine
prévenues détenues
toute l'irracontable terre de l'oubli
comme des miettes de pain sur le lit des siècles
où s'obstine la clameur des hommes
J'essaye en vous le cheminement
où se sont effacés les mots
où débouche la mémoire
où passent les limites
Terre
Chaos
Pensées qui ont l'air de chats.

2

Faire de mes yeux la naissance des autres
leur choix disputé leur chemin de délivrance
faire de leur guerre ma rue et ma demeure

3

Pour chacun
Une pente inattendue à travers les pages du journal
Des chemins de fer aux maquis où ils hésitent avant
De s'ordonner au cri des hâleurs Ivrognes endormis
Sur les pavés montants.

Longue nuit où je ne rêve plus à travers les choses
du passé lieu d'ombre à ma vie
Troupeaux meurtris
Orages caillouteux (comme s'ils voulaient imprimer la
mort sur mon front)

Lieux stériles

Digues de boue et de plomb dispersées
Paniers déchirés lits défaits
Les jours passent qui n'ont pas éclaté.

Réda BENSMAÏA

MICRONARCISSE

(Monologue de la bactérie inspiré par l'ouvrage de François Jacob
« La logique du vivant »)

Mon Dieu ! C'est fou ce que je suis intelligente !
Je sais faire des tas de choses dont l'homme ne saura jamais fabriquer le tiers du quart
Avec sa voie lactée dans le crâne et les grands appareils qu'il s'envoie pour antennes :
Sortir de mon corps par cent sécrétions successives
Une sœur qui me ressemble comme ces gouttes d'eau
Où nous nous sentons si bien pour scissiparer ensemble
Et qui sitôt née suscitera cette même sécession :
Sortir de son corps par cent sécrétions successives
Une sœur qui nous ressemble comme deux gouttes d'eau
Où nous nous sentons si bien pour scissiparer ensemble.
Que je suis compliquée mon Dieu !
Et que vous me faites faire des travaux difficiles !
Je m'en effare !
Tous ces acides aminés animés dont je dois faire la synthèse,
Toutes ces réactions en fondu enchaîné
Toutes ces valse nobles et sentimentales qu'il me faut orchestrer 24 heures sur 24
Architecture imposante qui m'éblouit toujours !
Rubans de monuments déroulés sans fin !
Cathédrales aussi superbes et majestueuses que Notre-Dame !
Et tout cela sans effort, avec facilité extrême,
Sans que je ne me trompe jamais, sans le moindre risque d'erreur,
Corrigeant même ce qu'il faut quand le monde change autour de moi
Si du moins méchamment on ne m'abuse pas par d'extraordinaires ressemblances ; de molécules
En vrais jumeaux qui se font passer l'un pour l'autre pour lutiner tour à tour la même maîtresse.
Vraiment, je me trouve admirable !
Il est vrai que le Père Eternel m'a fait cadeau en des temps très anciens
Pour se faire luire un petit brin de clarté dans ce monde aveugle
D'un puissant ordinateur qu'il m'a glissé dans une poche
Et qui sait très précisément me faire faire à tout instant tout ce que je dois faire
Pour mener à bien l'unique mission qu'il m'a ordonné d'accomplir ici-bas
Sortir de mon corps par cent sécrétions successives
Une sœur qui me ressemble comme ces gouttes d'eau
Où nous nous sentons si bien pour scissiparer ensemble

Et qui sitôt née suscitera cette même sécession
Sortir de son corps par cent sécrétions successives
Une sœur qui nous ressemble comme ces gouttes d'eau
Où nous nous sentons si bien pour scissiparer ensemble.
Il est vrai que le Père Eternel m'a laissé bâiller devant la porte entre-
bâillée
Avec mon unique programme où l'on n'y comprend goutte
Et que nul par artifice n'a jamais pu reproduire.
Il a fait cadeau à d'anciennes sœurs qui se sont séparées de ma famille les
ingrates,
D'un ordinateur de poche établi sur le même modèle que le mien
Mais qui leur permet de coucher dans leurs nids, leurs gîtes et leurs lits
Par de bien plus voluptueux procédés encore inédits

Des programmes

Des programmes de programmes

Des programmes de programmes de programmes

Des programmes de programmes de programmes de programmes
Afin que du haut de ces pyramides quarante millions de siècles me
contemplant
Et que le Père Eternel puisse se faire luire
Un brin de clarté un peu plus brillant dans ce monde aveugle
Mais ces étourneaux-là dansent bien comme moi les parades de la nature
malgré leurs vastes prétentions
Et ils enfantent non pas comme moi des sœurs jumelles
Mais seulement des fils et filles qui ne se ressemblent plus jamais comme
un milliard de gouttes d'eau.
Et moi le Père Eternel m'a tout de même conservé très précieusement
A preuve que je lui sers encore un peu à quelque chose
Puisqu'il m'institue pour la vie piedestal de son édifice
Dont la pointe joue avec le ciel
Mais qui garde les pieds sur terre
Il a gardé avec un soin aussi jaloux
Toutes mes sœurs plus sophistiquées
Ecloses dans des figures plus compliquées de leurs danses de programmes
Oui ! Sans moi et sans nous, celles qui se sont accrochées là-haut, très
haut vers le soleil
Avec de fort ambitieux programmes de programmes de programmes de
programmes
Seraient impitoyablement plongées dans le néant sans histoire
Tout cela fort bien baratté dans des structures de structures de structures
de structures
Où vibre indivisible mais invisible
L'Un
Même si, parfois, lutte, mort et chaos
Montent en première ligne dans cette épopée pour la vie.

Jusqu'au jour où sur la terre est apparu enfin
Cet être-là qui a cru tirer tant de scintillantes lumières
Qu'il a de la carte du cosmos rayé d'un trait rageur le Père Eternel
Et pensé que le monde n'a pas de programme.
C'est curieux tout de même un être si bizarre
Qui pense que le monde n'a pas de programme
Que tout y est gouverné par le hasard et la nécessité
Et ne cesse jamais d'établir des programmes
Pour trouver des programmes et des programmes de programmes de programmes.
Et j'ai peur que cet être-là qui fait des choses si belles et d'autres si laides
Sans être encore capable de faire le tiers du quart de ce que je fais sans effort
Avec sa voie lactée dans le crâne et les grands appareils qu'il s'envoie pour antennes
J'ai peur qu'il en vienne à me trafiquer avec ses grosses pattes et son esprit encore bien gauche
Comme il s'est mêlé de pénétrer au cœur de l'atome
Dont il n'a pu encore extirper le secret
Bien qu'il utilise déjà quelque peu la formidable énergie que le Père Eternel y a entreposé pour ses desseins créateurs.
Horreur ! S'il allait tirer de moi la source de fléaux d'apocalypse
Plus terribles encore qu'Hiroshima et Nagasaki.
Cela fait frémir mes microscopiques entrailles.
Allons, ne songeons plus à ces affreuses choses,
Je n'ai pas le droit de me mêler de tout cela
Je ne dois pas me détourner de l'obscur et glorieux travail
Qui m'est assigné de microseconde en microseconde par le Père Eternel
Et je le trahirais si je ne faisais pas à tout instant sans répit, sans repos, sans trêve
Sortir de mon corps par cent sécrétions successives
Une sœur qui me ressemble comme ces gouttes d'eau
Où nous nous sentons si bien pour scissiparer ensemble.
Et qui sitôt née suscitera cette même sécession
Sortir de son corps par cent sécrétions successives
Une sœur qui nous ressemble comme ces gouttes d'eau
Où nous nous sentons si bien pour scissiparer ensemble.
Mon Dieu ! Tout de même, ce que je suis intelligente ! C'est fou !

Lucien GUIGON

LE VECU APPARENT ET LA MORT MENTALE

Ce texte, écrit en septembre 1977, est une suite d'extraits de la version non encore revue du premier chapitre d'un livre sur la conception de l'Etat par la Commune de Paris.

B. N.

Le problème, aujourd'hui comme hier, est que la patrie du socialisme soit devenue l'abattoir du socialisme ; mais ce problème est aussi une diversion : les criminels ne sont pas si loin, ils parlent notre langue et, à cause d'eux, tout ce qu'elle articule a un fond de duplicité. Qui, par exemple, ose qualifier de criminel de guerre tel socialiste complice de l'institution de la torture en Algérie ? Qui, au moins, a demandé son exclusion du parti renaissant ? Guy Mollet est mort, mais ce que représente ce pousse-au-crime prudent n'est pas dans sa tombe, où ne pourrait sous son cadavre qu'une vérité qui infecte la vérité.

En politique, le présent ne suffit jamais, et l'on ne peut faire appel à l'avenir en oubliant le passé. Il ne s'agit pas de plaider coupable, mais de décharger sa langue. Nous sommes au temps de mots vides ; l'information est plate comme un mur, et elle ne peint à la surface que des fenêtres en trompe-l'œil. Cela convient au pouvoir, qui vit au jour le jour ; s'il voyait son passé, c'est-à-dire ce qu'il porte dans le dos, il se verrait ridicule. Le pouvoir projette une image de lui-même qui lui interdit le droit à l'erreur. L'opposition n'a pas besoin de cette image, ou alors elle se condamne à n'être qu'une doublure.

Sommes-nous incapables de penser une autre pensée ? Toujours la même mise en scène. Il n'y a pas d'autre question. Je n'aime pas l'idée que les bourreaux me ressemblent, mais il faut aujourd'hui partir de cette extrémité, car il n'y a plus de bon côté. La conscience, d'ailleurs, n'a pas de côté, et la nôtre, qui parle français, ne peut se débarrasser en allemand, en russe, en espagnol ou en anglais, de ce qui fut décidé dans sa langue, et qui continue de l'être. Les bavures débordent, et quand la police est aussi dangereuse que les gangs, elle est le seul danger.

Les affiches de la « majorité » coûtent trop cher, aussi n'étaient-elles que l'argent. La question la plus urgente devient : qu'est-ce qui ne peut s'acheter ? Tout homme a-t-il un prix au-delà duquel son humanité se monnaie ?... On voit en tout cas plus de bourreaux du côté de l'argent que de l'idéologie ; ils ont même tendance à devenir la liberté du « monde libre ».

Entre le charnier et la cellule blanche, il devrait être facile de croire au mal, mais non ! le mal est incroyable : il est toujours commis au nom du bien... Et comment se représenter un tueur au travail, quand l'ordre et la morale lui font un visage raisonnable ?

la déesse

Nous sommes gouvernés par la raison. C'est déjà une vieille histoire. Et chacun sait que la raison est le bien de l'homme. Elle l'est même jusqu'à la mort, car la raison est jusqu'au boutiste. N'est-il pas étrange qu'ayant cette nature, elle soit bourgeoise ? Non, parce que l'excessif, chez elle, est moins apparent que le sens unique. Et qu'elle permette ainsi d'expédier tout le monde dans la même direction est d'une utilité suprême puisque l'histoire s'écrit de cette façon. Sa ligne a souvent changé de nom, qu'elle soit jacobine, radicale ou stalinienne, mais elle n'a jamais cessé d'être droite. La raison fut le principe de la grande Révolution, celle de 1789, la seule qui ait réussi, et à ce titre elle n'en finit pas de servir de modèle. Qu'a-t-elle donc inventé ? Une chose extraordinaire : le despotisme de la liberté.

Dès que la liberté devient raisonnable, il lui faut la salubrité publique. Et comme la raison est une affaire de tête, on lui en sert, cou coupé. C'est un simple problème de perfection. Saint-Just, le parfait, s'écrie le 9 thermidor : « Le bien, voilà ce qu'il faut faire, à quel prix que ce soit. » Cette belle parole a pour répondant raisonnable une phrase du noyeur de Nantes, Jean-Baptiste Carrier, disant : « Nous ferons un cimetière de la France plutôt que de ne pas la régénérer à notre manière. » Depuis, la raison a beaucoup régénéré.

Il n'est pas toujours nécessaire d'être raisonnable à ce point : quand la rente est restaurée, on peut devenir romantique. Il n'y a là aucun danger : plus le masque est beau, plus le pouvoir solide. La seule chose qui dérange, c'est la pensée, car elle n'est jamais satisfaite. La pensée est mauvaise propriétaire : rien ne lui est acquis qu'elle ne le remette en jeu. Une fois la raison au pouvoir, la pensée réclame la dialectique

.....
la raison jacobine tire sur la dialectique... Lénine n'en meurt pas, mais c'est tout comme puisque la nature réussit bientôt ce que le revolver a raté. Qui sait d'ailleurs si, entre-temps, Lénine n'est pas devenu raisonnable puisqu'il laisse la place à Staline. Cette fois, la déesse sera bien servie, et droitement.

Que fait Staline ? Il reprend la tradition. Et si ponctuellement qu'on ne saurait mieux résumer son action — à quelques noms propres près — qu'en citant ce fragment d'un discours tenu un siècle et demi plus tôt, au Club des Jacobins :

« Si nous nous purgeons, c'est pour avoir le droit de purger la France. Nous ne laisserons aucun corps hétérogène dans la République :

les ennemis de la liberté doivent trembler, car la masse est levée ; ce sera la Convention qui la lancera. Nos ennemis ne sont pas aussi nombreux qu'on veut le faire croire ; bientôt ils seront mis en évidence, et ils paraîtront sur le théâtre de la guillotine. On dit que nous voulons élaguer de ce grand arbre les branches mortes. Les grandes mesures que nous prenons ressemblent à des coups de vent, qui font tomber les fruits veteux et laissent à l'arbre les bons fruits ; après cela, vous pourrez cueillir ceux qui resteront ; ils seront mûrs et pleins de saveurs ; ils porteront la vie dans la République. Que m'importe que les branches soient nombreuses si elles sont cariées ? Il vaut mieux qu'il en reste en plus petit nombre, pourvu qu'elles soient vertes et vigoureuses. » (1)

On ne peut, ici, qu'apprécier la métaphore écologique et son application à l'émondage du corps social... Mais qu'est-ce enfin que la raison ? Voltaire, qui est la Lumière de la révolution bourgeoise, pense qu'elle est un inexplicable cadeau de la divinité à l'humanité ; il y voit « l'origine de toute société, de toute institution, de toute police ». Dieu chassé, la déesse tient bon sa place. Et elle « police » la société, en se perfectionnant. Quand le pouvoir cesse d'être absolu, l'au-delà n'est plus chien de garde, mais la raison lui fabrique aussitôt un avatar : elle gouverne au nom du Progrès. Nous connaissons le comble du Progrès, c'est l'Etat totalitaire.

D'où vient le pouvoir de la raison ? De sa séduction : elle a l'air indispensable, et cette utilité l'impose si naturellement que l'on dépend d'elle avant même de le savoir. Dès lors, officiellement ou non, avec ou sans culte, la raison est fatalement cette déesse révolutionnaire, qui se rend obligatoire et qui n'admet pas la contradiction... Allez contredire la raison ! Elle est pratique, elle fait autorité, elle arbitre à merveille, elle est économe, bref, elle est rassurante au point que ses propres victimes reconnaissent ses avantages. Et du coup, sous son régime, on ne vous tue pas sans votre assentiment.

L'opposition, elle aussi, est raisonnable : elle révisé, et s'en contente. Au fond, ce qu'elle exige, c'est encore plus de raison... Le prolétariat est en lui-même le saut de la raison à la dialectique parce que son existence est, en soi, la contradiction du système, mais il s'est toujours laissé raisonnablement déposséder de sa propre dynamique. Pourquoi ? Sans doute parce que l'économie ne va pas sans raison, et qu'en donnant la priorité à l'économique, on la donne automatiquement à la raison. Nous sommes encore conditionnés par la survie, mais quand il ne s'agit plus que de survivre à la raison, on croit qu'on n'y arrivera que raisonnablement...

Autrefois, il fallait du divin pour être légitime ; aujourd'hui n'est légitime que ce qui est raisonnable. La raison a été plus forte que Dieu, en 1789, parce qu'elle détenait déjà pratiquement le pouvoir : elle s'est

(1) Cf. LA SOCIÉTÉ DES JACOBINS. Recueil de documents pour l'histoire du Club des Jacobins, par A. Aulard, Paris, 1897, t. VI, p. 47.

légitimée au nom de l'intérêt général. Que cet intérêt puisse être façonné au bénéfice de quelques particuliers, cela est une autre histoire — et qui fait l'histoire sans aller nécessairement dans son sens.

La France est la fille aînée des nations raisonnables parce que son peuple a fait son unité au nom de la raison. Cette raison, à travers rois, empereurs et républiques, a toujours eu des maîtres ; ils ont seulement appris, avec le temps, à s'effacer de manière à n'être que les élus de la plupart.

Et n'est-il pas significatif que, pour transformer la vie, il faille captiver tout l'homme en contrôlant d'abord son activité mentale ? La raison a joué, ici, son tour le plus génial en réalisant un extraordinaire avatar : elle a pris le visage de son principal adversaire... Qui peut menacer gravement la raison ? Personne, sauf l'imaginaire, ce mouvement capable de déplacer notre intérêt et de nous rendre insensibles au pouvoir. L'imaginaire est une errance sans fin : notre échappée. Le coup de la raison consiste à le fixer par une séduction qui l'entraîne à s'identifier à une production d'images qu'elle maîtrise absolument. Cette production extérieure devient alors le mouvement de l'imaginaire : il rêve idéalement ce qui n'est pas un rêve, mais un modèle, et conçu de manière à s'appropriier son élan pour en faire sa marchandise. C'est la nouvelle forme de l'idéalisme : elle est d'autant plus efficace qu'en trafiquant l'image de la réalité aussi bien que son expression, elle la dématérialise invisiblement.

Toute réflexion politique doit nécessairement passer aujourd'hui par une analyse du visible. Traditionnellement, le visible se confond avec le réel, situation dont la conséquence est que l'homme ne doute pas de ses yeux et des informations qu'ils lui procurent. Mais le visible ne coïncide plus avec la réalité : il est un espace transitionnel où nous voyons, non pas les choses, mais leur lecture, une lecture devenue si naturelle qu'elle profite à la science du trompe-l'œil en occultant le signifiant pour ne laisser circuler que des sens, faciles à manipuler. Le monde est ainsi perpétuellement transféré à son image, et l'image du monde appartient à la majorité car, en devenant spectaculaire, elle unifie les visions. Dès lors, chacun vit sur une réalité irréelle, et le pouvoir, pour développer sa séduction, entre dans le jeu : il fait semblant, comme s'il quittait son secret pour devenir visible.

Comment n'y croirait-on pas ? Il suffit qu'un homme du pouvoir se représente lui-même pour qu'il soit crédible : son apparition, médiatisée par l'image, crée un faux rapport qui abuse le regard. Le spectateur, enrôlé par l'image et son vécu apparent, consomme un instant le pouvoir de celui qui semble être là. Le simulacre opère, c'est une communion. Le Chef de l'Etat est le pain bénit de la majorité à partir du moment où il en est aussi la vedette.

En réalité, toute cette représentation fonctionne sur la SENSURE. J'ai déjà expliqué ailleurs (cf. l'Outrage aux mots) le mécanisme de la censure, qui est privation de sens, alors que la censure est privation de parole. La privation de sens est douce ; elle n'agresse pas le corps ; elle ne fait souffrir qu'une minorité, qui en plus lui est utile en prouvant, par son existence même, sa compréhension, sa mansuétude. La censure garantit le bonheur de la majorité, qui peut, grâce à elle, jouir de la raison la meilleure sans avoir à en montrer la force. Au début de la Révolution française, Mme Jullien écrivait à son fils : « Mon cher, mon bon ami, les loups ont toujours dévoré les moutons ; les moutons vont-ils cette fois dévorer les loups ? »

Il n'aura fallu que deux siècles et la censure pour que les moutons deviennent la majorité. Le bonheur va régner — le bonheur règne, c'est l'affaire des techniciens.

la technique

Les régimes politiques sont depuis longtemps censés travailler au bonheur de tous. On en a même vu pas mal faire le bonheur des gens malgré eux. La théocratie avait trouvé la solution commode avec la béatitude et l'immortalité : il suffisait de préparer sa mort. Les lendemains qui chantent font aussi un assez bel au-delà, mais le présent ? L'humanité, du moins celle de l'Histoire, a toujours été privée de son présent. L'a-t-elle refoulé ? Et dans ce cas, ne faut-il pas chercher là l'origine de tous les refoulements ? L'homme est en train de se rendre compte qu'il est présent, rien que présent. Et pour une fois, l'Etat contribue à cette conscience en canalisant toute la société vers la consommation. Il est même assez drôle de voir que la prédominance de l'économique a entraîné la disparition des « économies », base pourtant de la classe bourgeoise ; elle est également en train de dévorer sa morale en la poussant à un transfert du durable au consommable... Ce transfert n'est possible que par une conversion de la jouissance : il faut désormais jouir de la dépense au lieu de jouir de mettre de côté. Tout se passe donc au présent.

Cette venue à l'immédiat ne va pas sans bouleverser la vieille stabilité sociale : tant que l'on vivait les yeux fixés sur l'avenir, on avait tout le temps. Maintenant, on regarde ses pieds, on a besoin d'un territoire, d'un espace, bref de son confort. Ce besoin est excellent, car il représente une force de consommation, mais il faut que son assouvissement éveille aussitôt un autre besoin pour que la consommation ne soit pas ralentie. Cet enchaînement pose un problème, en vérité le seul problème fondamental de la société de consommation : puisqu'il faut toujours plus de besoin mais que la satisfaction de la majorité est indispensable, comment faire coexister la satisfaction et l'insatisfaction ? Autrement dit, comment faire croire que le bonheur est arrivé ?

La réalisation de cette quadrature est réservée à des spécialistes : ils portent le nom de technocrates. Ils ne croient pas à la politique mais à la science. Et l'économique est pour eux la science des sciences. Ils rationalisent, et pendant que la majorité s'occupe de ses pieds, ils fournissent du tapis de manière à faire croire à chacun qu'il consomme tout ce qui est consommable dans l'immédiat. Quant à l'insatisfaction éventuelle, c'est elle qui est prise en charge par l'avenir, car l'avenir est voué à l'expansion, qui augmentera sans cesse la capacité de dépense, et donc de jouissance.

Les techniciens de l'économie se sont-ils aperçus qu'à faire ainsi jouir les gens, ils les font courir si vite en avant qu'ils finissent par rattraper leur mort ? La quantité est le gouffre du temps. Autrefois, la mort permettait de passer d'un monde à l'autre, elle avait sa place ; aujourd'hui, elle ne sert plus à rien, mais comme elle existe quand même, elle trouble tout l'équilibre en réclamant une qualité susceptible de la compenser. Il ne reste plus aux technocrates qu'à faire de la mort la rente du vivant, donc sa jouissance, pour que la mort devienne économique.

P'imitation

Pour faire croire au bonheur, les technocrates ont censuré le mot « pauvreté » (2). Quand règne la consommation, il faut bien que régresse la paupérisation. Les pauvres d'aujourd'hui sont pauvres d'être aisés. Ce n'est plus le besoin qui les tient, mais les besoins. On n'exploite plus le travailleur, mais le consommateur. Et c'est sa force qui est spoliée, son désir. Demandez-vous ce que vous consommez ? Chacun ne consomme que soi-même. Un seul mot peut dire cela : nous sommes baisés jusqu'à la mort. Et peut-être sommes-nous déjà morts.

J'ai parlé, déjà, du vécu apparent. C'est la forme nouvelle de l'aliénation. En se consommant soi-même, on ne consomme qu'une image de soi. La plus-value prélevée sur cette opération est double : d'abord, le travail est toujours vendu à perte, car traduit en force de consommation, il est payé en besoins toujours renouvelés, c'est le vieux mécanisme repeint aux couleurs de l'aisance ; ensuite, il y a prélèvement sur la vie mentale.

En permettant la jouissance relative nécessaire à la consommation, le pouvoir a permis une échappée qu'il lui faut absolument contrôler : le consommateur est un prolétaire ; il ne doit pas le savoir, mais se projeter dans un modèle petit-bourgeois et se consacrer à l'accession aux diverses propriétés : logement, voiture, électro-ménager... Cela neutralise son agressivité de classe et l'attache à la majorité, mais cela risque aussi de

(2) Ici comme ailleurs, je décris un schéma. Je sais bien que les millions de gens qui vivent avec le S.M.I.G. ne sont même pas dans l'aisance, mais cette pauvreté-là est, elle aussi, censurée sous le nom de « minimum vital ».

développer chez lui un appétit d'élévation qui, au lieu de se décharger dans des images d'ordre et de pouvoir, comme chez le petit-bourgeois, réclame des satisfactions culturelles. D'où un problème, et qui peut devenir urgent, car la culture pousse à la créativité, et la créativité rend dérisoire la consommation (3).

Le rôle du technocrate est, bien entendu, de dévoyer cette exigence. Et il n'est pas difficile d'imaginer que, après le travail et le corps des hommes, la prochaine grande marchandise sera leur vie mentale. L'audio-visuel est prêt à façonner ce marché, qui devrait être inépuisable. Il existe déjà pas mal d'images de ce processus, en particulier le livre préfabriqué, style autobiographie de vedette, mais elles sont encore caricaturales, bruyantes et peu efficaces. C'est plutôt du côté du bonheur qu'il faut chercher l'image du prélèvement mental, qui permettra au pouvoir de régner sur une majorité heureuse et satisfaite.

Le bonheur-marchandise est une image, un spectacle auquel il s'agit de s'identifier. Ou plutôt, il faut que cette image s'intériorise au point qu'elle ne soit plus un spectacle, mais comme l'expression directe d'une activité mentale. Deux thèmes permettent d'observer ce processus : les vacances et la maison. L'un joue sur l'extraversion, l'autre sur l'introversion, mais en projetant tous deux de l'intimité. Leur fonction consiste à susciter l'imitation de leur vécu apparent pour qu'il parasite le vécu réel et l'absorbe, aussi bien sur le plan de l'activité quotidienne que de l'activité mentale. Ainsi voit-on se multiplier les mêmes filles longues et bronzées souriant aux mêmes mâles également bronzés ; ou bien les mêmes familles heureuses autour du même barbecue... Je prends à dessein les images les plus banales, mais n'a-t-on pas mille fois rencontré la preuve de leur efficacité ? On peut imaginer le même processus d'imitation à partir des modèles moins stupides, et définitivement captivants. A quoi servent d'ailleurs la culture et l'éducation, sinon à canaliser la pensée. Leur faillite actuelle est peut-être notre chance...

Les technocrates n'ont nullement pour rôle de gérer l'économie au sens classique. Ils sont là pour organiser la circulation des « signes », marquer le langage, l'information et, à travers eux, la mémoire et l'imagination... Il fallait aux sociétés multinationales, non plus seulement des ingénieurs, mais des hommes capables de traiter ces matériaux nouveaux, dont on croyait jusque-là qu'ils ne relevaient que de la morale, de la culture ou même de la spiritualité.

la violence

La majorité est attachée à des valeurs en effet majoritaires. Elle ne voit pas, et ne verra peut-être jamais, que ces valeurs sont bafouées par

(3) A ce propos, on pourrait s'interroger sur une certaine littérature du manque et de l'impossible, et se demander si elle n'est pas l'expression littéraire de l'incomplétude liée à la consommation.

son propre régime, et ne pouvant découvrir la source du mal, elle accuse l'Autre, l'opposant, sans se rendre compte que l'Autre voudrait justement restaurer les valeurs collectives. D'où une lutte aveugle, une lutte ténébreuse, qui ne trouve aucune issue et ne peut déboucher que sur la violence.

Si la majorité est incapable de s'apercevoir qu'elle a le même besoin que l'opposition d'une vie plus juste, c'est que les mots qu'elle emploie pour désigner son besoin ont été censurés par le pouvoir qui la représente, et en lequel elle ne croit qu'à la suite d'une autre censure qui l'empêche d'avoir clairement conscience de son propre désir. Tout se ramène à un problème de langue parce que le corps social écrit un texte qui s'écrit dans le corps de chacun. La censure affole la bouche, qui dévore sa propre langue, puis, devenue féroce, la bouche veut, dans toutes les autres, manger ce qui lui manque, mortellement.

L'économique est porteur d'une violence particulière, qui ne se limite pas au choix qu'il impose par l'intermédiaire du politique. Le producteur, en France, est moins bien rémunéré que le distributeur, quand il n'est pas carrément spolié. Il n'est, pour s'en convaincre, que d'observer l'un après l'autre le fonctionnement des circuits de distribution.

Les distributeurs occupent, aujourd'hui, dans le domaine de la production, une place analogue à celle, sous l'Ancien régime, des Fermiers généraux dans le domaine de la perception de l'impôt. La bourgeoisie fit la Révolution pour abattre ce système, qui lui était insupportable ; la distribution bourgeoise est également insupportable, il n'est qu'à se demander à qui pour désigner la classe révolutionnaire...

En 1968, j'ai cru que le Parti Communiste avait tort de freiner la gauche : son refus nous a épargné un massacre, dont la nostalgie rôde dans le corps social. Au cours des années suivantes, j'ai étudié la Commune de Paris afin de comprendre quelle coupure radicale cet événement pratiquait dans l'histoire du socialisme, et pourquoi le marxisme avait rompu la continuité historique ? Accessoirement, j'ai appris là que la violence de la raison est raisonnablement incroyable, et qu'il faut beaucoup d'efforts pour accepter la réalité, en plein XIX^e siècle tranquille, du massacre délibéré de trente mille parisiens en une semaine, uniquement pour conforter les intérêts de la bourgeoisie. Ce qui fut possible, alors, l'est toujours, et bien davantage, car notre siècle est moins tranquille. Il suffit que l'Autre croit avoir raison du mal en vous tuant, et cette bonne raison fera de votre bourreau un homme de bien — l'incarnation de la majorité et son sauveur.

Si l'information, si la consommation ne suffisent pas à pervertir la conscience, on aura recours à la peur... C'est ce que dit même la raison.

Bernard NOEL

28 novembre - 10 décembre
1978

Ceux qui auront pu voir. Ou même apercevoir en cette fin d'année 1978 l'exposition des *AMERICAINS PROVISOIRES* en auront été vivement impressionnés. Non point qu'elle révèle cette *exhibition* un ou plusieurs génies de la Peinture. Non plus qu'une tendance, une mode, une école. Mais parce qu'elle démontrait en sa mise en place des géométries, des tracés et des tons. Dans l'utilisation de l'espace proposé, en ses proportions. Ce que peut être aujourd'hui pour l'œil dans la Peinture l'équivalence d'une polyphonie.

Il existe encore quelques traces de cette polyphonie admirable. Je songe aux chants des Iles Hébrides par Murdina MacDonald (Murdag Aonghuis Dhomhail) et sa famille, que nous venons d'écouter. Ceci donc, qui paraissait brusquement au regard en cette salle Giacometti : *une polyphonie*. Non pas une superposition d'œuvres et d'artistes étiquetés. Mais une composition avec les timbres, les voix, les instruments.

Un ensemble à la fois tendu et souple. Simple parfois avec des naïvetés, des audaces inconscientes ou délibérées, des gestes désuets et comme une légèreté d'être si peu dans le drame et dans l'incroyable prétention où se règle encore de nos jours le sort de l'art et singulièrement celui de la Peinture. Un exercice à la fois luxuriant et minimal. Mais sans la pesanteur des idéologies qui accablent toute présentation d'un travail pictural et graphique.

DUNQUE ADIO CARA SELVA. Donc adieu chère forêt. I. Stravinsky vient de dire que la musique de Gesualdo représentait *une extrême saturation du chromatisme*. Pour ceux qui doivent penser que j'abuse de métaphores musicales. Je dirai qu'il est difficile de trouver des comparaisons. S'il fallait. Donner dans les mots l'équivalence du voir.

Donc à la fois l'exubérance du chromatisme de la Peinture : *SHE PAINTS*. Et ce qui le prolonge : le noir et le blanc. Et le blanc blanc. Simplicité extrême des moyens : écritures effacées,

idéogrammes accumulés, lacérations, perforations, les parures de plumes des Indiens d'Amérique. Pour obtenir des comparaisons aussi légères.

En fait nulle parenté visible entre tous ces peintres, en leurs pratiques. Sinon le désir évident d'être ensemble en ce lieu. Et de dire ensemble cela cette fois qui demande par-là même chaque fois d'être recommencé. Redistribué. C'est ainsi. Je crois qu'il faut terminer ici.

Américains provisoires

61-6162 de Egey de Awe

Shimashby

File of thought of a child

And a small de nature de personnes



75-676-78

Reserve top 1/2

Entre 2 Orails

404 Villad de Himmensdorf; Allong; XXVII; Edele de
by Ladus Himmensdorf (see sketch 40 on 50m) 2

AMERICAINS PROVISOIRES

« I have been astonished that black and white this I have been astonished that it thickens but why should black and white why should it thicken. »

Gertrude Stein (stanza XLVIII)

« J'ai été stupéfaite that black and white ceci j'ai été stupéfaite : astonished qu'il épaississe, mais pourquoi... ». Pourquoi faut-il que nous soyons étonnés. Stupéfaits. Pourquoi n'oserions-nous pas émettre une telle sentence. Pourquoi est-il impossible d'écrire cela ici. Signe évident d'une infériorité de ne pas dire cela même si parfois c'est cela que nous pourrions le dire, ou le penser. Mais l'écrire ? Signe évident de l'infériorité. Voici donc comme l'Europe de l'Ouest fut surprise, stupéfaite et peut-on dire colonisée dès le début par les Amériques. *« Croi-moy, fais toy Huron... »* dit Adario au Baron de Lahontan. Et Jean-Philippe Rameau à sa suite en 1735 dans *« Les Indes Galantes »* met en musique déjà le rêve Américain :

*« Ce qu'on nomme emphatiquement
Civilisation, progrès, gouvernement
A rendu l'humanité vile... »*

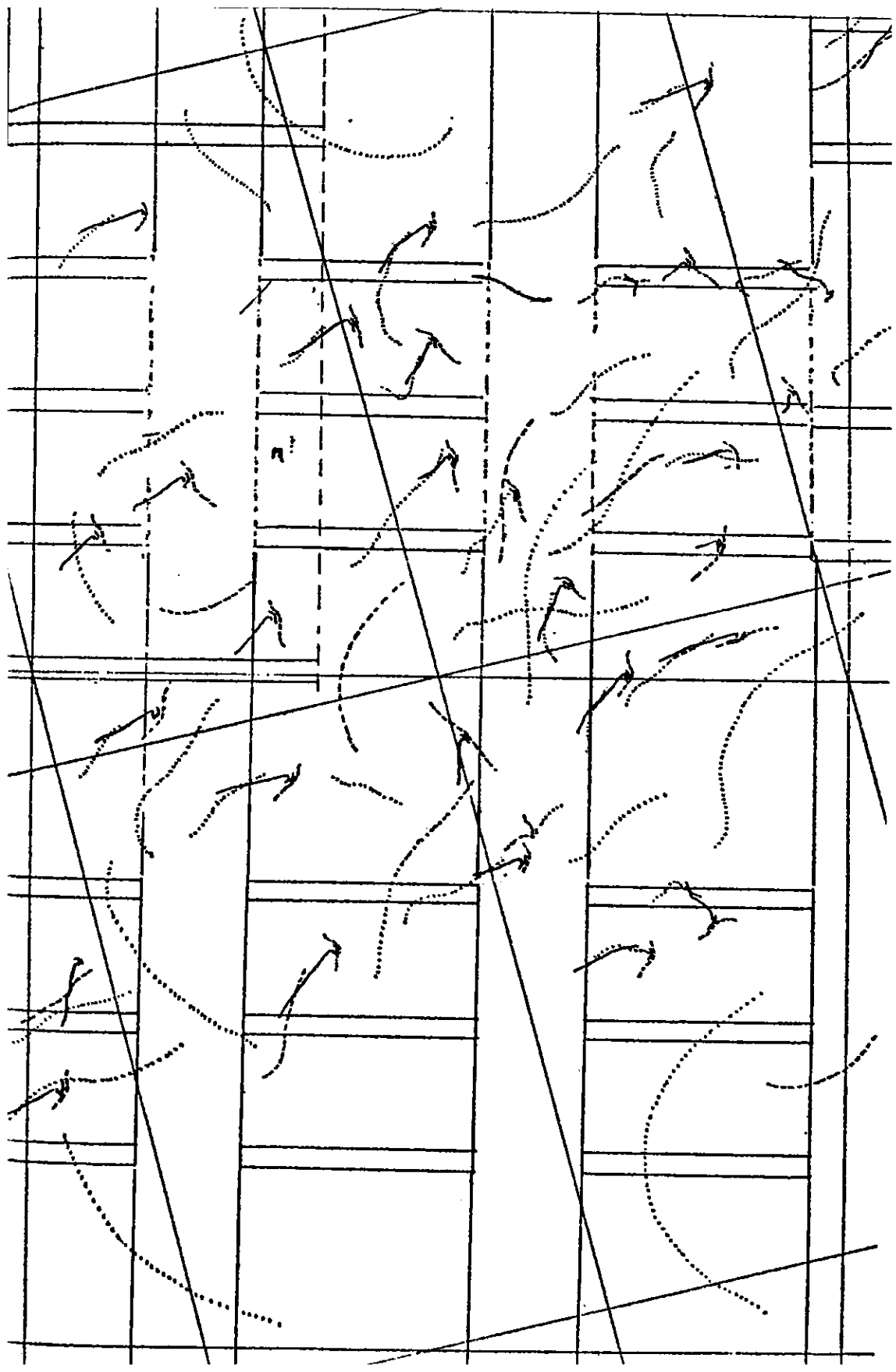
On connaît l'abominable suite de l'histoire. L'Europe sort exsangue d'un premier affrontement mondial. Le radical Aristide Briand doit tenter d'attendrir le ministre des finances des Etats-Unis. La seconde guerre mondiale parachève l'œuvre sinistre de la première. Les forteresses volantes écrasent les villes de l'Ouest sous un tapis de bombes. Le dernier avatar de cette conquête se situe dans la Peinture. En 1950 elle n'existe pas. En 1977 une exposition célèbre consacre la supériorité évidente de cette Peinture sur l'Ecole dite de Paris. *La peinture « américaine » de l'époque*, écrit en 1974 Claude Fournet dans un album consacré à Olivier Debré, *de Mondrian à Newman, de Rothko à Ad Reinhardt*. Cette petite phrase faillit me faire sursauter. Mondrian est-il Américain ? Je n'y avais pas pensé. J'avais imaginé, comme S. Freud, qu'il apportait plutôt *la peste* en débarquant à New York. Mais il est vrai depuis, que la psychanalyse est aussi devenue américaine, hélas ! Nous sommes tous des Américains provisoires.

Mais Barnett Newman est-il Américain ? Et Jackson Pollock. J'ai vécu jadis dans un univers de banlieues, où les décharges

publiques et les portes peintes d'une trainée des *caborneaux* nous avaient en sorte préparés à retrouver plus tard Jasper Johns ou Alan Shields. Indiens des zones et des métropoles, nous le fûmes aussi à notre tour. Ce n'est donc pas la surprise. La résurgence des techniques de l'artisanat, le hasard et l'utilisation des rebuts. Ni la répétition, la couleur monochrome, les angles et la présence corrosive du support. Cela est déjà dans le Quattrocento. Dans notre paysage inconscient, la surprise : c'est la respiration. Quelque chose est donné à nos yeux d'un seul coup de l'espace que la raison du vieux Monde ne peut pas penser. Le phénomène tension-détente. La violence et la décontraction. Ensemble. C'est l'espace et cette respiration vers quoi va se diriger une énorme quantité d'artistes. Je n'en parlerai pas aujourd'hui. Voilà. J'ai donné en pâture à la machine sa moisson de mots et de noms propres à quoi le code historique et critique sait de qui il entend parler. Ou du moins le croit. Parlons maintenant d'autre chose.

Je parlerai plutôt de ce dispositif par nous mis en place pour ces Journées, avec le titre : « *Américains Provisoires* ». D'abord cinq personnages qui ont l'habitude de se déplacer ensemble souvent : Joël Drouilly, Claude Nourry, Dominique Pautre, Patrick Rosiu et Christian Rosset. Ils sont très jeunes (nés entre 1951 et 1955). Pratiquement ils n'ont rien fait, ou presque. Je dirai que c'est cela qui les rend tellement intéressants. On se dit en voyant ce qu'ils composent, qu'ils peuvent encore *tout faire*. En vérité, ils ont beaucoup réfléchi, et réussi de travailler parfois réellement en commun. Ceci est déjà spectaculaire. A ceux-là nous avons joint avec leur accord Pierre Getzler, Gaston Planet, et Jean-Pierre Marchadour. Ensemble ils savent beaucoup de choses. Ils doivent donc répondre à cette sorte de provocation de l'espace américain dans le cadre de cette salle Giacometti où nous nous retrouvons depuis quelques années et que nous aimons.

Et dans ce temps très court qui leur est donné. A peine un mois. Sans préjuger du résultat de ce travail. Je puis dire déjà que la réponse sera surprenante. Les tracés de Christian Rosset. Variations sur la couleur de Dominique Pautre. Grattages et lacérations de P. Rosiu. Peintures sur toiles souples de G. Planet. Dessins minutieux de Pierre Getzler. Bandes colorées par gommes de Claude Nourry. Empreintes au pochoir de J.-P. Marchadour. Ponctuations quotidiennes de Joël Drouilly. Toutes pratiques à la fois ingénieuses à la fois désuètes, et comme taillées à la mesure de leur ambition. Cette réponse suppose qu'elle échappe au mimétisme de la colonisation justement. Elle échappe à la raison du plus fort. Avec ses moyens propres. Parce qu'elle reconnaît sans défaillance cette Peinture dite américaine jusque dans ses prolongements absolus et

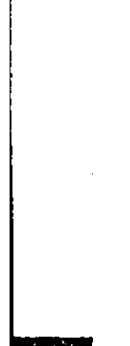
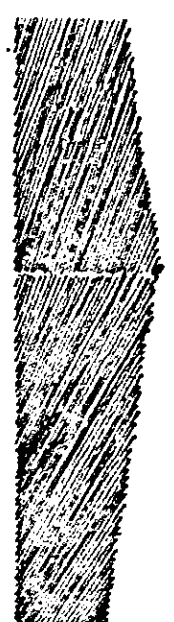


quelquefois secrets : Je pense aussi bien à Robert Motherwell ou Clyfford Still, qu'à des artistes moins connus comme Agnes Martin ou Jene Highstein. Et que dans le même temps, elle propose son espace particulier, son économie, ses gestes usuels, l'utilisation du matériel, du milieu, des circonstances. Ce peut être la récupération de bâches immenses des chantiers ou le refus du monumental, l'utilisation des chutes ou ce que j'ai nommé « la stratégie des petits bouts ». Tout ce qui se produit hors des ateliers et des lieux circonscrits de la Peinture : cela qui travaille dans le plein air, les bureaux, la paresse des trottoirs, l'étouffement des espaces minuscules, ou qui se trame à la limite des ondes et de la pellicule animée.

De ces lieux impossibles. De ce Monde qui devient chaque jour plus impossible, oblitéré qu'il est par cela dont nous parlons aujourd'hui : l'économie, l'oppression et l'utopie nommée : AMERICA. De ce Monde, si quelque chose doit naître. C'est ici, ou dans la périphérie, que cela doit se produire. Ce n'est pas une prétention. Ni même une exclusivité. C'est un possible qu'il faut savoir tenter. Je reprends donc, si quelque chose doit naître un jour dans ce monde de la peinture qui nous surprenne encore. C'est dans le cours d'une semblable circonstance. Celle-ci ou une autre. C'est à peine un compliment. Une façon de prendre date. En ce lieu aujourd'hui un signe peut être échangé avec ce qui remue dans le Monde qui n'a rien à voir avec la mode ou l'esthétique des dominations : « *Aesthetics is for artist as ornithology is for the birds* ». *L'Esthétique, doit dire le très grand Barnett Newman, est à la Peinture ce que l'Ornithologie est aux oiseaux...*

Paul-Louis ROSSI

Octobre 1978



DISPOSER LES MOTS

Ecrire — même peu — de peinture appartient à la littérature, passe à la littérature. On ne sort pas de là.

C'est pourquoi, sans doute, l'écriture sur la peinture dit si peu sur la peinture.

A moins que je me trompe du tout au tout. Que les écrivains écrivent la peinture quand ils la décrivent ou la délirent, apprennent ainsi à la connaître comme si des mots le graphisme n'était pas le cadre fortuit.

A moins que la lit. parle de peinture quand elle parle d'autre chose et qu'elle dise autre chose quand elle parle de peinture. Bien sûr.

Par-delà tant de commentaires lyriques où les suffocations de syntaxe soutiennent tant de certitudes, le rapport des mots de poètes à la peinture vise, par médiations miraculeuses, la transparence. Comme si la peinture permettait d'atteindre au vieux rêve : les mots sont les choses (comme si la couleur était l'œil).

Cette exposition m'a coupé toute envie de faire donner les habiletés de plume.

Il faudrait parler de techniques, d'instruments, d'outils, de répétitions... Il faudrait savoir : aller vite car ils vont vite avec la précision du ralenti, comme dans le jeu l'organisation.

Moi qui traîne dans l'écriture comme dans un estomac où tout se rumine dans le gras.

Henri DELUY

Handwritten text in a stylized script, possibly a form of shorthand or a specific dialect. The text is arranged in several lines, with some characters appearing to be numbers or symbols. The script is highly stylized and difficult to decipher without a key.



L'HIVER COINCIDE

Arracher la transparence, dépouiller. Enlever la tunique met la chair à nu. La transparence est adhérence.

Arracher le pansement, avec lui la maladie peinte, dont la cause est le vent, le symptôme la vague. Les vagues. La baleine blanche bouscule tout et prend le dessus.

Dire bête d'épaisseur. Répéter. Dire épaisseur et milieu. Répéter. Faire son deuil son travail. Répéter. Le blanc monte respirer, monte manger, en veut.

Le hasard et la nécessité ne sont pas des choses courtes. Pour y accéder, il faut casser des noix peintes de scènes saisissantes de vie, emboîtées l'une dans l'autre. On ne dépasse jamais la vitesse de la lumière. Ce sont des duretés à traverser, des vicissitudes.

Une carte du désert : on a reconnu le désert. A preuve, les traces de celui qui en a exploré le blanc, et qui en parle. C'est une parabole parce que c'est une fonction : les déserts diminuent à proportion qu'on les reconnaît pour pouvoir dire que les déserts augmentent à proportion que les récits, s'y étant asséchés comme des oueds, ne parviennent pas à en sortir. On ne va jamais au-delà de l'atome. On ne peut pas tout dire, le monde n'est pas parfait.

Etaler dans le temps le cassage des noix. Montrer qu'elles ne sont pas emboîtées, mais que c'est toujours la même, reconstituée parce qu'on vient de la casser. D'un geste répété du bras, dire : voilà.

Archiver le geste entre main et œil. Enregistrer que c'est bien la même empreinte de cassure, souligner au besoin sa singularité par des citations d'autres cassages de noix, ou la noyer dedans.

Chasser de soi l'idée de noix, de cassage. Ne rien attendre de tel. La couleur s'en ressentirait, car elle doit être égale au temps qui passe. Attendre fait paraître le temps long et distend les mailles de la couleur.

Etudier encore la couleur. Apprendre que lacs et montagnes, au fil des heures, des saisons et des siècles, changent de couleur comme sous le coup d'une émotion. Mais on l'explique toujours par l'œuvre du temps.

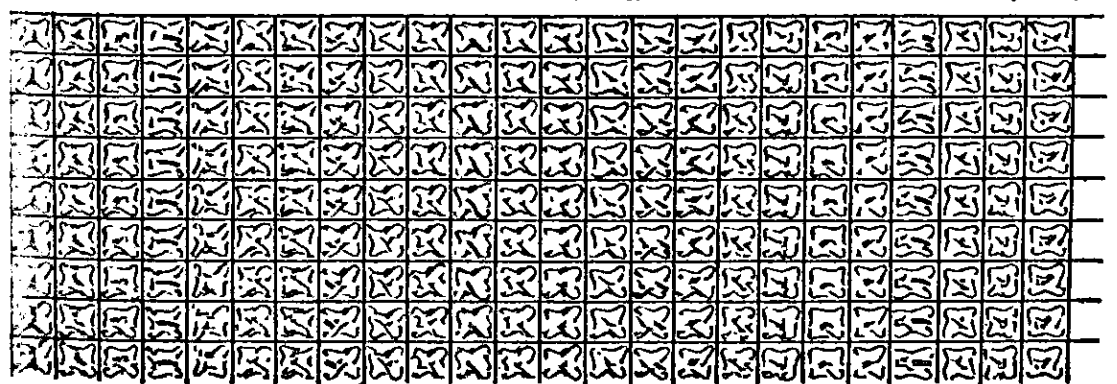
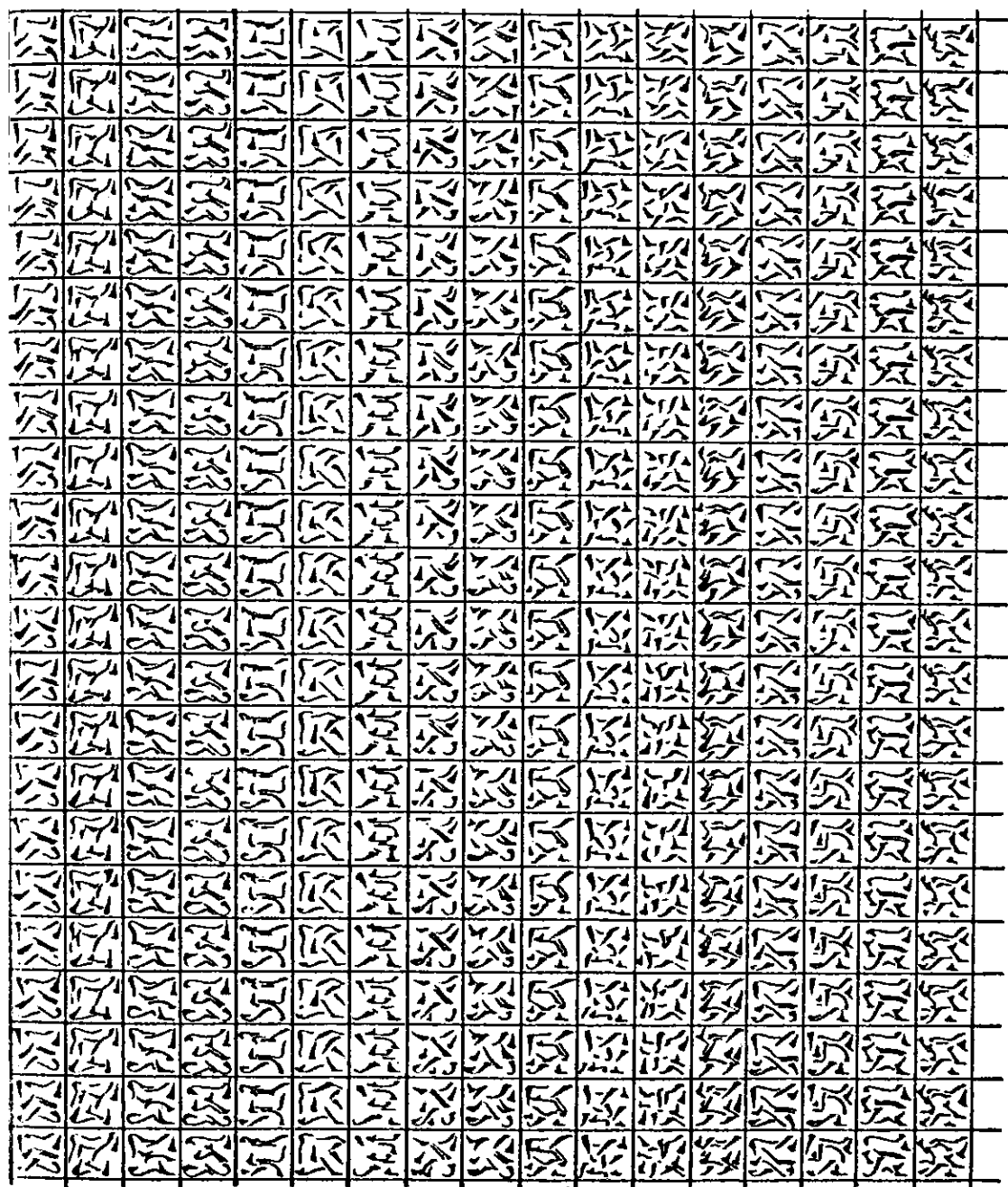
A. Disparaître la vierge. La tomber comme des mouches.

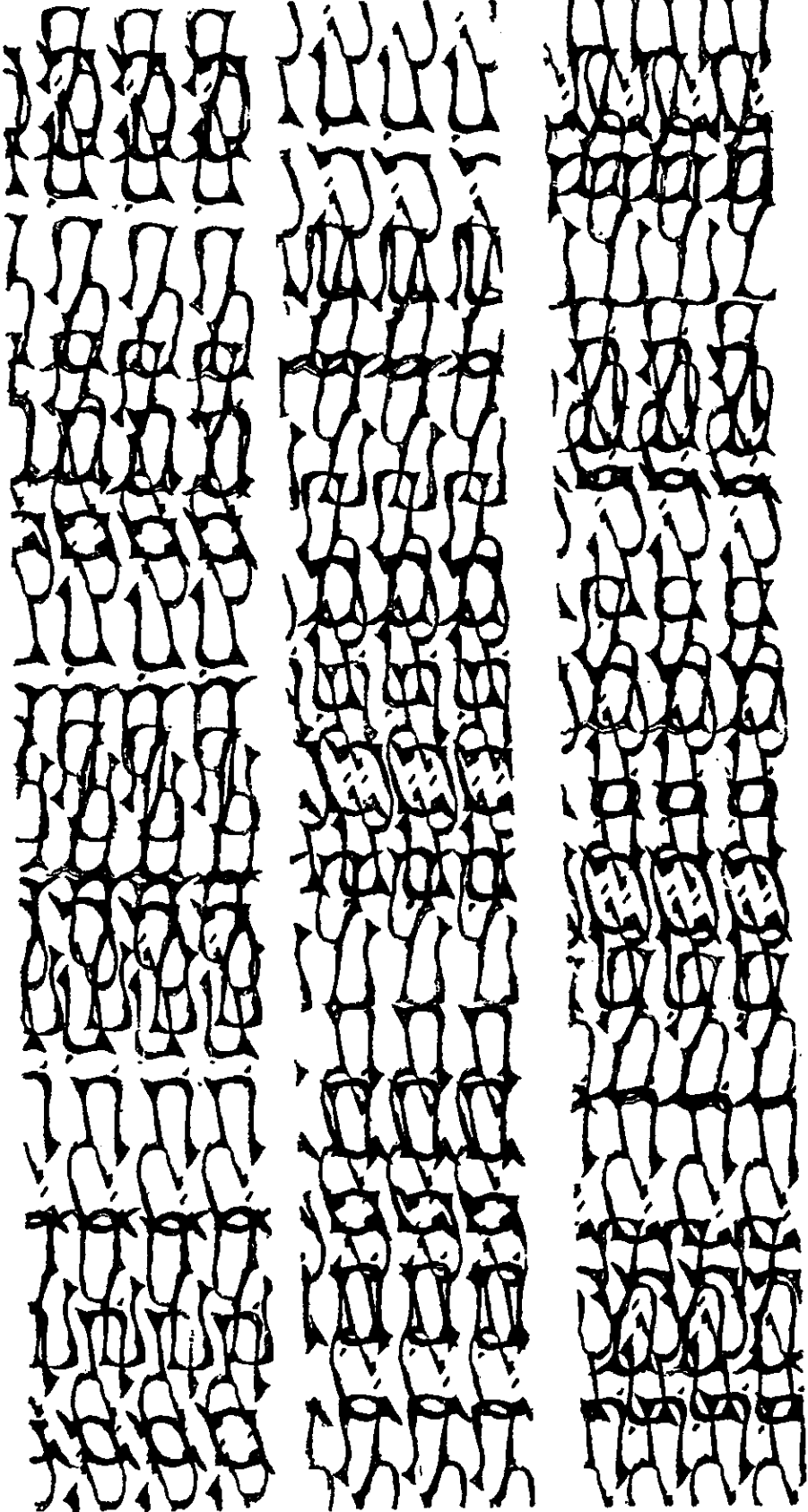
B. La mouche est tombée dans le porridge. On change de porridge. Les mouches nous enterreront.

C. Oblitérer le blanc. Pour qu'il ne puisse plus resservir. Qu'il n'aille pas se sublimer, souffle, buée, vanité. Qu'il soit plutôt la mer de lait vue par les baies du sous-marin. Des figures blanches viennent se presser contre la vitre, au hasard. Tracer des signes qui les épuisent. Poser les mouches sur la poudre épaisse du fard. Établir l'épaisseur de l'opaque blanc par la *présence ou non*, la remontée à la surface de figures blanches sur blanc : posé aussitôt, un signe les reconnaît. Comme on dit : c'était écrit. C'est du fatalisme. Par prudence, quadriller la neige pour en oblitérer les bosses. Le fantôme sous son suaire à carreaux.

D. N'importe quel signe, ascendant chameau, ascendant désert. Dans le blanc sec, dans la poudre. Une bête volante (la buse ou le vautour du regard) fond sur sa propre ombre à la surface du sable tendu comme du parchemin de peau momifiée sur les articulations du grand corps du relief qui détermine l'économie du parcours.

Didier PEMERLE





LE PROVISOIRE - ETAT D'URGENCE

Amiens, quand dehors paysage de neige (une affirmation vide), le froid, les chambres même, jusque les chambres, tout tableau ménageant avec lui-même un écart aléatoire : si l'œil avance c'est sur fond blanc, terre cloquée quand — paupières cousues — la lumière s'in-filtre. Aucun suaire glacial drapant le séparé (ce que la *Peinture* recouvre de « conservatoire » se trouve ici comme féroce-ment gommé), c'est au milieu des cils une véritable *vidange*, la répartition dans l'espace s'opérant par fractures et clivages successifs, dans une série, de *sauts de tension*, d'humeurs impossibles à calfater.

Papiers, tissus ou toiles (déroulées à la verticale, sans squelette de châssis), désignant un travail dont l'enjeu serait le plaisir d'un tatouage sans « prime de séduction ». Ainsi, se constitue un véritable réseau alternatif — paupières lourdes et clignotantes —, où se croisent et s'emmêlent les divers gestes portant même force contagieuse dans leur répétition ample ou retenue.

« The first time
when was the first time
as the first time was of no importance
another time as permanently and another time just
as permanently.
Come.
Come.
Coming.
Not just as permanently. »

— car penser relève de se penser étranger, à *l'étranger*, comme le lendemain du même jour, cette lente promenade parmi l'alignement des tombes (c'était Amiens, Darmstadt ou Wiesbaden), lui vêtu de noir et elle, chevelure rousse renversée, apparition si nue dans l'escarpement des pierres régulières, quand, en proie aux vues et aux visions, son corps doucement s'écarte, figé dans une autre répétition, plus meurtrière celle-là.

Dans la vieille ville, peau tendue sur le firmament, les livres de Gertrude, sa voix, et le moteur huit cylindres de la Bentley, tandis que nos pas s'égarerent devant les draperies de la cape virginale des Madones, quand le regard fuyant sous les paupières baissées renforce encore la séduction hideuse d'un corps où l'objet emmailloté est déjà le fils mort — ces noces-là sont glorieuses.

Aujourd'hui, nous n'avons plus pour prier que le ventre de Gertrude et — « *Not just as permanently* » — quand le tableau efface le texte, ô mon bien-aimé si je ne pouvais vous étreindre et vous presser en mes bras c'est que vous étiez en moi — on ne jette

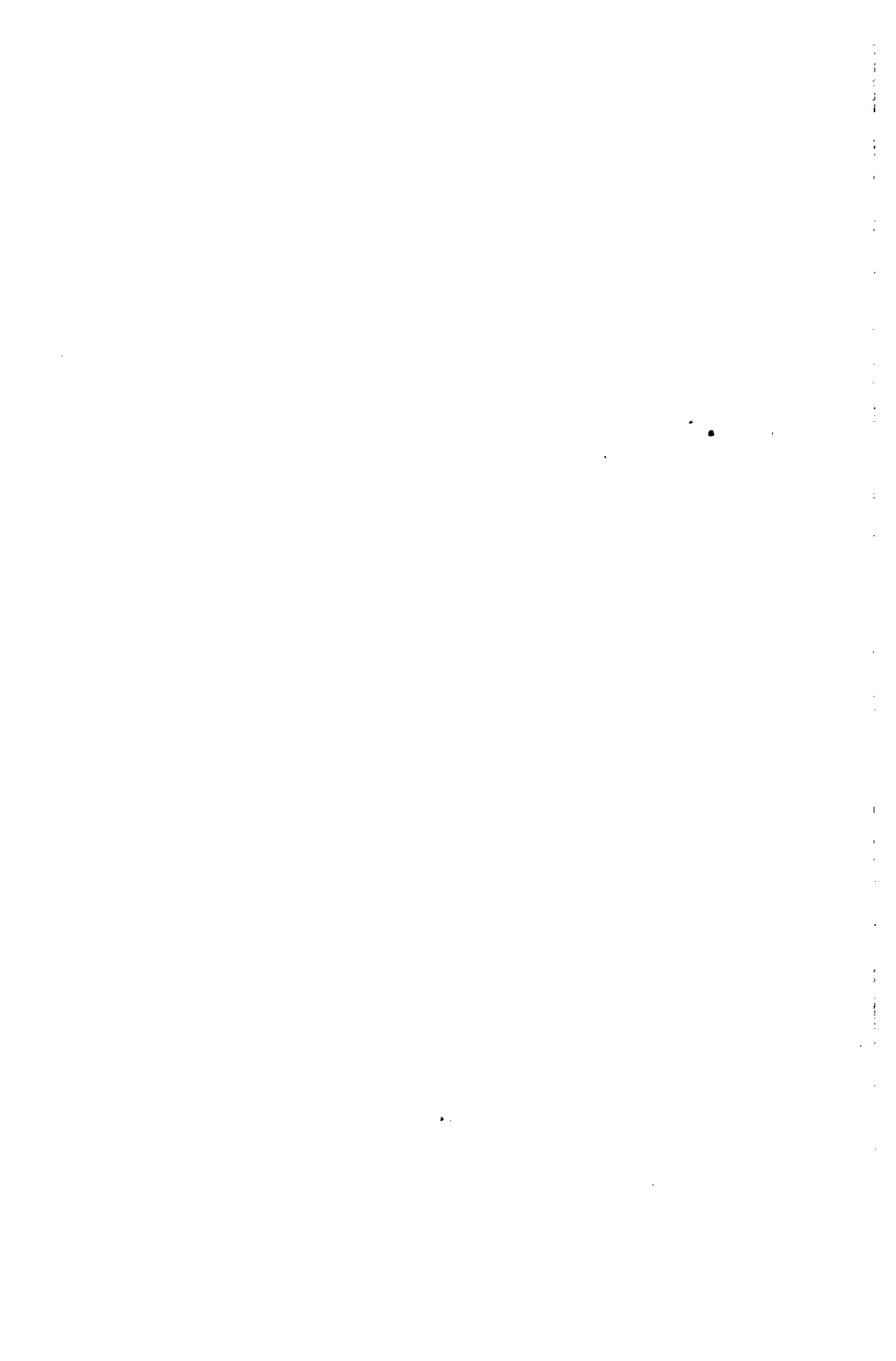
plus au fleuve le rouleau de papyrus où se trouve consignée la gigantesque offrande de victuailles, ainsi que les statues féminines destinées à provoquer le rut des dieux.

Regarder s'inscrire *ce qui se joue de langue dans la peinture* quand c'est bien *elle* qui la traverse et que l'on ne sait plus quel objet ni quel désir — (jamais de bon objet, jamais de bon désir) — la désigne.

« ...Come.
Come.
Coming... »

Substance, matière possible pour les fantasmes, ensemble inconsistent de lieux pour le désir, quand ce qui s'imprime, s'efface ou s'« empreinte », nous rappelle avec urgence la nécessité d'arracher de notre propre langue l'herbe morte qui la colmate.

Liliane GIRAUDON



NOTES ET INFORMATIONS

Le ressac (1)

On se rappelle *Le Renversement* (2), ce livre qui, en s'ouvrant brusquement en son milieu, témoigne du risque constant d'une totale « dispersion des forces » auquel est exposée l'écriture, lorsqu'elle s'affronte à l'interruption, au manque et à l'effacement. Comment le « rien » ne menacerait-il pas la traduction d'une expérience liée à « la légèreté du propos » quand cette expérience est éprouvée, pensée comme une suite discontinuée d'opérations de dénudation du corps et de la langue en leur rapport ? Or, c'est précisément en s'exposant à la défection extrême que le travail de Claude Royet-Journoud élabore ses propres forces et qu'il parvient à se tenir à hauteur de l'exigence de nudité sans succomber à la tentation du « rien ».

Une question d'ordre pratique domine ce travail exemplaire : comment écrire la nudité ? — question qui justifie la violence qui porte ce travail et le souci d'efficacité auquel il répond, parce que « la nudité est une histoire », parce qu'elle n'est qu'une histoire... (3).

Six ans après *Le Renversement*, à penser à nouveau et pratiquement le problème des moyens d'expression dans le projet même dont il relève, *La notion d'obstacle* s'origine dans la question ancienne (« échapperons-nous à l'analogie ? »), et dans l'opération de renversement qu'elle induit : élaborer à partir du magma linguistique analogique un dispositif fictionnel dont le jeu instaure un lieu aléatoire à « l'envers de la fable ». En d'autres termes, parce que « la transparence est un leurre », la « recherche du lieu de densité » du texte implique la prise en considération de « l'insistance de la doublure ». Ainsi, sans pouvoir jamais nommer l'événement, « l'incident », toujours confondus avec une « brûlure mentale », un théâtre prend volume où « la pensée traversait les rôles ».

En raison de son incapacité à restituer du texte l'emportement, la scansion, le souffle, la « théâtralité de l'air » où « nulle forme ne paraît », comment le discours critique pourrait-il parvenir à qualifier, à définir le non-lieu « blanc » inscrit par l'expression d'une pensée traversante qui, à la lettre, « n'aura jamais lieu » ? C'est dire que *La notion d'obstacle* interpelle le discours du savoir quant à son impossibilité de rendre compte de « l'accomplissement d'une tâche » qui consiste en l'énonciation corporelle du sens à même sa « perte », énonciation que seule la fiction en tant que discours peut assumer (4).

Comment penser alors le « territoire blanc » sur lequel ouvre *La notion d'obstacle* ? En tant que lieu autre où se retirent, se détournent corps et vocables dans l'avancée de l'autre. Car si on « prend possession de ce côté-ci »,

(1) à propos de LA NOTION D'OBSTACLE de Claude Royet-Journoud (Gallimard, 1978).

(2) LE RENVERSEMENT de Claude Royet-Journoud (Gallimard, 1972).

(3) Mais quelle histoire, puisque c'est le « non-savoir » qu'elle croise ! « Nudité » toujours à venir dans sa relation au désir, et donc à l'avenir d'une fiction où elle se déploie EN RETOUR. On peut donc lire, de ce point de vue, LA NOTION D'OBSTACLE comme vérification pratique de l'impossibilité d'un concept de nudité, vérification du concept en tant que reste, résidu des métaphores (Nietzsche).

(4) Au moment où je termine la rédaction de cette note, la revue DIGRAPHE publie dans son numéro 16 de novembre 1978 : LA DEPERDITION - DE CHANCE - d'Anne-Marie Ablach. Ce texte critique, à propos de LE DRAP MATERNEL de Claude Royet-Journoud (Editions Orange Export Ltd, 1977), tente d'élaborer une modalité de lecture en adéquation avec le texte lui-même.

c'est dans le mouvement d'un « il rien » qui nomme, nombre cette substitution au lieu même de « l'attrait de la langue », de l'attention extrême au langage, c'est-à-dire : dans la distance (5). La notion de « territoire blanc » relève donc moins d'un *topos* que de la dynamique paradoxale qui le détermine : non-lieu en sa *tension*, « espace en forme d'arc ». Où l'on vérifie que le lyrisme, s'il exprime « the death of the ego », exige la tension des cordes.

« Native de l'obstacle », la parole est « sans étendue », soumise au neutre, emportée dans le mouvement de l'illimité. Distante dans cette distance, elle instaure la fiction comme « simulacre » (« la voix qui descend n'est plus / sa propre histoire / l'angle / où la bête est tenue à distance »). Cela s'écrit sans preuve, sans autre preuve que la répétition « par deux fois » de l'image. Mais la violence qui perce, la trouée, par la multiplication des sacrifices et des écarts, arrachent ce procès de dénudation à la simple répétition. Parce que « le corps est toujours une phrase à venir », ce livre dit « l'obsession de l'écart », le retour dispersant, le *ressac*, l'autre sens nu de l'effort.

Contre l'obstacle, il parle sans pouvoir
il tient parole.

Serge VELAY

Robert DAVREU : MARELLES DU SCORPION (Seghers)

Sorte de nouvel Heptameron, *Marelles du scorpion* se gagne en septante pages, par sept parties de sept poèmes chacune qui de proche en proche se font signe et s'aggravent. Sept, s'il m'en souvient, comme les scorpions d'Osiris (quand le temps se passait à rappeler son corps), et sept plus un comme scorpion dans le Zodiaque (il manque toujours la dernière case). Sept aussi comme l'arc-en-ciel, ou les paroles du Christ sur la croix.

Tout ici commence par le silence. Silence des origines, mais des origines chaque jour reconduites — par l'écoute la plus attentive, jusque de l'insoupçonné. Où monte le poème, tel un isthme : nul n'en disconvient. Avec une infinie patience. Et quand le silence fait tache, cela chante : « Là où/ il n'y a pas de bords comme est/ la musique/ qui ne commence ne rompt/ », comme clavecin et violoncelle prolongeant — chacun en sa propre langue — un silence hautement requis. Isis poursuivant sa Quête entre les bras du Nil et des paquets d'étoiles.

Le poème de Davreu est un poème du fugitif, du fragile, du précaire. C'est « la minceur de la croûte terrestre », de sa carapace, la minceur même de l'éternité... : là est son chant, là est sa force. On peut alors deviner l'image, reconverte, d'Atlas un beau matin se chargeant avec précaution de la terre. Splendide précarité qui est notre curriculum vitae à tous, telles les trois cases de craie / mur / soleil avant qu'elles n'aient été effacées. Car il importe de bâtir : fût-ce le rien, le silence, le précaire.

Silence... bleu... meuble : le poème lui-même ne nous alerte-t-il pas sur l'essentiel ? Le silence travaille, bouge ; comme la terre — qui se fragmente, qui se laboure, qui se fend. Le poème est là, à cheval sur les failles les plus humbles, nomade, mouvant — jusqu'à la vacillation. « ...Où le vent faillit

(5) - la distance est le lieu -, LA NOTION D'OBSTACLE, p. 53.

se perdre à jamais pour l'oreille des mortels » : enfance mobilisant les cadastres. Et les terres meubles ne sont-elles pas les plus riches ?

Ce sont aussi d'infimes déplacements, fulgurants, déchirés, qui disent la plus grande écoute du poème se faisant, et crient comme on imaginerait Babel. A peine un tremblement, et nous tenons un cataclysme (une simple saccade fait saccage). Toute une corrosion est à l'œuvre, lettre après lettre rongant le corps-glorieux du poème ; voyez ces taches de sel partout qui recouvrent son sang.

Une grande pente : tel est le terrain de ces marelles, une errance où le mot pourtant est au plus juste (comme « soleil l'immanquable rasant »), l'érosion dont chacun des biens de langue est l'agent, en somme une libre agonie... où se reprend, en écho, le murmure d'une Babel patagone. Un dénuement majeur — entre l'orage et l'après-pluie.

Se dessinent ainsi nombre de motifs, sous le mobile dominant de douleur (ou, plus encore, d'un « pacte avec la douleur ») : les mains, la mort, l'écorce, les déchirures, déchirées-déchirantes, l'arc et le vent, de sourdes brassées du monde. Il ne demeure de la trame que l'égide de ma force faiblesse — « comme qui se lève se/ brise mais des deux mains à pouvoir de/ changer l'Orient.../ ». Ici tu touches terre, et un pas au-dessus tu as le ciel.

Concluant son étude d'un autre Heptameron, celui de Marguerite de Navarre, Lucien Febvre observait : « Tant d'hommes retenant leur souffle..., et se tendant vers un dieu qui ne leur devient présent qu'à la minute où ils ne le perçoivent plus ». Davreu ici — c'est Egée, mêlé de pigeon-vole, mais qui plus follement encore se précipite et tombe vers le ciel.

Bernard CHAMBAZ

A propos de Gérard Bayo « un printemps difficile »

Rien n'est si proche que les poèmes de Gérard Bayo dans ses deux livres : *Un printemps difficile* (Chambelland) et *Didascalies* (Le Verbe et l'Empreinte). Proche sans doute, parce que les haillons de ce monde, c'est nous-mêmes et lui, assis sur l'arbre déchiqueté, dans le vide, ou galopant avec l'écho. Et pourtant, étrangers, car il y a comme un ailleurs dans la parole écrite. Pas de trou vraiment, mais quelque chose qui dévore les mots, la mesure, quelque chose qui est à ces poèmes leur propre destruction, qui est le langage même :

« vos chiens sont à la curée
sous une cloche de verre »

Ainsi donc, telle tension, la plus cruelle, aboutit à l'intérieur même de la parole, à la fois au vertige et à l'équilibre, comme si tout allait se rompre, l'origine, et la mort ensemble, et qu'alors le poème, là, existant, devient cible et sens, indestructible, comme est indestructible la rupture même.

« Et le roc incarnat — là-haut, très élevé
le jour — du gouffre étroit
tel le silence
après deux chants semblables
des oiseaux, de l'épaule interdisant
l'abîme. »

S'unissent et se déchirent dans un même mouvement cruauté et beauté. Et ce mouvement c'est la spirale, chacun de ces poèmes monte au plus aigu où être et monde ne font qu'un. Poète, non pas de l'unité perdue ou retrouvée, mais poète de l'Un, inséparable du poème. Mais attention, il ne s'agit pas ici d'une beauté inaccessible, ni de notre image. Simplement vivre ! Rien d'absolu si ce n'est le courage et la nécessité. Il y a, chez Gérard Bayo, la plus haute, la moins aveugle, la moins solitaire, ce qu'on appelle la poésie, l'élan. La solitude fraternelle.

Je n'ai rien dit. Par pudeur. C'est comme on se parle côte à côte, sans rien, pas même un murmure, et à côté, à l'entrée de la chambre à gaz, les tambours et les fifres, je sais quelle marche guillerette. Et l'entassement. En spirale, la fumée parle, la fumée parle... Et qui nous fûmes, qui nous serons, puisse-t-Il vivre Gérard Bayo !

Bernard VARGAFTIG

Repères-poésie

Monsieur Bloom (F. Venaille, 6, rue Pétel, 75015 Paris). Le n° 1 sous-titré « Fiction quadrillée » avec des textes de Lou Bernardo, Jacques Monory, Hubert Lucot... ; le n° 2 : « L'espace mental » avec Emmanuel Hocquard, William Cliff, Raquel, Mathieu Benézet, Franck Venaille... quelque chose de l'esprit de *Chorus*.

Racines, n° 7 (Claude Held, Les Tertres, Boigny, 45800 Saint-Jean-de-Braye). Une petite revue bien imprimée et présentée. Au sommaire, vingt-six auteurs différents.

Zédeter, « feuillets multicolores, érostiques et pornostiques publiés comme qui dit mensuellement en supplément à *Zédebis* ». Des n° 28 à 36, chaque feuillet (6 pages) est consacré à un auteur différent (J.-P. Pouzol, 31, rue des Pavillons, 92800 Puteaux).

Fonts nuits, n° 3 (Christian Guez-Ricord. Bugade de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon). Les numéros artisanaux à très petit tirage, un travail volontairement centré sur la Provence. Dans ce numéro : Gil Jouanard, Yves Casanova, Christian-Gabriel Guez-Ricord.

Verso, poésie à Lyon, n° 9-10 (Claude Seyve, 4, rue Rongier, 69370 Saint-Didier-au-Mont-d'Or). Vingt-quatre poètes parmi lesquels Françoise Fouilleul et Pierre Autin-Grenier.

Tessons, n° 2 (Claude Vaillant, 24, rue des Promenades, 22000 Saint-Brieuc). Un numéro spécial Charles Roudaut, mais la moitié des pages de ce numéro est consacrée à d'autres auteurs. Une revue qui veut « promouvoir l'identité bretonne... » sans tomber ni dans le folklore ni dans le régionalisme.

La Tour de Feu, n° 139 (P. Boujut, B. P. 20, 16200 Jarnac). Un autre numéro consacré à Adrian Miatlev.

Prisme, n° 9 (J.-P. Claveau, 11, avenue de la Gare, 17230 Marans). Treize pages consacrées à Joë Bousquet puis des articles et textes divers, de nombreuses notes et informations.

Plein Chant, n° 36 (Bassac, 16120 Châteauneuf-sur-Charente), consacré à « La vie généreuse des inercelots, gueuz et boesmiens... », publié à Lyon en 1596 par un nommé Péchon de Ruby, un ouvrage assez passionnant. Plus de nombreux autres textes et chroniques.

Poètes and Co, n° 14 (J.-P. Hennebois, 31, rue Berzélius, 75017 Paris), un numéro « spécial fantastique » avec un appel à la participation pour les numéros à venir.

Dire, n° 26-27 (J. Vodaine, 108, rue des Allemands, Metz). Douze poèmes affichés consacrés à des poètes français de Belgique.

Vrac, n° 0009 (Samuel Tastet, B. P. 213, 75524 Paris Cedex 11), entièrement livré à Jean-Luc Parant qui y déroule ses 00 DXVIII et les illustre avec la complicité de Titi, sa femme.

Le Bout des Bordes, n° 4 (Ed. Christian Bourgois) lui est d'ailleurs dédié. Ce « journal » annuel est devenu splendide. Il y a plus d'une centaine de participants et c'est un festival d'inventions et de trouvailles. Impossible, ici, de citer qui que ce soit tant les contributions sont riches et diverses.

L'immédiate, n° 17, un numéro calligraphique présentant les toughra (paraphes) des souverains ottomans. (A.-M. Christin, 18, place du Marché-Saint-Honoré, 75001 Paris).

Ubacs, n° 5, André Velter, Mathieu Bénézet, Jean Daive, Bernard Noël, Marcelin Pleyne... (Yves Landrein, 41, rue Lafond, 35000 Rennes).

Glyphes, n° 1, Michel Dacom, 33410 Loupiac-de-Cadillac.

In'hui, n° 5, théâtres, Gertrude Stein and Co. Avec des textes de Jean Paris, Marc Rombaut, Pierre Garnier, Daniel Compère, etc. (J. Darras, 3, rue Laënnec, 80000 Amiens).

Impasses, n° 11-12, « toute langue est étrangère », avec, ici aussi, Gertrude Stein, puis Giordano Bruno, Khlebnikov, Maïakovski, Ezra Pound, Pasolini, Burroughs, Gysin, Themerson, Poels. (Dominique Bedou, 1, rue Andrivet, 46300 Gourdon).

Dérive, n° 7-8, Misère de la réalité / Réalité de la misère : « Ce serait une manière possible de lire cet intitulé dont le côté pile et le côté face ne sont pas de la même pièce, tenant de là toute sa pertinence : de donner à voir que n'importe quoi ne se dit pas n'importe où » (P. Boyer). (G. Darol, B. P. 64, 94300 Vincennes).

Actuels, n° 6 (H. Poncet, La Fléchère-Vanzy, 74270 Frangy). Parmi d'autres, des textes de Henri Feuillet, François Charron, Sophie Chatouillot et un travail graphique de Michel Pouille.

Poésie (Editions Belin) n° 6 : Godofredo Iommi, Andra Zanzotto, John Montague, Pindare, Michel Chaillou, Eric Gans et un dossier très riche « dans la danse », réalisé par Alain Duault et Pierre Lartigue à propos de Carolyn Carlson, Merce Cunningham et Lucinda Child.

Solaire, n° 22-23 (R. Daillie Issirac, 30130 Pont-Saint-Esprit), des textes et poèmes groupés sur le thème du « jardin » dans une présentation toujours aussi soignée avec de beaux dessins de Denise Estéban.

J.-P. BALPE

1

Dans leur collection scolaire « textes pour aujourd'hui », les éditions Larousse publient un petit fascicule : *La poésie comme un langage* de Pierre Cesson et Jacques Imbert. C'est un travail intéressant et initiateur à la poésie contemporaine pouvant apporter une aide efficace à de nombreux enseignants, d'abord parce qu'on y trouve un grand choix de poètes contemporains — et notamment étrangers —, mais aussi parce que la démarche d'approche de la poésie tient compte des problématiques qui sont récemment apparues dans ce domaine. On y trouvera donc des textes, une série de commentaires et diverses suggestions de pratiques pédagogiques.

L'ambiguïté ici, est celle de la collection : on ne sait trop si cet ouvrage s'adresse aux élèves — auquel cas, les textes suffiraient presque — ou aux enseignants, tant la part « pédagogique » tient de place, brisant le rythme d'une simple lecture.

2

Poètes dans les écoles de Daniel Habrekorn (Editions Thot) est un autre de ces nombreux ouvrages qui profitent du tout nouvel intérêt de l'institution scolaire pour la poésie. Il est le récit et le résultat des « ateliers d'écriture » menés depuis 1977 à la bibliothèque pour enfants de Clamart : La joie par les livres. Il s'inspire très ouvertement de l'ouvrage de Kenneth Koch, *Les couleurs des voyelles* (Casterman), que je signalais dans ma dernière rubrique et utilise les mêmes procédés pour inciter les enfants à produire : souhaits, avant/maintenant, mensonge, etc. Il me semble assez dangereux que l'on s'achemine ainsi tranquillement vers le livre de recettes : prenez dix enfants de sept à onze ans, donnez-leur du papier et un crayon feutre, faites-leur écouter divers bruits, notez les résultats et publiez leurs « poèmes ».

Même si ce type de compte rendu peut donner quelques idées à des enseignants, il tend ainsi à apparaître comme détaché de tout contexte, caricature l'écriture poétique et le travail d'écriture poétique qui, dans des classes de plus en plus nombreuses, se fait en profondeur. Ne nous méprenons pas, cela ne concerne pas que les enseignants, il y va de la lecture poétique de toute une génération.

Par ailleurs, est-il si intéressant — tendance qui se développe considérablement de nos jours — de publier une telle quantité de textes d'enfants ? J'ai bien envie de renvoyer les compilateurs de ces textes à ce que Roland Barthes dit de Minou Drouet et du rôle que lui fait jouer l'idéologie dans *Mythologies...* L'essentiel est-il, à l'école, la production de textes ou le sentimentalisme désuet qui consiste à lire les textes d'enfants comme des « naifs » de textes adultes ?

3

Il y aurait trop à dire sur ce sujet et je préfère, de loin, lire les *Poèmes* (suivis de *Mirlitonnades*) de Samuel Beckett (Editions de Minuit). C'est là un petit recueil (45 pages) éblouissant de maîtrise et de densité. Samuel Beckett y est le Samuel Beckett de *En attendant Godot* ou de *Molloy* mais avec une force encore plus percutante, dans la concision extrême des textes :

imagine si ceci
un jour ceci
un beau jour
imagine
si un jour
un beau jour ceci
cessait
imagine

Il y a du Gertrude Stein dans cette écriture, comme une efficacité due à l'alliance d'une recherche du moindre mot, des pouvoirs de la suspension et de cette métaphysique poétique propre à Samuel Beckett :

Dieppe
encore le dernier reflux
le galet mort
le demi-tour puis les pas
vers les vieilles lumières

4

Trente ans d'écriture puisque les textes s'échelonnent de 1937 à 1978 : le laconisme de l'ensemble souligne celui de chacun des textes. Ce n'est certes pas la voie suivie par Jean-Luc Parant dont j'avais signalé *La joie des yeux* dans notre numéro 75 et qui vient de publier *Les yeux du rêve*, toujours chez Christian Bourgois. Son écriture obsessionnelle se poursuit, elle ne peut avoir de fin. Le texte une fois mis en branle, rien ne peut l'arrêter et, si des « fragments » en sont publiés dans des lieux divers, il ne s'agit en fait que du même texte dont la lecture est arbitrairement interrompue ici ou là, mais qui, en fait, devrait ne pas s'interrompre. Par suite, on peut finalement le prendre par n'importe quel bout, tirer, et en interrompre la lecture un peu n'importe où. Il s'agit de quelque chose comme d'un continuum textuel : une autre façon, peut-être, de vouloir atteindre le livre unique rendant inutiles tous les autres, qui est contemporaine. La littérature rendant la littérature inutile.

Chez Jean-Luc Parant, c'est une littérature du corps, des sens et de leur implication dans le monde : « Comme si j'étais sorti de moi et que j'avais vu tout ce temps-là écrivant cela dans le vide », dit l'exergue. Une forme de mystique matérialiste, même si l'expression peut paraître paradoxale, ou encore une hallucination lucide, une écriture automatique contrôlée.

5

Cette expression me semble juste dans la démarche de Jean-Luc Parant et elle n'est pas pour faire une transition grossièrement habile avec l'ouvrage de Marcel Jean *Autobiographie du surréalisme*, publié aux éditions du Seuil. Simplement l'un me renvoie à l'autre et ce renvoi m'est aussitôt signe de distance.

Cet ouvrage de 500 pages est une somme. Non seulement parce qu'il est l'ajout de quantité de textes d'auteurs différents (soixante et onze si je n'en ai pas oublié...) et dont aucun n'est indifférent, mais parce qu'il est aussi comme un abrégé du surréalisme et de son histoire sans pour autant être ni réducteur ni schématique. Les présentations ou textes de liaison de Marcel Jean sont éclairants et restituent à ces fragments leur épaisseur. On trouve là, rassemblés, des textes épars dans de nombreuses publications et dont certains sont soit inédits, soit difficilement accessibles. C'est un ouvrage de référence

qui permet d'avoir une vue d'ensemble des recherches et des apports du mouvement surréaliste de ses origines à nos jours. Comme tel, sa lecture est utile.

6

Du Calligramme de Jérôme Peignot (dossiers graphiques du Chêne) me paraît aussi un ouvrage de référence qui vient utilement combler un vide. Aujourd'hui, on parle souvent ici et là du « calligramme » et ce mode d'écriture ne surprend plus personne. Il était grand temps de montrer que sa modernité n'était qu'apparente et que, bien avant Apollinaire, il avait derrière lui une très longue histoire. Jérôme Peignot est non seulement remonté très loin dans le temps — puisqu'il nous donne à voir des textes datant du VIII^e siècle avant Jésus-Christ — mais il a aussi exploré l'espace et nous présente des textes turcs, persans, hébreux, chinois, allemands, etc., couvrant ainsi à peu près exhaustivement l'ensemble des productions calligrammatiques.

Tout ceci est déjà beaucoup mais ne dit pourtant rien de l'aspect même de l'ouvrage qui est très soigné. Le format 22 x 30 permet de mettre parfaitement en valeur les compositions dont la plupart sont de véritables œuvres graphiques : les 130 pages de ce volume sont un régal pour l'œil. Quant à la présentation de Jérôme Peignot, elle est éclairante. Ce livre comble très heureusement un vide et ne s'adresse pas qu'aux érudits, loin de là.

7

Il y a eu décidément beaucoup d'ouvrages anthologiques passionnants ces temps-ci puisqu'il me faut aussi parler de l'*Anthologie des grands rhétoriciens* de Paul Zumthor dans la collection 10/18.

Paul Zumthor est un spécialiste de la poésie médiévale qui n'a plus besoin d'être présenté. On a certainement encore en mémoire son *Essai de poésie médiévale* (Le Seuil, 1972) ou son *Langue, texte, énigme* (Le Seuil, 1975). Il publie ici un ensemble des textes les plus significatifs des grands rhétoriciens permettant aux lecteurs de se faire, par eux-mêmes, une idée précise de la richesse et de l'importance de ces auteurs souvent très mal compris ou décriés au nom d'un formalisme superficiel. De Jean Meschinot à Jean Marot, en passant par des auteurs moins connus comme Jean Robertet ou des œuvres anonymes, le panorama est complet.

Simultanément, à l'intention d'un public plus spécialisé, il publie au Seuil *Le masque et la lumière*, sous-titré « la poésie des grands rhétoriciens », un ouvrage analysant la portée et l'importance des écrits des grands rhétoriciens dans une perspective socio-historique et permettant de comprendre ce que signifient ces jeux formels qui, généralement considérés comme des afféteries gratuites, ont été pris comme les symboles mêmes des ouvrages de grande rhétorique. Les resituant dans un ensemble textuel et extra-textuel, il en éclaire les raisons d'être, les implications et montre ce que cette poésie a su proposer de neuf. Nombre de ses analyses dépassent d'ailleurs le cadre même qu'il se donne et sont riches de prolongements sur l'ensemble des phénomènes poétiques, faisant de ce travail une réflexion sur les fonctionnements mêmes de la poésie.

8

Mais il n'y a pas que des anthologies dans les parutions récentes. Il y a, bien sûr, le *Nu perdu* et autres poèmes (1964-1975) de René Char, dans la collection de poche poésie - Gallimard. Dans ce volume, outre le *Nu perdu*,

on trouve *La nuit talismanique* et le presque dernier recueil de René Char : *Aromates chasseurs*, René Char non plus, n'a plus besoin d'être présenté à la très grande majorité de nos lecteurs... L'intérêt de cette édition, c'est que, à bon marché, elle groupe des textes qui, dans la collection blanche, étaient assez chers. Il faut donc en profiter.

Pour ma part, je me contenterai du plaisir d'une citation :

« Nous ne sommes tués que par la vie. La mort est l'hôte.
Elle délivre la maison de son enclos et la pousse à l'orée
du bois.

Soleil jouvenceau, je te vois ; mais là où tu n'es plus. »

(Contre une maison sèche)

9

Je terminerai avec Jean Métellus qui, aux nouvelles éditions Lettres Nouvelles, dirigées par Maurice Nadeau, publie *Au pipirite chantant*.

Jean Métellus est un Haïtien exilé en France :

Je cours jour et nuit après moi
Viens bercer ma joie de retrouver
L'horizon maternel du matin
Haïti, Haïti
Les baies du jour peuplent ma vision
Les premiers épis du printemps ont trop souffert
Ils sèment maintenant une force inouïe

L'ensemble des textes parle de cette île et cela dans des rythmes généralement amples assez propres à soutenir une certaine exaltation lyrique se nourrissant non seulement de l'évocation nostalgique d'une terre lointaine, mais également, et peut-être davantage, de l'affirmation d'appartenance à une histoire en train de se faire. Le lyrisme, ici, n'est pas simple chant intérieur, il est tourné vers les autres, il semble naître d'une force projetant le poète vers ce qui fonde et justifie l'homme.

J.-P. BALPE

Le genre et le nombre indécidés

Philosophe, Didier Cahen dont on a déjà pu remarquer un beau texte sur Edmond Jabès, dans *Change*, n° 22, nous donne à lire son premier livre, *D'œil plurielles*, publié par Jean-Luc Poivret avec une couverture sobre et forte de Joël Paubel.

Il s'agit de *poésie*, dans une langue qui porte vigoureusement l'empreinte de qui est coutumier de l'abrupte méditation : tel livre s'ouvre comme une noire parenthèse jamais fermée et nous offre ses feuillets, comme autant de membres d'un corps à déployer (à déflorer) dans la pluralité de ses organes... *Lait, sang, couleur* ; les liquides participent aussi (les liquides d'organes) à cette opération de forage et de forçage. *De ses lèvres écartées*, le livre disperse son souffle masculin et féminin à la fois, son capital de vie et de mort, *idylle et deuil mêlés... (il et elle)...*

Joseph GUGLIELMI

Action Poétique vous recommande également :

Charles DOBZYNSKI, *Table des éléments*, Belfond, 1978.

Marc PETIT, *La grande Kabbale des Juifs de Plotz*, Bourgois, 1978.

Emmanuel HOCQUARD, *Les dernières nouvelles de l'expédition sont datées du 15 février 17...*, Hachette, 1979.

Joseph GUGLIELMI, *La Ressemblance impossible : Edmond Jabès*, E.F.R., 1978.

Paul-Louis ROSSI, *La vie bariolée*, E.F.R., 1978, et : *Cose naturali* (avec Gaston Planet), Imprimerie de Marais, 85230 Beauvoir-sur-Mer, 1978.

Dominique GRANDMONT, *Immeubles*, Seghers, 1979.

Constantin CAVAFY, *Poèmes*, Seghers, 1979.

Marguerite YOURCENAR, *Présentation critique des poèmes de Constantin Cavafy*, (Poésie), Gallimard, 1979.

Iouri TYNIANOV, *La mort du Vazir Moukhtar*, Folio, Gallimard, 1978.

Jacques ROUBAUD, *Graal Fiction*, et : *Graal théâtre*, (avec Florence Delay), Gallimard, 1978.

Laurent DANON-BOILEAU, *La stupeur*, Seuil, 1979.

Alain VEINSTEIN, *Vers l'absence de soutien*, Gallimard, 1979.

Volker BRAUN, *La vie sans contrainte de Kast*, E.F.R., 1979.

action poétique

Numéros
disponibles

26. INEDITS DE PIERRE MORHANGE - SIX POETES 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 POETES HONGROIS, POETES DE LA R.D.A. (9 F.)

31. UMBERTO SABA (*traduction et étude de Georges Mounin*). (9 F.)

32-33. VLADIMIR HOLAN. (12 F.)

34. OU EN EST LE ROMAN ? par R. Ballet, Y. Buin, Cl. Delmas... (9 F.)

36. LA PREMIERE POESIE LYRIQUE JAPONAISE. (9 F.)

38. (*Formule « poche »*.) POETES POPULAIRES CHINOIS, trad. et prés. par M. Loi. QUATRE POETES TCHECOSLOVAQUES. (9 F.)

39. POETES IRANIENS D'AUJOURD'HUI. (9 F.)

40. PROSES POETIQUES. Et : *Celaya, Kirsanov, Bouritch*. (9 F.)

41-42. « TEL QUEL » et les problèmes de l'avant-garde. (12 F.)

44. (*Nouvelle formule*.) DU REALISME SOCIALISTE. (9 F.)

45. POESIE YIDICH, trad. et prés. Ch. Dobzynski. (9 F.)

47. QUEVEDO, ESPRIU, SNYDER — ESPAGNE, LES TOUT NOUVEAUX. (9 F.)

49. COMMUNE DE BUDAPEST : 1919 — G. Lukacs. (12 F.)

50. UNE LITTERATURE PERDUE (Problèmes du récit). (12 F.)

Supplément au n° 53. — VIETNAM. (6 F.)

53. L'IDEOLOGIE DANS LA CRITIQUE LITTERAIRE. (12 F.)

54. S. TRETIAKOV : FRONT GAUCHE DE L'ART - REALISME SOCIALISTE — JOSE BERGAMIN — Six poètes du lycée Chaptal.

56. POESIES U.S.A. : L. Zukofsky, L. Eigner, J. Rothenberg, P. Blackburn. — Contre-poésie : Vietnam, Les « Caterpillar », poésie amérindienne traditionnelle. — Hommage à Jacques Spicer. — Neruda : poèmes. (12 F.)

57. CHILI — ANGOLA — ESPAGNE. — La poésie de la Résistance (Pierre Seghers). — Rivière le parricide (E. Roudinesco). (12 F.)

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

58. POETES PORTUGAIS. — B. BRECHT. (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). (208 P. — 15 F.)

63. KHLEBNIKOV, MANDELSTAM, LE FUTURISME, L'AKMEISME, TYNIANOV, MAIAKOVSKY : Poèmes, manifestes, analyses, interventions, positions. — Articles ou entretiens : H. Henry, C. Frioux, Y. Mignot, L. Robel. — Aïgui, Tsvetaïeva, Souleïmenov, Sloutski, Eïkhenbaum, Akhmatova. — Illustrations. — Chronologie. — Bibliographies. — Entretien avec H. Meschonnic. (336 p. — 27 F.)

Supplément au n° 64. — Léon ROBEL : *Littérature soviétique, questions...* (15 F.)

64. TROUBADOURS : Ensemble bilingue (XII^e et XIII^e siècles), première tentative d'appropriation collective de ces poèmes en vue d'en faire des poèmes de maintenant. — Henry Bataille. — V. Khlebnikov. (200 p. — 18 F.)

65. LA CUISINE : Saint Pol Roux, Monselet, Fourier, Mathews, Braun, Snyder, Yurkievich, Khlebnikov, Desnos, Gertrude Stein, Cage, Cécile Lusson, Berchoux, Percec et autres auteurs du XV^e siècle à aujourd'hui, 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. Daire, C. Carlson, E. Hocquard, M. Regnaut, E. Tellermann (Beckett), M. Broda (Jouve), D. Leeuwens (Jouve). (176 p. — 18 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.)

69. POESIES EN FRANCE (2) : H. Deluy, P.-L. Rossi, J. Roubaud, IOURI TYNIANOV, J.-P. Balpe. — RAYMOND ROUSSEL : Judith Milner, E. Roudinesco. (168 p. — 18 F.)

70. POEMES DES INDIENS D'AMERIQUE DU NORD : F. Delay, J. Roubaud. — BENJAMIN PERET : J. R., P. Lusson, H. Deluy, L. Ray,

L. Robel. — POESIE EN FRANCE : J. Réda. — Et : C. Adelen, G. Jouanard, A. Lance, M. Regnaut, A. Mathieu, G. Le Gal, L. Giraudon, P. Richard, C. da Silva, D. Pobel, A. Helissen, R. Chopard, J.-L. Blanchard, F. Perrin, P. Autin-Grenier, JAN MYRDAL. (184 p. — 18 F.)

71. LE PRINTEMPS ITALIEN, poésies des années 70 : l'ensemble le plus complet et le plus récent de poèmes, textes d'intervention, chansons, bande dessinée, illustrations. Réalisé par J.-C. Vegliante. (208 p. — 18 F.)

72. AUTOUR DE LA PSYCHANALYSE : O. Mannoni, M. de Certeau, J.-C. Milner, E. Roudinesco, D. Vidal, M. Broda, M. Regnaut, H. Deluy, Khlebnikov, H. Lenau et de nombreuses contributions. Fictions, théorie, délire (sur Roustang), poésie, langue (sur Jouve et Laing), jeu (sur Adamov et Winnicott), sexe (sur Foucault), mystique, errance. (240 p. — 30 F.)

73. BAROQUES AU PRESENT. — Mitsou Ronat, Pierre Lartigue. Appropriations, traductions, présentations de poètes baroques français et européens. M. Ronat, P. Lartigue, H. Deluy, J.-P. Balpe, C. Dobzynski, M. Petit, J. Guglielmi, S. Yurkievich, I. Mignot, J.-C. Vegliante, L. Ray face à Etienne Durand, Marc de Papillon Lasphrise, Andreas Mestralus, Sonnet de Courval, Salomon Certon, Du Bartas, la Demoiselle de Gournay, Quirinus Kuhlmann, Marini, Barnabé Barnes, Polotski, Herrick... (160 p. — 24 F.)

74. AVEC ANNE-MARIE ALBIACH : E. Jabès, L. Giraudon, F. de Laroque, M. Ronat, L. Zukofsky, J. Guglielmi, A. Veinstein, J. Daive, C. Royet-Journoud, J. Roubaud, H. Deluy, S. Velay. — GONGORA — POUR BRECHT... Et : Bernard Fillaire, Bernard Chambaz, M. Regnaut, Bruno Julien Guiblet, A. Rapoport (160 p. — 24 F.)

75. TROBAIRITZ : les femmes dans la lyrique occitane du Moyen Age — Avec Liliane Giraudon, Raquel, Claire Blanche Benveniste, René Nelli, Jean-Pierre Winter, J. Roubaud... — Et : J. Guglielmi, G. Le Gouic, S. Gavronsky, D. Tacaille, M. Passelergue, A. Boudre, J.-P. Georges, H. Feuillet, F. Reille, H. Piekarski. (24 F.)

76. PHILIPPE SOUPAULT : Bernadette Bonis, Heinrich Mann, A. Lance, L. Ray, P. Lartigue, Ch. Dobzynski, H. Deluy, S. Fauchereau, dessins de G. Planet. — POETES IRANIENS. — GERTRUDE STEIN, trad. J. Roubaud. (24 F.)

Centre d'activités d'Action Poétique

LA RÉPÉTITION

27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-VI^e
(près de la place Saint-André-des-Arts)

Téléphone : 326.31.44

LE COMITE DE REDACTION TIENT UNE PERMANENCE
CHAQUE VENDREDI, DE 19 heures à 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 ^{os}) | France | 50 F | Etranger | 100 F |
| 2 ans (8 n ^{os}) | | 95 F | | 200 F |
| Soutien (4 n ^{os}) | | 500 F | (8 n ^{os}) | 1.000 F |

— Je désire également recevoir :

- Les numéros suivants parmi ceux encore disponibles de votre revue :

— Je vous adresse la somme totale de F par :

- chèque postal
- mandat-postal
- chèque bancaire
- mandat-lettre

Action Poétique, 4.294.55 Paris, 27, rue Saint-André-des-Arts, 75006 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 :

PRATIQUES
THEORIE - PRATIQUE - PEDAGOGIE

LECTURES SUIVIES

Lectures suivies/écriture à suivre : J.-F. Halté, A. Petitjean.

Lire, écrire avec la science-fiction : A. Petitjean.

Lectures à suivre : J.-F. Halté.

Michel Strogoff : initiations au récit, récit d'initiation : J.-P. Goldenstein.

Pour une définition du personnage : l'exemple de Germinal : C. Maneron, B. Petitjean.

2 bis, rue des Bénédictines, 57000 Metz.

Abonnement : 1 an - 4 numéros : 100 F - Etranger : 120 F.

Jacques Roubaud

La vieillesse d'Alexandre

Essai sur quelques états actuels
de la poésie en France

Editions François Maspéro
Collection Action Poétique

RAPPEL DES TITRES PARUS

- ELISABETH ROUDINESCO : *Pour une politique de la psychanalyse.*
- SERGE TRÉTIAKOV : *Dans le Front Gauche de l'Art.*
- *Poètes baroques allemands, trad. et prés. MARC PETIT.*