

1968

avant-
garde
poésie
théorie

+

+

action poétique

82/83

action poétique

publié avec le concours du Centre National des Lettres

Ce numéro a été réalisé par
l'ensemble du Comité de Rédaction

A PARAÎTRE

N° 84 (janvier 1981) : G. M. Hopkins, textes théoriques. — Pierre Bec : poèmes baroques occitans.

N° 85 : L'école, la poésie, l'Oulipo.

N° 86-87 : L'amour.

Puis des numéros spéciaux ou des frontons : poésie - performance, musique, Claude Royet-Journoud, Jacques Réda, Poésies en U.R.S.S., Minnesanger, Dolce Stil Novo, Symbolisme, Reverdy...

REDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy.

COMITE DE REDACTION : Claude Adelen, Jean-Pierre Balpe, Yves Boudier, Martine Broda, Henri Deluy, Jean-Charles Depaulc, Charles Dobzynski, Marie Etienne, Liliane Giraudon, Gil Jouanard, Alain Lance, Pierre Lartigue, Lionel Ray, Maurice Regnaut, Mitsou Ronat, Jacques Roubaud, Bernard Vargaftig.

SECRETAIRE GENERAL : Jean-Pierre Balpe.

DIFFUSION : Argon-Diffusion, 43, rue Hallé, 75014 Paris. Tél. 327.66.17.

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 100 F. — Etranger : 140 F.
France : 8 numéros : 180 F. — Etranger : 240 F.
(Voir bulletin d'abonnement en fin de numéro.)

C. C. P. Paris 4294-55 - Action poétique,
11, rue Descartes, 94200 Ivry-sur-Seine.

Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés

Gérant responsable : Henri Deluy
ISBN : 2.85463-20-8

Dépôt légal : 4° trimestre 1980
N° Commission Paritaire : 56995

Néo-Typo - 25000 Besançon

SOMMAIRE

	Pages
● Premièrement l'anathème, deuxièmement l'avant-garde c'est nous il aurait fallu le dire plus tôt : H. Deluy	3
● Que signifie « l'échec » des aventures littéraires : M. Ronat ..	8
● Surprises à Paris : Oskar Sahlberg	14
● Pour « L'anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie » : H. Deluy	17
● Le miroir aux esperluettes : G. Jouanard	25
● Encore un mur de la poésie	28
● Une autre musique : Ch. Dobzynski	29
● Conversation sur l'alexandrin : Antoine Vitez	33
● Figure du malheur, figure du désir : Marie Etienne	39
● Le vers impair le chant des femmes : P. Lartigue	42
● Qu'écrire c'est apprendre à jouir : Alain Duault	47
● La langue visible : M. Ronat, Tibor Papp	50
● Quant à la page : M. Regnaut	59
● Approche-hésitation de la critique : J.-P. Balpe	61
● Deux réponses : Michel Deguy, Jean-Pierre Faye	70
● Dix ans, vous avez dit dix ans : J.-P. Balpe	73
● Pratiques multiples :	
— Black mountain : arts en tous genres : Claude Grimal	80
— Dau al set, revue d'art multiple et catalane (1948-1954) : Montserrat Prudon	83
● Pourquoi les langues étrangères et la traduction : A. Lance	86

●

● La poésie érotique de G. Stein : 1. Lifting belly, trad. Alix et J. Roubaud	89
● Poèmes : Nicole Brossard	98
● Trois + deux poètes américains nouveaux :	
— Michaël Gizzi	101
— Ray Ragosta	105
— John Yau	107
— Rae Armantrout	109
— Lyn Hejinian	111
● Sur la situation actuelle de la psychanalyse en France... : Entretien avec E. Roudinesco	114

●

Chroniques - Notes - Lectures - Informations - L. Giraudon, J.-P. Balpe, M. Ronat, Robert Davreu, Didier Cahen, Y. Boudier, A. Lance, Eliane Carsique, P. Lartigue	135
--	-----

●

Couverture de Claude Jaubert.

Dans la vie et dans la mort, dans la tragédie, et dans l'horreur des bruits, je tiens à souligner que l'œuvre de Louis Althusser a, pour plusieurs d'entre nous, été un souffle de vie. Qu'on ne lui vole rien. Et notre affection.

H. D.

Premièrement l'anathème,
deuxièmement l'avant-garde c'est nous
il aurait fallu le dire plus tôt...

Notre projet, dans ce numéro, est à la fois modeste (voir notre sommaire) et ambitieux (voir notre couverture). Modeste car il est lié à l'état des choses, qui n'est guère brillant, et à nos possibilités, qui ne sont pas sans limites. Ambitieux car il s'agit de rien moins que de participer à une entreprise de clarification, de déniatement, de résistance puis d'exploration.

Modeste et ambitieux car la situation est à première vue paradoxale : ça va mal, il faut bien l'écrire, d'ailleurs tout le monde le dit et l'écrit ; il suffit de regarder autour de nous, et de se voir un peu, la « crise », dit-on, nous tient à disposition, tout autour de nous et nous constitue, se déliant de nos propres raideurs. Bien entendu le mot même de « crise » est ambigu. Il peut servir aux plus subtiles manipulations comme à de grossières interprétations. Mais enfin, ce qui se dit là en un mot recouvre des réalités : nous vivons mal, la situation économique est déplorable, les changements que nous étions nombreux à souhaiter, et pour lesquels nous avons lutté, seront plus longs à venir que nous ne l'avions prévu dans notre enthousiasme et, peut-être, dans notre méconnaissance des véritables rapports de force comme du caractère des mouvements qui agitent de manière violente le processus révolutionnaire, remettant en question, pour beaucoup et pour certains d'entre nous, les espoirs qu'il porte. Sévèrement remués par des aspects de la lutte des classes que nous n'avions pas vu venir, la résistance à la pression dominante ne nous est pas facile.

D'autant que, dans des domaines proches de notre travail, les secousses ne manquent pas depuis plusieurs années. Nous avons vécu avec la certitude qu'un tas de choses n'étaient, ne seraient plus possibles. Que des acquis de la réflexion marxiste et léniniste, de la recherche en linguistique, des découvertes de la psychanalyse, des déploiements des sciences humaines, pour être bref, seraient irréversibles. Sans doute est-ce vrai, en profondeur, au niveau de

l'histoire, et dans maints secteurs. Pas dans les effets visibles ni dans les idéologies qui s'imposent aujourd'hui avec la participation active des moyens de propagande massivement à l'œuvre. C'était déjà clair il y a quelques années et notre numéro 62 avait dénoncé le danger. Depuis la vague renouveau de mois en mois la force de l'écume. Soutenue par les « reclassements » qui atteignent l'édition, la diffusion, la librairie, cette campagne porte atteinte aux possibilités mêmes de travail dans les différents champs de l'activité intellectuelle.

Nous avons initialement envisagé de consacrer plus de place à l'étude et à l'analyse de cet état de fait comme de la situation point par point dans les divers domaines qui nous intéressent au premier chef. En cours de route ce numéro s'est déplacé.

Portés par l'optimisme que soutient ce paradoxe sur lequel je reviens, nos amis ont surtout montré ce qui va bien. Pas tous et avec des points de vue et des angles d'attaque très éloignés, parfois, comme on le verra à la lecture de nos contributions. Il ne pouvait être question, devant les problèmes, de serrer solennellement les coudes au bénéfice d'une unanimité d'apparat.

Le paradoxe : ça va mal, la poésie va bien. Plusieurs textes portent ici à voir ce qui bouge dans la poésie en train de se faire dans ce pays. Ce qui se déclare et donne à la nouvelle poésie française un tour autre, des développements originaux, souvent inédits. L'inouï qui vient à l'oreille. Et d'où ça vient et ce qu'on peut, sans excès, en attendre.



A ce point de cette note en préambule, il me faut revenir quelque peu à la préoccupation que suscitent les difficultés actuelles. Je ne pense pas que ces difficultés soient le seul fait des bousculades radiophoniques, des célébrations télévisées ou des grandes eaux journalistiques. Il me paraît incontestable qu'après des années d'essor, la réflexion, dans les domaines cités, a du mal à se poursuivre, à prolonger ses premiers résultats.

Même si la « crise » n'est pas l'échec, nous sommes loin du climat de travail et des réussites des années 60. Bien des promesses n'ont pas abouti, bien des ouvertures se sont refermées. De ce point de vue, l'entretien avec E. Roudinesco est symptomatique. L'action des mass-media et la campagne idéologico-politique du pouvoir ne peuvent être chargés de tous les vices.

Nous ne sommes pas tout à fait innocents des blocages, des répétitions, des légèretés...

De ce qui fut annoncé, souvent repris, et jamais vraiment travaillé.

●

Je dis « nous » bien que nous ayons toujours essayé, dans cette revue (et ses prolongements dans l'édition) de ne pas jouer les bonimenteurs. Nous nous sommes élevés comme le théoricisme d'un côté et le n'importe quoi de l'autre. Nous pourrions pavoiser : on vous l'avait bien dit que ça finirait comme ça... Et de jubiler : le beau malaise ! Et l'anathème !

Mais non, nous n'avons pas fait tout ce que nous pouvions. A revoir.

●

Il y a, sûr, beaucoup à redire à propos du rôle de la presse, sous toutes ces formes. Et de ces silences, et de ces détournements. D'où la rage qui peut se manifester. Je ne veux, pour ma part, en rajouter. Je me contenterai de deux exemples :

1) Christian Bourgois donne une interview aux « Nouvelles littéraires », il parle de l'ensemble de ses activités d'éditeur et note en passant que les textes théoriques se diffusent moins facilement qu'il y a dix ans ; titre de ce journal : « *La théorie c'est fini* ». (Pour le commentaire indirect voir l'article de M. Ronat).

2) Nous avons publié un extraordinaire numéro sur le « Proletkult ». Deux mois plus tard « Le Monde des Livres » publie une double page sur la littérature prolétarienne : A. P. n'est même pas cité dans la bibliographie.

Nous pourrions en aligner des pages et des pages et des meilleures, à propos de jugements, d'estimations, d'exécutions, et d'anathèmes...

Mais quoi ! La liberté de la presse est indivisible. C'est comme pour l'interdiction de la peine de mort : si vous êtes pour, faut pas gueuler quand on épargne un assassin particulièrement répugnant. Ou qui a tué votre enfant.

●

Par un soir de juin dernier, au premier étage d'un restaurant, près de la République, j'étais là. La revue « Le Pont de l'Épée » organisait un dîner-débat sur le thème « Presse et poésie ». J'en suis ressorti, et Guy Chambelland aussi je crois, abasourdi. Je n'avais jamais assisté à un tel déferlement de violence contre des

journalistes (ils étaient deux invités) et contre ceux qui tentaient de s'opposer à l'abus des attaques personnelles... Les présents : des gens qui écrivent, pour la plupart. Quelques-uns, je dis bien quelques-uns, se sont livrés à une agression digne du guignol quand il grandit. A ne pas croire. Pas de faiblesse pour le bon sens. Pas de complicité avec la tolérance ou la sérénité. Du véhément pour le fromage, du furibond pour le dessert. La fièvre, le convulsif jusqu'au défiguré... Brrr...

Vive la liberté de la presse que diable et que nous ayons des journalistes compétents ! On est loin du compte. C'est l'évidence ! Mais là aussi, nous n'y sommes pas pour rien. Dans une certaine mesure, les journalistes c'est nous.

A bas l'anathème !



Mais aussi...

Un peu d'anathème...

Parce que nous sommes partie prenante, nous n'avons pas à leur faire de cadeau. La vulgarité, la sottise, l'inculture font bon ménage dans trop de journaux, et de gazettes dites de littérature.

Par-delà les opinions, demeure l'information : aussi mal lottie... Aussi mal traitée.

C'est un combat qu'il serait bon de mener. La position des revues de poésie et de littérature est plus que jamais fragile. Les plus solides sont menacées, certaines ont disparu, d'autres disparaissent. Aucun de nous ne peut s'en féliciter quel que soit son avis sur la ou les revues concernées.

Réduites à ne toucher qu'un faible public, l'attitude des moyens d'information devient capitale pour la vie ou la mort des revues. D'où une tendance à se taire devant les conséquences, les trous de mémoire, les paresse de la presse écrite ou parlée. Dans l'espoir d'obtenir un jour les quelques lignes qui...

En vain. Pour rien.

Nous n'avons pas à attendre la « gentillesse » d'un journaliste (sans la mépriser). Nous n'avons pas à renoncer à une presse culturelle d'information et d'opinion qui joue son rôle correctement. Nous y veillerons. Et pour commencer, nous publierons un « sot-tisier » chaque fois que cela nous paraîtra utile.

Sans anathème !

Pour commencer, à petits pas car il sera nécessaire d'aller loin si nous ne voulons pas que *toutes* les revues sombrent.

Jusqu'à des actions spectaculaires. Et pas seulement en direction de la presse, qui n'est qu'une partie du problème.



Dans l'histoire déjà longue de cette revue, ce numéro marque un nouveau départ. Ne le cachons pas : nous avons accusé le coup depuis près de trois ans. La fidélité de nos abonnés nous a permis de tenir. Nous ferons plus. Avec votre aide.



Pas de poètes français dans ce numéro. Exprès. Mais des poètes d'Amérique du Nord, en français et en anglais. Avec la grande Gertrude. Dans tous ses états.



Voyez les numéros annoncés et demandez-nous des bulletins d'abonnement...



Lapsus latins

L'anathème au besoin va quand le thème en a



J'allais oublier : l'avant-garde ?

L'avant-garde, ça existe. On le voit bien maintenant que plus personne ne s'en réclame. Alors profitons de l'accalmie pour insister et abattre nos cartes : l'avant-garde c'est nous (et quelques autres, d'accord). Nous aurions dû le dire plus tôt.

C'est fait.

Voir plus loin.

QUE SIGNIFIE L'ÉCHEC DES AVENTURES LITTÉRAIRES

Un article paru dans le magazine *Télérama*, qui passe pour être le plus « intellectuel » des hebdomadaires de mass-media, m'a frappée comme une illustration magnifique du propos que je voulais avancer, au sujet de l'état de la « critique théorique » en France. L'article présentait l'émission « Apostrophes » du 18 juillet 1980, qui mettait face à face les « avant-gardes » (Denis Roche et Maurice Roche) et les « arrière-gardes » (Brincourt, Bonnier, Pierre-Jean Rémy) :

AVANT-GARDE ET TRADITION

Le retour en force du « roman romanesque » est probablement le phénomène littéraire le plus spectaculaire et le plus significatif des années 75-80. Foin de la théorie, des constructions de laboratoire, des interrogations infinies sur l'économie et sur la politique de l'écriture. En route pour les exercices du plaisir, les voluptés de l'imaginaire et les effarvescences du sentiment. Signe des temps : Roland Barthes, maître à penser de la critique savante, explorateur des régions les plus éthérées de la sémiologie publiait avec « Fragments d'un discours amoureux » la plus frémissante et la plus brûlante des fictions.

Ce qu'on a coutume de désigner sous le nom d'« avant-garde » — une étiquette qui recouvre des réalités aussi diverses qu'imprécises — a sérieusement pâti de ce renouveau du goût romanesque. Les bedeaux de chapelles de moins en moins ferventes et fréquentées se sont mis à se chamailler et à s'invectiver dans un parler de plus en plus abscons. Quelques créateurs — je pense à Michel Butor, à Claude Simon, à Robert Pinget — se sont retirés dans la solitude du labeur. Et pendant ce temps-là, les pânes peinarde du bon vieux roman balzacien, les façonniers étroits d'intrigues bien ficelées, de couleur locale, de psychologie tilleul-mente et de métaphysique au coin du feu ont profité de la vague pour réinstaller leurs pénates. C'est vrai, « l'avant-garde » a échoué dans sa mission : conquérir de nouveaux espaces à la littérature, forger des formes et des contenus qui entrent en connivence avec la sensibilité et l'intelligence contemporaines ; et il faudra un jour s'interroger des raisons de cet échec. Mais il serait dangereux qu'on prenne prétexte de cette impasse pour réhabiliter un autre académisme qui n'a même pas pour excuse les risques de l'invention.

Nous sommes dans le règne du performatif : il suffit d'énoncer, sans apporter la moindre preuve, que « les

avant-gardes ont échoué », pour que cela soit. La répétition de l'affirmation tient lieu de démonstration.

Il est urgent d'aller à contre-courant : aux yeux de *QUI* les recherches de la « théorie » et les « constructions de laboratoire » ont-elles échoué ? Ce genre de discours, en outre suscité pour cette émission-ci, confirme doublement les thèses de Régis Debray (*) : les prédicats d'existence, de réussite ou de mort ne peuvent être attribués qu'avec l'accord massif des media, qui décident également du chiffre des profits.

(*) Dans : LE POUVOIR INTELLECTUEL EN FRANCE, Ramsay, 1970.

On fait de la chose pensée ou écrite une marchandise sujette à la mode, mais sans lui offrir les privilèges de la mode. Personne ne songerait à soutenir que la mini-jupe a échoué parce qu'elle a été remplacée par la maxi : le fait même que ce vêtement difficile ait été porté par un grand nombre de femmes est une réussite pour son « inventeur ». En revanche, en littérature, si le roman d'aventure se vend mieux aujourd'hui que le récit d'« avant-garde », c'est un échec pour ce dernier. Je proposerai de distinguer fermement les deux plans que l'on voudrait nous voir confondre : réussite ou échec des expériences littéraires et théoriques selon *leurs propres critères*, et faveur ou défaveur des media et du « public ».

Cette distinction est importante, car la pression psychologique des media est telle qu'elle atteint les auteurs eux-mêmes par l'intermédiaire des lecteurs.

Nous devons également considérer les événements actuels à la lumière de données historiques plus anciennes. En réalité, les années soixante/soixante-dix font figure d'exception ; cette quasi-coïncidence entre l'invention des formes nouvelles et leur répercussion par les media fausse notre perception du présent. Au temps de Mallarmé, le *Figaro* parlait de Paul Bourget. Rien n'a changé. La littérature vivante survit grâce aux efforts des auteurs et de leurs amis, et le « tilleul-menthe » décroche les contrats éditoriaux. Avec cette aggravation : le nouveau système du prix libre du livre empêche les éditeurs les plus courageux de prendre de nouveaux risques.

Ainsi, pour qui veut se donner la peine de lire, il n'y a aucun « échec » de la période précédente : les revues littéraires ou de sciences humaines (*Action Poétique*, *Change*, *d'atelier*, *Banana Split*, *Argile*, *le Nouveau Com-*

merce, Digraphe, Langages, Langue Française, Littérature, Poétique, Po & sie, Mezura, les Cahiers de Poétique Comparée, etc.) offrent le même foisonnement de textes, d'idées et de recherches. Naturellement, on trouvera évolution, prolongement et approfondissement (*). Mais rien d'un reniement qui paraît être celui de Barthes, virant de la Sémiologie au Discours amoureux.

(*) Certains voudraient voir dans les discussions internes de la linguistique ou de la poétique un symptôme de désarroi ; c'est au contraire le signe de leur vitalité. Ces domaines seraient morts si les spécialistes ne remettaient pas en question sans cesse leurs hypothèses. Pour juger, il faut s'intéresser aux résultats concrets, conséquences du questionnement. L'existence, grâce à la « théorie », de notre édition du COUP DE DES de Mallarmé, en est une illustration.

En réalité, Barthes, qui dans les années soixante représentait le principal courant contestataire (avec les *Mythologies* en particulier), s'est laissé piéger par ce qu'il dénonçait auparavant. Il n'est, à mon avis, nullement représentatif de l'évolution de la « théorie » ou de l'« écriture » en France, s'il l'est des mutations idéologiques. Je peux témoigner qu'aucun « reniement » de ce genre ne s'est produit par exemple en grammaire et en poétique génératives : pour ceux qui sont vraiment « entrés » dans ladite « révolution chomskienne », il serait aussi ridicule de revenir à l'étymologie ou à la grammaire normative que, pour un physicien, d'adhérer à la physique pré-cartésienne, sauf pour en faire la critique historique. La rupture est irréversible, et le « retour » exclusif aux pratiques anciennes serait vécu comme une véritable castration.

Aujourd'hui, nous devons accepter l'évidence. Depuis toujours, les innovations n'ont pu être comprises en profondeur que par un petit nombre de passionnés, de spécialistes, de curieux. Il y a dix ans, nous nous battions pour que ces domaines deviennent néanmoins accessibles au plus grand nombre, nous bercions l'illusion que les systèmes de communication, grâce à des passionnés là aussi, pouvaient avoir un rôle essentiel. Or ces systèmes sont conçus pour aller dans l'autre sens, et la télévision a fait taire ses propres passionnés. Nous devons, aujourd'hui, nous battre pour que le petit nombre de curieux ne soit pas étouffé.

Classicisme, romantisme, naturalisme, symbolisme, surréalisme se sont succédé, sans que l'on parle d'échec, chaque mouvement pouvant exposer ses chefs-d'œuvre. Pourquoi subitement attribue-t-on l'échec au « formalis-

me », au nouveau roman (n'ont-ils pas leurs chefs-d'œuvre), au lieu de les classer parmi les étapes essentielles d'une vie culturelle ?

La réponse est simple, l'explication est tout simplement *politique* (*).

(*) Je ne sous-estime pas toutefois le rôle des « intellectuels » : les abus des hyper-théoriciens, des pseudo-théoriciens, leur terrorisme à l'égard du lyrisme et d'autres formes d'expression ont sans aucun doute participé de la lassitude du public qui s'est plus d'une fois, à juste titre, senti floué par ces discours vides. Les approches formelles, « de laboratoire », ont beaucoup souffert de ces excès, car de l'extérieur il est difficile de tracer des frontières. Question de spécialité. Remarquons que nos hyper-théoriciens sont naturellement devenus aujourd'hui les anti-théoriques... les plus acharnés.

Le pouvoir a parfaitement compris que certaines mesures rétrogrades, dans nos systèmes « démocratiques », devaient être préparées à l'avance grâce à un discours, une mise en « acceptabilité » décrite ailleurs par Jean-Pierre Faye. Depuis plusieurs années (je renvoie au rapport de la Trilatérale « *The Crisis of Democracy* » [1975]) les technocrates ont mis dans leur collimateur les disciplines coupables de rendre les intellectuels « irresponsables » et d'entraver les directives des décideurs. Cet été 80 nous fournit la preuve par le réel : l'ensemble des réformes universitaires se présente comme une liquidation de Vincennes, des sciences humaines, c'est-à-dire de tous les acquis de 68, structurels et intellectuels, et ne rencontre de protestation que chez les victimes. L'indifférence est quasi générale. Mais elle a été préparée par quatre années de campagne anti-pensée.

L'échec, s'il en faut un, est à trouver plutôt dans le manque de relève, l'absence de véritable alternative aux mouvements forts précédents. Cet échec est rejeté sur ceux-ci, au moment même où LE COMBLE DU VIDE se propose en tant que « nouvelle philosophie », comme le dépeint si bien le numéro (392) de la revue *Critique*.

Echec, naturellement, selon les critères propres de la profession intellectuelle — mais réussite sociale assurée. Réussite totale également dans la bataille idéologique : la critique du Goulag entraîne le discrédit du marxisme, donc des sciences (humaines), donc de toute pensée tant soit peu soutenue, argumentée, vérifiable ou falsifiable ou même susceptible d'être discutée. Ce faisant, les nouveaux philosophes gagnent sur les deux tableaux : ils se posent comme « penseurs », mais, refusant la distinction entre travail de pensée (philosophique, théorique, scientifique) et fiction, ils s'autorisent à dire n'importe quoi. Si un

courageux ose faire remarquer quelques erreurs historiques grossières, quelques inconséquences graves, il est aussitôt accusé de « *flicage philosophique* (*) », de vouloir « *tisser les barbelés d'un Goulag intellectuel* », de vouloir supprimer le droit à la « *métaphore* » (Cf. *Tel Quel* 84, été 1980).

(*) - Curieusement -, B.-H. Lévy utilise le même - argument - contre les critiques de Vidal-Naquet dans le NOUVEL OBSERVATEUR.

Curieux renversement des situations : ceux-là mêmes dont l'action participe à l'étouffement de la vie culturelle, et qui ont, pour eux, tous les moyens de diffusion, hurlent à la moindre critique que l'on veut porter atteinte à leur liberté d'expression. Liberté d'expression à sens unique, comprenons-le.

Cela dit, nous devons comprendre pourquoi, en France, la revendication de « dire n'importe quoi » (en matière intellectuelle) au nom de la liberté d'expression rencontre autant d'échos favorables. C'est qu'elle retrouve naturellement un vieux fonds de pratiques que les tentatives des années soixante/soixante-dix n'avaient pas entamé. En effet, certains archivages de la tradition universitaire ajoutés à une certaine vulgarisation de la pensée heideggerienne (*) ne tiennent absolument pas compte des exi-

(*) Pensée à l'ordre du jour de la Nouvelle Droite comme l'indique Alain de Benoist dans ses lettres au MONDE, des 5-7 juillet 1980.

gences de la *connaissance objective*, exigences non seulement ignorées mais farouchement déniées. Les données de l'Histoire, les dates, les concepts, tout peut être objet d'interprétation subjective et de métaphorisation. La confusion des genres, philosophie-poésie-fiction, peut donner des résultats littéraires heureux. Aucun, à ma connaissance, dans le domaine du savoir, où l'éloquence seule n'est pas persuasive.

Un professeur américain me racontait, récemment, le désastre provoqué dans les départements de Français aux U.S.A. par les applications « pédagogiques » de la nouvelle mode ; les enseignants n'ont pas tous les facilités d'écriture d'un Derrida ! A la traditionnelle explication de texte en trois parties (quel que soit le texte) s'est substituée « naturellement » la méthodologie également universelle consistant à trouver en quoi le texte se subvertit lui-même, à prouver qu'une proposition et son contraire ont même valeur, que les notes de blanchisseuses et les sonnets ont le même statut littéraire — conception implicite dans l'archivage traditionnel. Une fantastique régression : s'il

est certain que les études « formalistes » n'épuisent pas l'ensemble des commentaires et des analyses possibles de la littérature, au moins depuis les Formalistes Russes tenait-on pour un acquis positif la définition d'une spécificité des textes littéraires et la recherche de leurs propriétés latentes.

L'avenir paraît extrêmement sombre, dans la mesure où la vie culturelle est tranchée à coups de décrets ministériels sans rencontrer le tollé général, la résistance massive qui seraient nécessaires pour bloquer leur application. Mieux, il semble que les alliés politiques en principe « naturels », à gauche, des avant-gardes littéraires et scientifiques considèrent qu'ils ont de meilleurs chats à fouetter. Et sans une vigilance critique envers les anathèmes que les media veulent leur faire intérioriser, les intellectuels se laisseront absorber eux-mêmes dans leur propre négation, la circulation de la marchandise.

SURPRISES A PARIS

Cher Alain,

A Paris, au mois de février, où je devais accompagner un groupe de lycéens, j'eus une aventure assez déconcertante, que je n'ai pas encore comprise. Peut-être peux-tu m'aider à y voir plus clair.

Passant, par hasard, devant le Collège de France, je me suis vaguement souvenu que des gens célèbres enseignent dans ce lieu. J'ai pénétré dans une salle de conférence bourrée d'auditeurs. La table, derrière laquelle avait pris place le professeur, était recouverte de magnétophones à cassette. Le professeur était en train de donner une définition de l'œuvre littéraire : elle est simple, filiale et désirable. C'est bien idyllique, me suis-je dit, tout en remarquant que la plupart des auditeurs étaient assez âgés. Le professeur explicitait sa définition : simple voulait dire que toutes les parties de l'œuvre constituent une unité. Je me suis demandé si Sainte-Beuve ou même Boileau avaient déjà enseigné ici. Pour éclairer le sens de l'adjectif filial, le professeur disait que chaque œuvre a d'excellents précurseurs, le bon vient du bon ; le principe de l'œuvre peut être exprimé par le mot noble, dont le contraire est vil. J'avais déjà le sentiment de me retrouver en plein XVII^e siècle, mais il me fallut vite quitter ce bon vieux temps car le professeur sollicitait Mallarmé pour illustrer ses idées. L'homme Mallarmé avait des sympathies pour la République, mais l'écrivain était aristocrate. Je pouvais ainsi retourner à l'époque classique et y rester, puisque le désirable c'est ce qui reste de l'œuvre quand l'auteur est mort et que toute actualité a disparu : c'est cette qualité qui constitue l'œuvre ! Désirable n'a rien à voir avec le plaisir ou la jouissance, mais renvoie à désir qui équivaut à gloire — dans le langage mystique. J'étais K.O. Le professeur fit une pause. Ensuite, il parla de Proust. Avant d'être écrivain, Proust s'était voué à l'ascension sociale

dans le milieu mondain de l'aristocratie ; il avait été un virtuose, un militant de la mondanité. De cette passion de l'ascension sociale, la chose la plus vile, Proust avait fait plus tard le sommet de la littérature du XX^e siècle : le plus vil a engendré, paradoxalement, le plus noble. J'éprouvai quelques difficultés à suivre ces métamorphoses aristocratiques, n'étant pas moi-même aristocrate. C'est alors que le Président de votre pays m'est venu à l'esprit : sans doute comprendrait-il cela plus aisément.

Quelques jours plus tard, piqué de nouveau par la curiosité, je suis retourné dans la même salle. Un autre professeur parlait, traitant de la pénitence et du baptême dans le christianisme primitif. A cette époque, on pensait que le monde était soumis à une loi mauvaise. Les païens cherchaient le salut en se détournant de ce monde et en passant, une fois pour toutes, dans la sphère de la connaissance, de la sagesse. Les chrétiens, par contre, pensaient qu'une rechute dans le monde mauvais était possible, ce qui entraînait la nécessité d'une nouvelle rupture. Le professeur citait, à plusieurs reprises, le livre d'un théologien allemand sur la Tauftheorie, publié en 1936, il parlait aussi de Nietzsche et de Saint Augustin. Tout à coup, le cours du premier professeur avec Mallarmé et Proust, la noblesse et la gloire, m'est revenu à l'esprit, l'idée de l'éternel retour a commencé à m'obséder et puis j'ai senti moi-même une rupture, une rechute, un sentiment de déjà vu m'a envahi : tout cela je l'avais déjà entendu, il y a longtemps, au milieu des années cinquante, à l'université de Munich, pendant la restauration, quand la critique littéraire vouait un culte à l'art pur, quand la philosophie célébrait la théologie. La réalité était tabou, encore rendue suspecte par le fascisme, dont les profiteurs étaient en train de reconstruire la R.F.A. ; il ne fallait surtout pas les déranger. Les grandes figures de la littérature et de la philosophie étaient Benn, Jünger, Heidegger, qui répandaient une brume de mysticité pour cacher les ivresses qu'ils avaient éprouvées autour de 1933, et ils nous entraînaient vers le royaume du pur, du noble et de la sainteté. Malheureusement pour moi, les extases de l'esprit étaient constamment accompagnées d'un sentiment de nausée.

Tout cela surgit de nouveau, l'idylle du Collège de France s'est transformée en cauchemar, j'ai pris la fuite. Aujourd'hui, trois mois plus tard, je crois avoir rêvé — il n'y avait pas de fascisme en France. Comment interpréter mon rêve parisien ? Au fait, les deux professeurs apparus

dans mon rêve s'appelaient Barthes et Foucault. En espérant avoir des éclaircissements, bien à toi.

Oskar (*).



Cher Oskar,

Voilà bien du toupet. Tu ne vas quand même pas insinuer que le professeur apparu dans ton rêve était l'écrivain qui, à l'époque où l'idéalisme de l'université de Munich te donnait la nausée, s'apprêtait à publier les *Mythologies* ?

Me gardant bien d'interpréter ton rêve, je renvoie ta perplexité à la réflexion de nos lecteurs.

Bien à toi,

Alain.

(*) Oskar Sahiberg enseigne à Berlin-Ouest. Critique littéraire, il a notamment publié une approche psychanalytique de Gottfried Benn et une étude consacrée à Baudelaire. On lui doit en outre des essais sur Walter Benjamin, Gautier, Balzac, etc... Pour la revue L'ENDEMAIN il a réalisé un ensemble sur les rapports entre la psychanalyse et la littérature.

L'ANTHOLOGIE ARBITRAIRE
D'UNE NOUVELLE POESIE

Présentation (Extraits)

Les Editions François Maspéro vont publier, dans la collection qui porte le nom de notre revue, « L'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie » que j'ai composée au cours de ces derniers mois. Vingt-et-un poètes seront représentés par des textes pour la plupart inédits. Donner ici des extraits, même brefs, d'une présentation liée de près aux poèmes n'est pas sans inconvénients. Toute présentation d'une anthologie se soutient du choix mis en œuvre et des textes qu'elle précède. Qui seront évidemment absents de ce numéro.

Je crois pourtant utile d'insérer quelques passages dans ce numéro qui se veut, autant que nous le pouvons, de situation dans la poésie d'aujourd'hui. Nos lecteurs sont, en général, informés des tendances de l'écriture contemporaine. Ils ont pu suivre, dans nos pages, depuis plusieurs années, les évolutions comme les lignes de force. Et les approches théoriques que nous avons tentées d'en donner. C'est à cet ensemble de poèmes et de réflexions que les pages qui suivent font référence. A l'histoire de notre revue et des poètes qui l'ont animée, depuis de longues années. A tout un « ailleurs » aussi dont je tiens à souligner l'importance : des revues comme « Tel Quel », « Change », « Digraphe », « Actuels » et beaucoup d'autres, des collections comme celles de Bernard Noël, de Paul Otchakovsky-Laurens ou de Bernard Delvaille, chez Flammarion, Hachette et Seghers, des animateurs de publications comme Jean Daive ou Claude Royet-Journoud ou Mathieu Bénézet ou Jean Thibaudeau, des maisons d'éditions dites « petites » comme « Le Collet de buffle » ou « Orange Export »...

Enfin, à la réflexion, que je tiens pour capitale, de Jacques Roubaud dont « La vieilleuse d'Alexandre » (Maspéro) a fortement éclairé quelques aspects. Citer ce livre donne la mesure de la modestie qui est la mienne en ouvrant ces courtes remarques : si j'en étais capable, c'est tout un ouvrage que mériterait l'analyse de la poésie aujourd'hui en France.

J'ai simplement voulu provoquer, et me provoquer moi-même en rassemblant des poèmes d'écritures différentes, qui pourtant se recourent en des points où le nouveau se manifeste. Prendre date d'un événement.

Cette anthologie est un acte de biographie. Et un acte dans ma biographie. Elle est plusieurs fois arbitraires. Arbitraire comme toute anthologie, quoi que puissent en dire parfois les compileurs et malgré toutes les prudences dont ils s'entourent. Arbitraire parce qu'elle ne prétend pas donner une vue d'ensemble de la production poétique d'aujourd'hui. Arbitraire parce qu'elle laisse de côté des poètes dont l'œuvre compte et comptera. Arbitraire parce qu'elle l'affirme et qu'elle écarte des pans entiers de ma propre histoire, de mes goûts, de mes engagements. Arbitraire, enfin, parce que plusieurs des meilleurs poètes qui participent de cette nouveauté, cette « modernité », ne sont pas représentés. Je pense, par exemple, à Marcelin Pleynet, Denis Roche, Michel Deguy ou Jean-Pierre Faye...

Arbitraire aussi parce que l'aventure de la poésie d'aujourd'hui ne peut se concevoir et s'entendre sans la prise en compte de ce qui, dans la prose, chemine hors des sentiers battus : le travail de Maurice Roche, Pierre Guyotat, Jean-Claude Montel ou Pierre Rottenberg ou Hubert Lucot, pour ne citer que quelques noms. La poésie a besoin de la prose, c'est platement évident : il arrive qu'on l'oublie.

..

Je n'ai donc pas fait appel à tous les poètes qui auraient pu être présents ici pour les besoins de la cause. Pour des raisons diverses, dont certaines peuvent m'être obscures,

de rapports personnels ou parce que je n'ai été en état de les lire qu'avec un grand retard sur l'impact de leur travail. C'est dire à quel point je suis parti, pour composer cette anthologie, de mon travail personnel, de ce qui, dans une période relativement récente, m'a bousculé puis convaincu et amené à concevoir différemment les exercices de la poésie.



Je n'ai pas fait appel, non plus, à tous les poètes que j'aime. Ni même à tous mes amis intimes. Certains d'entre-eux, absents ici, sont parmi les poètes qui me touchent le plus, dont l'écriture est des plus convaincantes de ce temps. Je n'ai pas toujours choisi en fonction de ce qui me semblait le plus réussi ou le plus fort. J'ai fait une coupe.

Dans la différence : car ceci n'est pas une anthologie issue d'un « groupe » homogène à directives théoriques formulées, condamné à refaire le même parcours. Le temps des « groupes » de ce type est sans doute terminé. Au profit d'une large circulation des informations, des lectures, des influences. Ça n'a l'air de rien : c'est une nouveauté.



Le merveilleux dans une anthologie de poésie étrangère c'est qu'on peut la concevoir sans démonstration autre que la qualité et l'ouverture qu'elle offre sur de l'inconnu. Le merveilleux pour moi dans le choix accompli, c'est le frottement en retour des textes : ce qu'ils m'ont appris à leur contact, la découverte des uns par les autres. J'ai connu les poèmes de Maurice Regnaut bien avant ceux d'Anne-Marie Albiach et ceux de Joseph Guglielmi bien avant ceux de Georges Pérec ou d'Emmanuel Hocquard. Pérec et Albiach m'ont fait relire Regnaut et Guglielmi. Autrement. Et Paul-Louis Rossi m'a appris qu'il faut souvent des années pour découvrir un poète qui est un vieil ami...



Cette anthologie veut montrer quelque chose. Elle veut montrer que quelque chose de nouveau se passe dans la

poésie en France aujourd'hui. Bien entendu, rien ne se développe à partir de rien et si mon propos était d'écrire une « histoire » de la poésie française contemporaine, il me faudrait repérer les influences, évoquer des ancêtres et montrer qu'on pourrait trouver ailleurs, et parfois avant, des exemples de ce qui se donne à lire ici. Je ne le ferai pas.



Ni « corpus théorique » qui grignote un peu de tout partout, se veut scientifique, fait le point des connaissances et lance des interdits, ni labeur d'explications, système de références obligées dans lequel tout apparaît pour mieux se dérober, la réflexion que suscite cette poésie a besoin de large, d'espaces différents, d'hypothèses multiples. Elle est une poésie de la liberté d'allure... et dont la liberté d'allure n'est pas un genre. C'est nouveau.



Nous assistons, c'est, je crois, le plus important de ce que je veux souligner, à la fin d'une hégémonie sur la poésie française : celle du « cri », et qui ne le nie pas. A la fin d'une dénégation : celle du « formel », et qui n'en fait pas le tout de l'écriture.



Puisque provocation il risque d'y avoir, de ma part, je n'irai pas par quatre chemins, à l'encontre éventuellement de l'opinion de certains des poètes ici représentés (qui seraient plus nuancés ou même en désaccord) : enfin la poésie française, d'une manière relativement massive (puisque sont ici à l'œuvre deux générations et que j'aurai pu demander des textes à maints autres poètes), prend la mesure de son histoire, de ses manques, de son ignorance, de ses richesses oubliées, des ouvertures bouchées. Enfin l'infamante accusation de « formalisme » peut se retourner contre ses auteurs...



Mallarmé, le Livre, la page imprimée, les caractères, les blancs, le surréalisme, les langues étrangères, la chaîne des signifiants, la voix dans la lecture, le « on évite le récit » et tout ce qui fait retour comme récit dans la poésie d'aujourd'hui...



Le cri : oui, je veux d'abord dire un mot du cri. Le cri, c'est la moindre des choses. Et le bonheur, et le malheur et les casseroles et les bidets, et le néon et la Révolution et le temps, le temps poumon, la chair qui recueille le souffle, silence et bruit, calme et fureur du poumon, muscle et sang, arbre à pulsions, dans l'ouvrage du corps et « la racaille incapable de fidélité à ses convictions » comme dit Freud, et l'admiration qui ne résoud pas les énigmes, et ce qui nous prive de ce qui semblait acquis et la « nécessité intérieure jaillie de l'être » et le « silence définitif de la page blanche » et « l'univers purement verbal » et « l'expérience existentielle ». Et le cri. Nous voudrions faire autrement qu'il y en aurait partout. Alors parlons d'autre chose, voulez-vous. Parce que le propre du cri, c'est qu'il n'y a rien à en dire. On en meurt.



Parlons plutôt du glissement du vers sur la page et de cette façon d'étaler l'obstacle : passer d'un mot à l'autre. Puisque c'est de la mort qu'il faut, nous en avons en tas : dans le compte des syllabes, par exemple. Parce qu'il y a tant d'embrouillamini pseudo-philosophique : ne pas se priver de ne pas tomber dans la transparence.



Et si vous y tenez, un jour, nous irons voir — écouter voir — ce qu'il en est du désir dans la volonté de ne pas dénier le formel. Qu'est-ce qui parle dans les procédés... L'appareil formel comme double manifeste de la mort dans le texte, l'appareil formel comme cri... Par lequel chemine

ou se dilue tant de celui qui écrit... Sorte de retour aux premiers pas du poème, un beau jour... Le moraliste qui s'empresse de tourner la page parce qu'elle est trop blanche et de fermer le livre parce qu'il est trop léger de caractères composés...



Un jour...

Lorsque tombera la malédiction de l'accusation : le « formalisme ».



Pour le moment parlons plutôt de choses simples : Mallarmé. Le suspect : n'a pas su vivre, n' a pas su écrire, n'a pas su ramer... Beaucoup de bruit autour du nom et peu d'effet dans l'écriture. Le voici enfin pris en compte et dans ce qu'il a écrit de plus évident : le livre, ça existe, s'il existe un objet-livre, il existe une écriture-livre. Où tout est en jeu : ce qui est l'écriture et ce qui est le livre. La pagination est une écriture, le face à face des caractères, et puisqu'il y a décision du poète dans la découpe, la découpe décide du poème. Tout ceci, et bien d'autres choses (la question lancinante : où est le vers?), qui ne sont plus à montrer, ni à démontrer (la ponctuation n'est pas du blanc...), tout ceci est d'une simplicité humoristique, si simple qu'elle se tourne facilement au ridicule (voyez ce qu'on peut tirer en tournant un peu la question : « où est le vers ? »...). Et que la liberté du poème ne s'accroche pas au vers libre comme un wagon...



Et voyez ce que Michel Couturier ou Jean Daive ou Jacqueline Risset lisent dans Mallarmé et ce que cela devient.



Après avoir été paré de tous les sortilèges, le surréalisme a été, quelque temps et par une avant-garde à la fois

intransigeante, belliqueuse et dogmatique, chargé de tous les vices. C'était trop mais ça n'a pas duré longtemps.



Jusqu'à une période récente, après tout ce qu'il nous a offert et permis (Benjamin Peret et un autre regard sur notre culture, par exemple), le surréalisme nous a fait payer le prix fort pour la langueur de nos fantasmes et la réussite de nos petites copies : le fantastique impérialisme de toute une métaphysique de la poésie comme exercice de la liberté, de la poésie comme spasme, épreuve de force contre le mal, de la poésie du corps à corps, ventre à la bouche, les yeux arrachés. « Et tout le reste est littérature », et les ravages de cette idiotie (car c'est évidemment de ce « reste » qu'il est question !). « Toute l'écriture est de la merde » : bien sûr, et alors ?

Quand on y songe...

Affirmation pour affirmation : je prétends que cette idéologie nous a rendu sourd à ce qui se passait à l'étranger au même moment, à l'extraordinaire bouillonnement des années vingt et trente.

Ce retard pris, voici qu'il a pu être résorbé, avalé, mieux même : je prétends qu'en poésie nous avons pris de l'avance.



Car, par ce qui pourrait n'être qu'un curieux retournement, l'héritage surréaliste nous est venu en aide. Le « formalisme » d'Europe centrale comme le « criticisme » anglo-saxon manquaient singulièrement de place pour une conception de l'inconscient.

Le surréalisme, par contre, avait compris le coup de force freudien et le point fort de la découverte freudienne.

C'est ainsi, je le prétends, que nous pouvons aujourd'hui travailler de plein-pied sans dénégation du formel et sans dénégation de l'inconscient.

D'autant que Jacques Lacan est passé par là pour une manière de soudure en nous fournissant en lieu et place

d'une « écriture automatique » anémiée et théoriquement inconsistante, l'hypothèse d'une « chaîne des signifiants ». Qui se révèle bien plus fertile.



Pour ce qui est des autres aspects non moins nouveaux et non moins importants : l'irruption de la poésie étrangère, la mise en question de la langue comme langue maternelle, la traduction comme poésie, l'instauration d'un lieu du récit dans l'instauration même de l'écriture poétique ; la répétition dépassée dans la répétition voulue, la répétition et les procédés comme récit. Et ceci dans le cadre même d'une sorte de fin du récit dans le poème...

.. .. .

Voyez...

LE MIROIR AUX ESPERLUETTES

Je n'ai évidemment pas la naïveté de croire qu'il ne se passe rien de repérable, d'analysable et de fort éclairant dans le texte, produit du désir et de l'angoisse, qu'on appelle poème. Que quelque chose y puisse circuler de manière phrématique, et que les sciences du langage soient capables de l'approcher, de nous le révéler, cela me paraît même aller de soi. J'ajouterai que c'est la moindre des choses. Je n'ignore pas plus que quiconque que le langage est cette mémoire où demeurent consignés, et agissants, les éléments déterminants de l'expérience, consciente et inconsciente, de l'individu et même de l'espèce.

Toutefois, je mentirais si je n'avouais pas que, dès les premières lignes d'un article de linguistique générale, de sémiologie ou de sémantique, de philologie ou de poétique, le livre me tombe des mains, soit à cause de la spécificité lexicale en usage dans ces proto ou parasciences, soit encore que l'or subtil de ce savant langage ait le malheur de se transformer instantanément, au contact de ma chimie cérébro-affective vulgaire, en plomb. Bref, je ne sais pas résister à l'ennui. Mais ennui n'est pas haine ; et, fidèle aux vertus républicaines, je n'ai jamais considéré que l'ennui éprouvé par moi devait être nécessairement partagé par autrui. Et je vois bien que plus d'un parmi mes amis se délecte, ou du moins se nourrit, de telles lectures. A la bonne heure, du moment que l'on ne me les impose pas plus qu'on ne m'impose de manger de la cervelle ou des escargots !

Donc, soyons clair : ces techniques et modes d'appropriation, ou d'investigation, des phénomènes intervenant dans l'ordre du langage, ou révélés par le précipité des mots, m'effarent, m'attèrent et me font bâiller, mais d'autres que moi y trouvent profit, voire jouissance. Il n'y a pas de mal à cela, et j'ai la simplicité orgueilleuse de ne pas aller m'imaginer plus bête que de raison pour si peu.

Qu'un nombre considérable, et même croissant, d'individus se livre à l'activité pseudo-critique, péri-analytique, para-exégétique ou soi-disant polyglote sans, d'évidence, s'y entendre beaucoup plus que je ne m'y entends, cela non plus ne me choque pas outre mesure. C'est leur affaire. D'autres, à l'inverse, aiment à se nimer d'« âme » ou à porter leur sexe en bandoulière ; c'est leur affaire aussi. Que les tenants forcenés des deux partis puissent en venir aux mains (oh ! modestement « à plume »...), de revue à revue, cela certes me semble sot et vain, mais sans doute ces petits combats mièvres permettent-ils d'en économiser de plus redoutables, car mieux fondés. Alors, ce moindre bien est un moindre mal ; autant s'en accommoder, c'est-à-dire : s'en foutre superbement.

Ce qui me chagrine davantage, et me fait, mais sans excès, craindre pour l'avenir, c'est que, tels les petits pains bibliques, se multiplient aujourd'hui, inconsidérément et de façon grotesque, ces textes qui singent l'aptitude ou le talent langagier et voudraient, de façon agressive, être reconnus comme seule production poétique recevable, alors qu'ils ne font que couper en tranches l'incapacité de leur auteur à dire simplement qu'ils souffrent ou qu'ils jouissent, que c'est difficile de vivre, d'aimer, d'être aimé, et cætera.

Certes, tous ne sont pas de simples paltoquets ridicules et pédants ; et l'on en voit beaucoup qui font effort sincère, lisiblement douloureux, pour accommoder leur démangeaison aux goûts fluctuants du jour, afin de paraître ni trop rassis, ni exagérément saignants. Cela me fait un peu de peine, quand je les aime bien, d'autant que je mesure l'étendue épouvantable du fossé qui s'accroît entre leur dramatique, mais inavoué, besoin de communiquer quelque chose et ce dérisoire résultat auquel ils arrivent, loin de l'écoute de ceux qu'ils voudraient, quoi qu'ils en disent, émouvoir ou convaincre.

Si bien que je suis forcé de constater la chose suivante : si le travail philologique, analytique et même psychanalytique, exercé par des spécialistes qui ne se voudraient pas à la fois juge et partie, me paraît fertilisant pour ceux-là même qu'on appelle « écrivains », la confusion des genres et des compétences, à laquelle nous assistons, me semble catastrophique à la fois pour le producteur et pour le commentateur ou le savant. Je ne parlerai même pas du pauvre consommateur, incité à se tourner par compensation vers les tristes produits de la culture officieuse.

Qu'il ne faille pas céder à la pression démagogique, et se mettre à « écrire pour tous coûte que coûte », c'est un fait. Qu'il faille défendre, pied à pied, le droit à l'expérimentation, à la prise de risque, c'est entendu aussi. Mais tout le monde n'est pas novateur. Le diktat de « novation » est aussi stupide et dangereux que celui de respect de la tradition. Surtout si son effet le plus évident est une censure du plaisir exercée par cette sorte de norme dominante.

Le comble, je le crains, pourrait bien être aujourd'hui, pour l'homme d'écriture, de n'avoir rien à dire, et d'y mettre beaucoup de science. Entre cet excès et l'excès inverse de naïveté, il existe assurément une voie, non pas moyenne, mais respirable, et même une infinité de voies. Jacques Réda et le Jacques Roubaud de « *Autobiographie chapitre X* », par exemple, nous en administrent la preuve de façon splendide. La poésie se satisfait mal de l'avarice. Et l'abus de pouvoir théoricien de ces dernières années, s'il a freiné la vague d'effusion complaisante, a aussi engendré cette pratique de la rétention à tendance avaricieuse. L'avare ne partage rien. Alors, à vot' bon cœur, M'sieurs dam's, purs ou impurs, les mots sont aussi, et d'abord, ceux de la tribu.

ENCORE UN MUR DE LA POESIE

Berlin (de notre correspondant particulier)

La saison culturelle berlinoise aura été marquée par l'inauguration, il y a quelques semaines, d'un « mur de la poésie ». Sur une longueur d'une vingtaine de mètres, des textes poétiques recouvrent — aussi bien du côté oriental que du côté occidental — l'édifice qui, depuis 1961, matérialise la division de l'ancienne capitale du Reich. Grâce à l'autorisation spéciale des quatre puissances alliées, la dame française à qui l'on doit cette initiative originale put circuler sans encombre de part et d'autre du mur, non loin du célèbre « check point Charlie ». L'inauguration se fit en deux temps. Pour la République démocratique allemande, un responsable de la politique culturelle auprès du comité central du S.E.D. a pris la parole, se félicitant de cet événement qui contribuera à consolider la paix, la connaissance mutuelle et le rayonnement du patrimoine humaniste. Il rendit hommage aux maçons de la République qui, par leur excellent travail, avaient créé les bases matérielles de cette fête de la poésie. Quelques mètres plus loin, de l'autre côté du mur, un représentant du Sénat de Berlin-Ouest rappela que la politique de détente était une démarche constante de la coalition sociale-libérale. Faisant allusion aux travaux de Jacques Roubaud, il avança une thèse que l'auteur de « La vieillesse d'Alexandre » n'avait pas cru devoir examiner : le vers libre n'est vraiment libre que dans les régimes où sont respectés les Droits de l'Homme et la libre entreprise. Quelques difficultés avaient surgi au moment de la sélection des poèmes devant orner le béton : à l'Est, certains textes proposés avaient été vivement critiqués par un éminent professeur d'esthétique marxiste ; à l'Ouest, quelques poèmes furent jugés peu conformes à l'esprit libéral et démocratique de la Loi fondamentale, certains même suspectés d'encourager le terrorisme. On se mit d'accord sur un compromis : seuls furent retenus des poèmes d'auteurs francophones tirés de l'anthologie d'Alain Bosquet. Seule note discordante : l'opposition chrétienne-démocrate au Sénat de Berlin-Ouest protesta vigoureusement contre cette manifestation poétique, considérée comme insultante pour « nos frères et sœurs obligés de vivre sous le joug du totalitarisme rouge ». M. Franz-Josef Strauss envisage d'inaugurer, au cœur de la Bavière, un contre-mur de la poésie libre. Sollicité de participer, le C.I.E.L. a déjà donné son accord. Des contacts pourraient être pris avec le gouvernement de Pékin pour rentabiliser l'affaire en utilisant la Grande Muraille.

UNE AUTRE MUSIQUE

- Déjà, la langue scientifique est en désaccord profond avec celle des poètes. C'est un état de choses insupportable... Peut-on forcer la poésie à se cantonner hors de ce qui l'entoure, et méconnaître la magnifique exubérance de vie que les hommes par leur activité ajoutent à la nature et qui permet de machiner le monde de la façon la plus incroyable ?... -

Apoïllaire. - L'esprit nouveau -.

Une langue sans preuve, c'est tout ce que l'on peut répandre à la salve des questions, une encre de seiche ou de souche. Les réponses devront changer de masque, car les questions cachent dans leur manche des cartes biseautées. L'écriture et ses coraux échappent aux sondages sous-marins. On cherchera pourtant à calculer leur vitesse de sédition. On s'acharnera à comprendre comment ils se forment par chaînes de fissions et de fictions. On provoquera d'irréversibles collisions du sens et du son dans l'accélérateur des syllabes, des courts-circuits du pair et de l'impair d'où naissent de nouvelles particules.

Collecteurs d'une énergie sans nom, à la fois physique et psychique, nous parcourons la matière atomisée des mots, irradiés par leurs retombées. Plutôt que de frotter les silex d'une syntaxe néolithique, il reste à injecter un gaz imaginaire dans le tube à vide du vers.

Accorder l'inconscient du poème au savoir de sa langue.

Dénaturer le savoir du poème par l'extension de sa réalité.

Déplacer la nature du poème dans l'espace d'une autre science. De la barbe ailée d'Alexandre — réseau de barbelés — jaillissent dans nos mains ces étincelles imprévues qui mettent le feu à l'histoire, grande et petite, la nôtre et nous brûlons avec.

Nous avons beau ne pas mettre la charrue dans l'eau du bain, ni jeter l'enfant avec l'os du bœuf, nous ne cessons d'ajouter des barreaux à nos cages invisibles, en croyant que ne pas les voir atteste notre liberté.

C'est un état de choses insupportable.

Je ne cherche rien dans les mots que la musique de leur manque, de leur absence, de leur perdition, cette soif qui calcine la langue. Car tous ceux que l'on a disséminés sur le papier font un tel vacarme que la mémoire, débranchée, ne répond plus.

Lisez ce que j'écris, vous y verrez ce que je fais. L'écriture est le système circulatoire de la ville que je construis et détruis sans relâche pour ne jamais habiter au même endroit de ma vie. Ce lieu me livre une campagne que je bats. Ce que je lis, je l'élis. Je l'écoute. Je l'égoutte : j'essore le linge des mots dont je me vêts et me dévêts, toujours troué par d'autres qui n'ont pu trouver leur place.

Découpez les vers comme vous voudrez, par la tête et la queue, ne laissez que le blanc comme un mal qui empire et gagne tout le corps. Ça remue toujours. Quelque chose bouge et se déplace sous la chrysalide morte.

Je me bats avec ces mots en cercle, en cirque, et peu à peu ils me dévorent. Aux fauves, il faut en jeter d'autres, des quartiers de viande rouge, pour continuer cette mêlée sauvage où l'on devient soi-même le dompteur et le dompté, le compteur et le compté.

A chaque instant, je me mesure avec ce qui n'est ni mesurable ni résumable, une musique sans orchestre et sans instruments qui naît de tout ce que je touche avec les doigts et les yeux. Partition de la mémoire que l'on doit constamment réinventer, recommencer. Battement d'un ressac qui n'est pas perçu par l'oreille mais qui se poursuit jusque sous la peau du sommeil.

A ausculter au stéthoscope. A repérer comme l'ourlet à peine tracé d'un mer primitive en nous, et qui nous cerne. Je suis cette île que secrète l'écriture, anneau coupé par la marée, ignorant qu'il est à la fois tumeur du temps et sa lacune perpétuelle. La poésie ne m'aide finalement qu'à combler ce vide originel. A remplacer le fil ou la pièce qui ont déchiré le canevas. L'écho de cette mer intérieure — antérieure ? — vient mourir sur chaque page, efface les limites dans ses marges, et je ne puis me reconnaître, dessiné sur le sable, idéogramme d'une langue étrangère — ou si ancienne qu'elle reste indéchiffrable.

Et pourtant je poursuis ce travail de Sisyphe, poésie qui roule sa bosse et son rocher : elle ne sert peut-être à rien d'autre qu'à prendre forme dans l'évaporation des

apparences, la subtilisation des formules et des formulaires — tout chose est un formulaire à remplir à nouveau de sens — l'éloquence tombée en loques, les fausses manœuvres de l'inconscient qui mêle ses commandes, ou de tout ce qui met l'inconscient en conserve, souvenirs surgelés, sanscrit du sang, tatouage artériel, cris au clou d'un Mont-de-Piété où l'on ne récupère jamais la douleur et la poésie mises en gage les jours de dèche.

Les appels en mer n'empêchent pas les naufrages. Les bouteilles que nous lancent les étoiles nous parviennent toujours trop tard, fracassées par la nuit. Tout le nommé n'est que ce réservoir dont la fuite nous dépossède, quand bien même la poésie tente de l'enrayer.

Si j'écris, je n'écris qu'une ombre. Où est le corps qui la projette ? Où est le charnier d'où je tire ces mots comme des ossements ?

Ecrire afin d'aller plus loin que l'ombre et l'os. Mais la poésie, en quête du Graal de son corps, de sa forme, devient étrangement diaphane, exsangue. Elle passe, presque invisible, entre les murs, entre les gens, entre les lignes. On aimerait lui rendre un peu plus de présence et de clarté communicable par une transfusion de tous les possibles qui se taisent.

C'est un état de choses insupportable.

C'est pourquoi je cherche une autre musique. Peut-être un tremblement non divulgué de la terre en moi-même, ce séisme au ralenti dont nous sommes les plis et les strates. Quel est ce quartz enterré, émetteur de phonèmes ? Il étend ses racines traçantes jusqu'en nous, dans un espace sourd-muet de naissance auquel il tente de restituer la parole par notre bouche à qui son alphabet est inconnu.

Tout mon corps n'est que cette oreille, enfoncée dans la profondeur de ce qui est, antenne à l'écoute d'un rêve encore en gestation, du bruit que font tous les rêves brassés dans un futur qui attend son heure dans la lave.

Ce que je cherche est une langue non-suivante, non savante, dicible, un précipité de la vie qui s'enrichisse de ses résurgences, de son effervescence dans les êtres et les choses. Elle n'a pour mode d'emploi que sa disponibilité d'invention, son état d'éveil et d'alerte à tout ce qui vaut d'être perçu, son activité de percement des énigmes, de forage des puits, d'abolition des servages, de découverte des territoires interdits, de levée des écrous et des tabous.

Sa trempe est une sève parcourant les nervures de ce qui vit et s'écrit sur le palimpseste quotidien.

Un long dérèglement de tous les sens a accru sa disposition naturelle à prendre son bien partout où elle peut le transformer, dans l'hypothèse et dans la science, où elle jette son grappin sur ce qui l'illumine, dans les bonds — vrais ou faux — de l'imaginaire qui la portent au-delà de ses limites, toujours plus près de nous, et dans la mousse du réel dont elle est la bière sur le zinc, dans cette zone inexplorée, inexplosée entre les mots, entre les faits et les gestes, dans tout ce qui permet, enfin, de « machiner dans le monde de la façon la plus incroyable » pour en finir avec la boue, la défaite et l'illusion, quelque chose avec quoi l'on ait envie sans fin d'être en amour.

CONVERSATION SUR L'ALEXANDRIN

Théâtre et prosodie

Un après-midi de 1976, un entretien a lieu entre Antoine Vitez et les habitués du cercle Polivanov, sous le beau titre de L'OPERA DE LA VOIX. Antoine Vitez parle des voix que lui font entendre les textes de grands langages, ceux de Claudel, de Céline ou d'Aragon. Il pense qu'il n'y a pas d'infinies manières de les dire, au contraire des tragédies de Racine, qui sont pour lui de merveilleux « palais d'invention ». C'est donc cette conversation, commencée depuis bien quatre ans, que nous poursuivons ici.

M. E.

LE CHOIX DES FORMES

Comme le théâtre, le choix des formes poétiques est polémique, stratégique, politique même. Par exemple, on ne dira jamais assez l'importance de la *poésie de la Résistance* d'Aragon. *La Ballade de celui qui chantait dans les supplices*, *La Rose et le Réséda*, souvenez-vous. A ce moment-là, il a réinventé, ou plutôt retrouvé non pas les traditions mais la Tradition de la poésie française ancienne, il a écrit en vers comptés, il a parcouru les formes de la poésie française traditionnelle, il a réintroduit la rime, il a cessé d'écrire en vers libres. Ainsi un poète encore jeune, issu du surréalisme, un moderne parmi les modernes, a pris le risque de passer pour un réactionnaire, en affrontant le ridicule d'écrire des rimes, comme François Coppée, ou Sully Prudhomme, ou André Theuriot.

Il y avait là une sorte de manifeste politique, un sauve-qui-peut de la langue et de la littérature ; cela me fait penser à ce qui passait en Pologne au cœur même de la deuxième guerre mondiale : les gens se réunissaient dans des appartements pour jouer entre eux le drame romantique polonais, pour vivre ainsi leur langue. Curieusement, c'est tout à fait mon idée du théâtre comme monastère, de l'acte théâtral comme un acte rituel. La grande diffusion sociale masque une vérité plus profonde : le rituel de l'identité nationale, ou plutôt le rituel de la communion dans la langue.

LA TRADITION ET LES TRADITIONS

En causant avec mon ami Victor Arditti, qui me questionnait sur *Bérénice*, je me suis rendu à l'idée que mon opposition de la Tradition aux traditions est bien un peu provocatrice. Il y a une dizaine d'années, au Conservatoire, tout le monde opposait les modernes aux traditionalistes. J'étais considéré, moi, comme moderne, je crois l'être, mais j'étais exaspéré par cette opposition qui tendait à faire croire aux étudiants eux-mêmes que des gens comme Jean Meyer, Louis Seigner ou Robert Manuel étaient les garants de la tradition classique de la langue française, du beau langage, du beau dire, tandis que nous autres « modernes », nous n'enseignions pas à parler, nous ne savions pas dire les vers, *pas lire* en quelque sorte, nous ne portions pas avec nous le *patrimoine culturel de la nation*, pour employer de grands mots. Et sans doute à cause de mon attachement maniaque à la langue, d'abord à la mienne évidemment — sans croire qu'elle est mieux que les autres —, j'étais irrité de cela. Je pense que pour moi et pour Pierre Debauche (qui est entré au Conservatoire quelque temps après moi), c'est tout le contraire.

Depuis la fin du XIX^e siècle, la bourgeoisie — c'est là une question politique importante — est obsédée par la vraisemblance et la peur du ridicule. La vraisemblance du jeu s'est substituée au lyrisme, à la folie, au sens de la grandeur, à ce qu'Aragon appelle le *grand genre*. Le résultat est que la Comédie française, par exemple, brade ce qu'elle est censée garder, abandonne la diction des vers : les rimes féminines ne sont plus respectées, ni l'alternance des rimes féminines et des rimes masculines ; les enjambements détruisent tout.

C'est contre ça que j'ai lutté, pour la diction vers par vers des alexandrins — ce que Cournot appelle la diction *insulaire* : chaque vers est une île, et c'est joliment dit, mais un peu insuffisant (1), car les îles n'ont pas toutes la même valeur, il ne suffit pas de séparer les vers. Il faut que je donne un exemple.

Presque toujours, chez Racine, dans une paire de vers, le premier est un poème en soi, absolu, parfait, il se laisse dire seul, on pourrait ne rien ajouter, et les harmoniques

(1) Et surtout tardif. Je lui en veux un peu de ne pas s'en être aperçu plus tôt. A.V., note à la relecture du texte.

dureraient longtemps, quel que soit le sens de la phrase, et le rapport à l'intrigue du vers isolé. Mais on doit continuer : la partition oblige. Et on dit le second vers, généralement plus banal, un peu plat, qui donne le sens, lui, de la phrase entière, et permet que l'action se poursuive.

Ainsi cet art est un art de l'équivoque — au sens propre de ce mot : équi-voque. Il y a toujours deux sens à la fois : celui du premier vers, et celui que donne le second sans jamais faire oublier le premier.

La victoire et la nuit, plus cruelles que nous, dit Pyrrhus, et cela me suffit presque, je n'ai presque pas besoin qu'il ajoute *Nous excitaient au meurtre et confondaient nos coups* (2). Il le dit pourtant, parce qu'il faut bien finir la phrase, mais je me souviendrai toujours du premier vers, dont le sens en soi-même est plus mystérieux, plus profond, que celui des deux réunis.

Alors, à cette époque-là, il y a dix ans, j'ai dit : ce n'est pas vrai, la tradition c'est nous, c'est moi, et vous, les autres, vous n'êtes que les *modernistes* (pas les *modernes* quand même), c'est-à-dire les partisans de l'*aggiornamento*, pour être au goût du jour, ne pas faire peur, ne pas faire d'extravagance.

Ce refus du conformisme, de la vraisemblance, ou de la bienséance, qui est à l'origine de mon travail sur ce que j'appelle la Tradition, provoque le ricanement d'une partie du public, et en tous cas d'une bonne part de la presse : dans la vie, on ne parle pas *comme ça*, on ne pleure pas en alexandrins. Nos adversaires ne pensent jamais que la convention de la vraisemblance est aussi une convention, qu'on peut la travailler comme telle, et que la convention de l'invraisemblance en est une autre, l'invraisemblance qui consiste à parler en alexandrins par exemple. C'est donc en ce sens-là que je m'appuie sur la Tradition, que je revendique la notion de Tradition, en face du modernisme, avec une espèce de rage contre ceux qui s'en croient les héritiers.

Mais au-delà de la polémique, je crois qu'il est juste d'opposer la Tradition aux traditions — je pense beaucoup à ce qu'a écrit Jovet sur ce sujet —, parce que, finalement, on a toujours intérêt à retrouver les genres littéraires du théâtre, à les retrouver dans leur structure

(2) *Andromaque*, vers 211, 212.

archaïque, fondamentale : le schéma farcesque toujours présent chez Molière, et sur lequel il a brodé la comédie de mœurs ; l'allusion perpétuelle, chez Racine, à la carte du Tendre, l'écho du roman courtois. Je me trompe peut-être, mais enfin, j'aime l'idée de retrouver de telles sources, ou des figures anciennes, archétypales, sous les écrits modernes — Racine, en ce sens, est moderne — ; de retrouver la Tradition dans son essence et sa violence baroque, contre les traditions, car celles-ci ne sont que les stratifications successives des différents conformismes qui se sont ajoutés les uns aux autres, et auxquels on obéit presque sans le savoir. Travailler sur la Tradition signifie travailler sur la convention, faire apparaître et briller l'idée que le théâtre est la convention même.

Il en est de même pour l'opéra qui accumulait les conformismes depuis le 19^e siècle ; ces dernières années, on a commencé à se dire que *tout cela n'était pas bien*, que *ça avait vieilli*. Alors on a voulu remplacer les conformismes par la modernisation et on a eu recours à des metteurs en scène de théâtre, pour faire du moderne. Il me semble qu'on devrait, au contraire (c'est peut-être ça qui est moderne), plonger loin derrière l'accumulation des traditions, pour essayer de faire apparaître la Tradition, comme on doit faire apparaître la musique, dans sa nudité originelle ; et donner des représentations qui sembleraient peut-être extravagantes, avec des distinctions presque mécaniques entre récitatif et aria, par exemple : récitatif très joué, aria immobile. Au lieu que la modernisation bourgeoise veut tout rendre vraisemblable, faire de tout un spectacle de prose. Or, ce n'est pas de la prose, c'est de l'opéra, ou bien c'est du vers, ou bien c'est de la tragédie, et donc c'est impossible, et donc il y a une contradiction entre la forme et le sens, et il faut la montrer.

Finalement, ce qui se cache derrière toutes les querelles autour de la Tradition et des traditions, c'est la revendication, pour cela comme pour toute chose, de la convention consciente, c'est-à-dire de la conscience tout court, et de la Raison. Les oppositions qui se dressent contre nous viennent toujours du même endroit : ce qui est considéré comme normal dans les arts est ce qui aide le pouvoir en place. Toute rupture, si faible soit-elle, de la norme, en particulier dans les formes, est ressentie par le pouvoir comme une agression intolérable : et alors il s'affole et interprète la rupture formelle comme une déclaration de guerre. Ainsi, le retour à la diction classique des alexan-

drins peut être interprété comme une subversion, une perversion, une provocation. Mais rien n'est révolutionnaire *en soi*.

ANDROMAQUE, PHEDRE ET BERENICE

Ce sont trois souvenirs pour moi très différents. Dans *Andromaque*, on jouait beaucoup moins la pièce qu'on ne jouait avec elle. Aucun des acteurs n'incarnait définitivement, un personnage — ils étaient six pour huit rôles. Ce système de permutation, ainsi que l'arbitraire du mouvement sur quoi je travaillais beaucoup à ce moment-là, constituaient l'essentiel du spectacle. Je l'aimais beaucoup, je le trouvais beau. Il me faisait rêver. Il était fait simplement avec les acteurs, sans aucun décor, si ce n'est une table, une échelle, une chaise. Les comédiens étaient en blue-jeans, sans costumes évoquant quoi que ce fût d'autre que le travail même des répétitions. L'alexandrin, lui, était peu travaillé, seulement à peu près bien dit.

Dans *Phèdre*, en revanche, il y avait un travail sur l'alexandrin beaucoup plus élaboré que dans *Bérénice*. Nous avons constitué un atelier de tragédie — un atelier de métrique et de prosodie —, qui débuta trois ou quatre mois avant les premières répétitions, avec un certain nombre de comédiens qui tous n'ont pas joué dans *Phèdre* : Nada Strancar, Jeanne Vitez, Christine Gagnieux, Aurélien Recoing, Rudy Laurent et Georges Aperghis. On faisait cet atelier deux fois par semaine, à Ivry, on se retrouvait pour faire un travail gratuit, on explorait toutes les manières imaginables de dire les vers. Pour décaler le rapport entre l'insignifiant et le signifiant (3), nous donnions des apparences de sens à des choses banales, nous allongions des syllabes notoirement brèves, nous faisons porter des allongements sur des conjonctions de coordination, des pronoms relatifs, tout ce qui n'a pas — comme on dit — de sens ; je le fais encore un peu moi-même, et aussi Jean-Marie Winling, dans *Bérénice*.

U - U U U - U - UU U -

« Pourrais-je sans trembler vous dire je vous aime ? » est une exaltation de la langue à partir de données existantes, tandis que

(3) J'oppose le signifiant à l'insignifiant, non point au signifié. A.V.

- - U U U U U U - U - - U

« Pourrais-je sans trembler vous dire je vous aime ? » est seulement possible à partir d'un usage extrême de la langue, sous l'effet, par exemple, d'un grand bouleversement. Ce travail sur la prosodie, qui inverse les longues et les brèves, introduit l'émotion dans l'alexandrin, ne serait-ce que par effet de rupture.

Quant aux quatre comédies de Molière, elles m'ont apporté un grand étonnement : j'avais toujours pensé que l'alexandrin de Molière était beaucoup moins bon que celui de Racine, et c'est vrai qu'il n'a pas la même qualité poétique ; mais, surtout dans *l'Ecole des Femmes* et le *Misanthrope*, c'est un vers bien écrit et très beau à entendre.

Dans cette tétralogie, je me suis appliqué à faire dire le texte de manière rigoureuse, j'ai fait sonner, toujours, les finales féminines, ce qui me paraît très important. Par exemple, quand il y a une succession de syllabes apparemment semblables, *ie, ie, i, i*, ou *ée, ée, é, é*, je trouve épouvantable de ne pas faire entendre l'alternance, et de tout convertir en *i, i, i, i*, ou *é, é, é, é*. Ce e féminin est une richesse, qui demeure d'ailleurs en Suisse et en Belgique, on entend bien, quand un Belge dit *la vie*, que la vie est féminine. Ce sexe des vers, ce sexe des mots par leur désinence est tout plaisant pour qu'on y renonce.

Au fond, dans *Bérénice*, je n'ai pas grandement repris le travail que j'avais fait dans *Phèdre*, d'abord parce qu'il demande, me semble-t-il, un entraînement préalable très fort, et nous n'avions pas le temps ; et aussi parce qu'il m'est venu l'idée d'une autre mise en scène, à partir de celle qui existe actuellement, où les acteurs seraient presque constamment immobiles, où tout reposerait sur les voix et le jeu des voix. Mais notre manière de prononcer l'alexandrin n'est pas du tout erronée. En fait, ce que je voulais surtout, c'était entendre Madeleine Marion, dont la diction est moins expérimentale et exacerbée que celle qui fut la nôtre dans *Phèdre*, mais régulière et proprement divine, comme on disait autrefois. J'y vois (j'y entends) une intuition géniale de l'alexandrin. Madeleine Marion n'est pas une actrice, c'est une grande cantatrice qui parle. Ceci est admirable : tout son rôle est construit autour de sa voix ; comme une aveugle, elle trouve son chemin par les sons de la langue ; tout ce qu'elle montre avec son corps vient de ce foyer au fond d'elle-même — son intuition langagière et la science de sa voix. C'est pour cela qu'elle ne fut pas reconnue à sa mesure, ces dernières années,

car le théâtre se nourrissait d'une autre mode : l'ineffable des sensations, la représentation vraisemblable des événements de la vie. Mais ce temps est passé, et Madeleine Marion va trouver sa place.

Avec elle, dans *Bérénice*, c'est l'histoire du théâtre qui revient sur la scène : la représentation des tragédies au XIX^e siècle, le pathétique à la Talma, le personnage de la grande actrice, l'image de la belle dame.

Marie ETIENNE

FIGURE DU MALHEUR, FIGURE DU DESIR

Andromaque en 1971, *Phèdre* en 1975, la tétralogie de Molière en 1978 (*l'École des femmes*, *le Tartuffe*, *le Misanthrope*, *Don Juan*), *Bérénice* en 1980, Antoine Vitez met en scène les *classiques*, et l'on se surprend avec lui à entendre, comme jamais,

la voix de merveilleuse langue
disant l'eau des mouillures
et l'inflexion la
rupture
l'arithmétique des signes
prolongée au palais,

on reconnaît l'alexandrin, chanté, cité ou dit, de *Phèdre* ; renvoyé, dans *Andromaque*, d'un personnage à l'autre — puisque aucun acteur n'y est propriétaire d'un rôle — ; brillant, dans la tétralogie, de toutes ses syllabes ; revenu, avec *Bérénice*, avec Madeleine Marion qui en interprète le rôle, à une diction plus classique, et parfaite.

Je parlerai un peu de ce dernier spectacle, parce que son souvenir en est encore précis, et qu'il vivra à nouveau sur la scène, dans les mois qui viennent. Je parlerai de ceux qui parlent peu.

La tragédie commence
et recommence
ils ne dormiront plus
trop occupés de la souffrance.

C'est une conversation. Sur un parquet clair. Entre des colonnes fines. Devant une fresque qu'efface le temps. Il n'y a pas de lustres. Mais une lumière qui change, dorée, une lumière d'un pays de soleil. La chaleur peut-être est à l'extérieur. Le peuple aussi. Ici, les rois, la reine se parlent. De loin.

Et chaque fois entre eux cette épaisseur
la peau
loin de la peau
suspendue
ils ne se touchent pas

touchent pas
touchent
pas
ni ne s'entendent
ni ne se tendent
vraiment les bras

Sauf une fois. Ils ne font que

parler au mur
de dos à nous
parler de mur
à mur. (4)

Ou bien ils parlent aux confidents. Phénice est celle qui vient avant, celle que pleure en avance. L'ambassadrice. Cassandre.

Je me suis tu cinq ans, Madame, dit Antiochus à Bérénice.

Phénice Interposée
écoute et suit
pâlit
absorbe l'amour
dit et
porté
rentré.
Impiosent Béré
nice
Antiochus.
Seul Titus
le jeune homme à la rose
de temps en temps
se couche
ou dort (5)
s'efface dans le sommeil
jusqu'au point de silence
tandis qu'elle, la reine,
se dévêt de cris
tandis qu'elle s'humille.

Importance de ce point de vue. Du lieu d'où voit ce personnage. De ce qu'il voit. De l'amour qui le lie à la reine qui l'appelle, au moment de l'horrible, quand Antiochus dit le refus, l'abandon par Titus.

Le soin qu'apporta Antoine Vitez à mettre en scène ce personnage.

Tu partirais plus tôt
tu t'emplirais de larmes
tu le regarderais
Antiochus
assassin
tu glisserais contre le mur
tes cheveux
accrochés aux pierres
tu glisserais
sous le regard de Bérénice penchée vers toi.

(4) *Ce n'est bien sûr pas ce que montre la mise en scène. Mais c'est peut-être ce qu'elle dit.*

(5) *En réalité, il ne se « couche » jamais, et ne s'endort qu'à la fin du spectacle.*

Importance de ceux qui d'habitude s'effacent. Ils permettent la réfraction. L'amour ou la souffrance, tournés vers Phénice, se mettent à exister à nu. Je suis, disait Dominique Valadié, non pas Phénice, mais la figure du malheur.

Rutile, lui, est celle du désir. Homme-femme paré de dentelles, les cheveux longs, il glisse d'abord dans l'intervalle de scène où le jeu n'a pas lieu, il pare l'espace de gestes amoureux, caresse les bois, ramasse la rose. Il s'amuse. Lui aussi sait. Connait ce qui ne se dit pas. Par exemple, le passé amoureux de Titus. Il est anachronique, parce qu'il est hors de ce temps de passion. Aussi parce qu'il est charmant, et ironique. La tragédie par lui s'éclaire un peu. Et devient inquiétante, mais non pas comme on s'y attend. Elle prend des airs de fête vénitienne.

Phénice descend le regard fixe du fond de la scène jusqu'à nous. Rutile dessine avec son corps, devant la fresque, la figure charnelle qui le fait sourire. Nous avons besoin d'eux. De même que dans *Phèdre* les mots inentendus, les mots pauvres de signification soudain portent l'accent qu'on leur enlève, soudain s'entendent, de même ici, dans *Bérénice*, ce sont Phénice, Rutile qui se déplacent l'attention, l'émotion.

Septembre 1980

LE VERS IMPAIR LE CHANT DES FEMMES

A la fin du siècle dernier, Paul Verlaine descend de la montagne Sainte-Geneviève pour aller boire son absinthe au quartier latin. Rue Gay-Lussac, deux jeunes écrivains qui portent le même prénom que lui — Valery et Claudel — le regardent passer. Où le premier n'entend qu'« un frappement pénible de galoches et de gourdins » le second écoute la répétition de ce presque secret conseil :

« Préfère poète préfère préfère préfère l'impair »

Verlaine est ce vers de dix-sept syllabes qui va au Luxembourg !

Son exemple sera pour beaucoup dans la commençante défaveur de l'octosyllabe et de l'alexandrin.

La clef du mystère est dans les titres mêmes : *Ariettes* oubliées, *Romances* sans Paroles, *Bonne chanson*.

N'est-ce pas le chant qui aura fait bouger le vers ?

La poésie du siècle classique vise à la clarté de l'énoncé. Elle suit de près l'enchaînement logique et aspire à une pureté harmonique atteinte en architecture par la symétrie. Ses vers favoris sont de huit syllabes parfois, et de douze, surtout. Prenez les grandes œuvres : l'impair n'apparaît sous la plume de Racine qu'à propos d'opéra : *L'idylle sur la paix* qu'il écrit pour être chantée dans l'Orangerie de Sceaux sur une musique de Lully comporte des vers de cinq syllabes :

Ces fleurs odorantes
Ces eaux bondissantes
Ces ombrages frais...

Deux autres exemples se trouvent dans une *chanson* assez plate :

Le printemps est de retour
Fuyons le bruit de la ville

et dans ces *cantiques* qui furent chantés en 1694 devant le roi sur la musique de Moreau.

Feuilletez les œuvres « majeures » et les œuvres « mineures » de ce siècle : exception faite de la magnifique originalité de La Fontaine, le rythme impair ne ramifie et ne bourgeonne que dans le livret d'opéra ou l'argument de ballet. Dans *Cadmus* de Quinault par exemple :

— Les alexandrins et les octosyllabes représentent un tiers du total des vers.

— L'hexasyllabe : un peu moins d'un sixième.

— Les vers de deux et de trois syllabes sont utilisés une fois.

— Ceux de neuf et de dix respectivement : quatre et cinq fois.

Comme on a écarté de notre mémoire cet aspect spectaculaire de la poésie, le sentiment domine d'une presque totale exclusion de l'impair au XVII^e et au XVIII^e. Un nouvel inventaire est à faire... Si la composition musicale suscite le recours à l'impair et si l'on constate que les femmes surtout pratiquèrent le chant, on ne s'étonnera pas de retrouver les vers de cinq ou sept syllabes sous la plume de Mlle de Scudery, *La Fauvette* par exemple, et chez Mme Deshoulières :

Assise au bord de la Seine
Sur le penchant d'un coteau
La bergère Cellmène
Laisse paître son troupeau...

Ou bien :

Dans ces prés fleuris
Qu'arrose la Seine,
Cherchez qui vous mène,
Mes chères brebis.

Le XIX^e siècle ne sera pas tenu par l'alexandrin comme le furent les deux siècles précédents mais l'introduction de l'impair dans un recueil se donne toujours chez Hugo l'excuse de la chanson. Les strophes d'un des plus célèbres poèmes des *Orientales* sont une suite de vers de 7-3-7-7-3-7- :

Sara belle d'indolence
se balance...

où le rythme est suggestif du geste, avec reprise d'élan sur le vers de trois syllabes, mais à la dernière strophe on découvre que la véritable raison du double recours à l'impair tient à ce que l'auteur se conforme au rythme d'une chanson chantée par Sara. Hugo la cite à la fin, reprise par le chœur des amies :

Chacune en chantant comme elle
Passe et mêle
Ce reproche à sa chanson :
- Oh ! la paresseuse fille
Qui s'habille
si tard un jour de moisson. -

D'autre part, plus un texte est prévu pour la musique, plus est grande la proportion de rythmes inusités qu'il contient. Prié de mettre en vers *Notre-Dame de Paris* pour que l'on en fasse un opéra, Hugo rédige en vers de trois syllabes les dialogues entre Phoebus et Esméralda :

Esméralda :
Phoebus : Capitaine ?
Esméralda : Oui ma reine
Esméralda : Reine ? Oh non
Grâce extrême
Phoebus j'aime
Votre nom

Il n'est guère d'exceptions à cette règle. Le rythme impair apparaît dans les *Chants du crépuscule* et, par ailleurs, dans les *Contemplations* mais à propos de Delphine Guy de Girardin qui « chantait » ou d'un orfèvre dont :

les paroles sur (la) lèvres
battent de l'aile en chantant

Que dire des *Chansons des rues et des bois* dont l'impeccable jonglerie fera hennir Des Esseintes ? Il faut noter une des causes historiques du goût de Hugo pour la chanson. Avec la ballade, il voulut séduire. Plus tard, dans les chansons composées sous l'Empire, il introduit une autre malice : quand l'empereur veut museler le cabaret, il lève son verre.

Va chante ce qu'on n'ose écrire !

(Le projet de Nerval était différent : c'est l'écriture poétique elle-même qu'il voulait transformer en s'appuyant sur les vieux airs du Valois... *Les Chimères* pourtant ne devront rien à cette veine...).

Si proches soient, en apparence, les vers des *Chansons des rues et des bois* et ceux des *Romances sans paroles*, il existe entre eux un abîme. Le charme soluble et mystérieux de l'impair verlainien procède d'œuvres qui frémissent d'avoir été frôlées par des musiques plus savantes. Il porte l'écho tremblant du bel canto.

Comment ne pas penser à Marceline Desbordes Valmore qui était comédienne et pratiquait le chant ? Or, elle cessa sur le conseil du docteur Alibert qui était médecin de l'Opéra Comique. Il fut, ce jour-là, pour beaucoup dans la naissance d'une vocation :

« A vingt ans — explique-t-elle à Sainte-Beuve — des peines profondes m'obligèrent à renoncer au chant parce que ma voix me faisait pleurer ; mais la musique roulait

dans ma tête malade, et une mesure toujours égale arrangeait mes idées à l'insu de ma réflexion.

Je fus forcée de les écrire pour me délivrer de ce frappement fiévreux, et l'on me dit que c'était une élégie (*Le pressentiment*).

M. Alibert, qui soignait ma santé devenue fort frêle, me conseilla d'écrire comme moyen de guérison, n'en connaissant pas d'autre. — J'ai essayé sans avoir rien lu, ni rien appris, ce qui me causait une fatigue pénible pour trouver des mots à mes pensées. — Voilà sans doute la cause de l'embarras et de l'obscurité qu'on me reproche, mais que je ne pourrais pas corriger moi-même. »

Cette musique à en pleurer est une mesure qui organise l'insu. Le poème est du chant coulé en écriture.

Les premières *Idylles* sont en vers de 12 ou de 8. Il faut attendre les *Romances* pour trouver l'impair, ce poème qui prend le rythme de son titre « Dors ma mère » :

O ma vie
Sans envie...

On devine que Rimbaud sera sensible à cela. Et ces poèmes paraissaient alors dans le « Souvenir des *ménéstrels* », dans le « *Troubadour* français », la « Guirlande des dames », « le Journal des *Trouvères* », avec quatre musiques d'auteurs différents : Lechallier, Lelu, Martinville et Grégoire. Le titre des recueils dit assez comme on tenait à lier poésie et chant. Nous avons oublié cette pratique.

Que choisir pour faire entendre la subtilité de cette voix ?

Lesse de douleur
D'espoir obsédée,
D'une fraîche idée,
D'un amour en fleur,
On dirait qu'une âme,
M'embrassant toujours,
De ciel et de flamme,
Me refait des jours !

.....

Ou ceci à propos d'un soupçon :

A qui ce gant rose
Qui n'est pas le mien ?

Ou cela dont Apollinaire a bien dû se souvenir en écrivant *Le Pont Mirabeau* :

Sur la terre où sonne l'heure,
Tout pleure, ah ! mon Dieu ! Tout pleure.
La cloche pleure le jour
Qui va mourir sur l'église,
Et cette pleureuse assise
Qu'a-t-elle à pleurer?... L'amour.
Sur la terre où sonne l'heure,
Tout pleure, ah ! mon Dieu ! tout pleure.

Dans un poème à Pauline Duchambge, Marceline dit tout sur le chant :

En ce temps-là je montais dans ta chambre
Causer une heure, et pleurer, et chanter
Car nous chantions pour étourdir décembre

Pauline était musicienne. « *Paroles de Mme Desbordes-Valmore, musique de Mme Pauline Duchambge* », cela s'est vu sur tous les pianos... Il paraît qu'à Lyon Marceline s'approchait des prisons en chantant les mélodies de Pauline, ce qui fait faire au vers impair une belle apparition de défi devant les murs où l'on avait enfermé les canuts révoltés. Faut-il y croire ?

Si l'enfant sommeille
Il verra l'abeille

Que dit Verlaine de Marceline ?

« Quant à nous, si curieux de bons et beaux vers pourtant, nous l'ignorions, nous contentant de la parole des maîtres, quand précisément Arthur Rimbaud nous connut et nous força presque de lire tout ce que nous pensions être un fatras avec des beautés dedans. »

Ils avaient des raisons de s'attacher à Marceline qui était du Nord, des bords de la Scarpe. Ils aimaient la chaleur de ses treblements maternels et sa compréhension totale, tendre, pour l'enfant brutal. Plus que tout, ils aimèrent la musique inimitable, le chant capté :

Ciel où m'en irai-je
Sans pied pour courir

Ils ont collé leur oreille à ce rythme que la musique seule portait depuis longtemps : outre Marceline Desbordes-Valmore, Rimbaud conseille à Verlaine de lire les *Ariettes* de Favard... Et c'est ainsi que nous vient une nouvelle manière de couper le souffle.

Claudiel écouta les plaintes chantées par Victoire Brunet, sa vieille bonne. Nerval entendit Angélique et Sylvie. Deshoulières, Scudery, Favart, Valmore, Duchambge. Il faut comprendre cette montée de l'impair soutenue par toutes ces voix féminines qui s'accompagnaient du piano, de la harpe ou de la guitare. Et ne serait-ce pas le pressentiment de ce mystère qui fait l'assistance attentive et muette lorsqu'au début du *Saule* une femme s'approche ?

Il se fit tout à coup le plus profond silence
Quand Georgina Smolen se leva pour chanter.

QU'ECRIRE C'EST APPRENDRE A JOUIR

Onde, Blonde, Lande, Lente légende. Vacante. Quintes vides. Feintes vibrations. Fibres de son. Bribes, Bruisements.

Comme s'accorde l'orchestre on se souvient silence « ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous » (Hugo) — on passait, on sait bien que ça n'était que soule formule, que ce chant-là, métaphorique, n'est pas celui qui nous secoue le corps, qui nous froisse la peau, qui nous défait.

Puisque donc c'est le chant qui nous trouve béant, puisque donc c'est le chant qui nous boit — et l'écriture ne coule que lorsqu'il nous a bu.

— « Si la déclamation est déjà un abus de la narration au théâtre, le chant, qui est un abus de la déclamation, n'est donc, comme on le voit, que l'abus de l'abus » (Beaumarchais).

Et l'écriture donc :

cette attention extrême (et flottante) à la *voix* dans la langue, qui fait du poète un compositeur de langue — là où le sujet se dé-compose —

torche d'obscur qui porte la langue à l'acmé de son possible sonore la langue longue légende qui remonte comme un doigt sur la portée de peau qui déplie les jambes touche l'obscur qui hante la langue au point où dissoute elle fond elle fonce elle fronce le son elle froisse aile voix

Il n'est pas sûr qu'on puisse dire un *transport*. Il n'est pas dit qu'un désir use suffisamment le sens pour que s'y trame ou rime un tissu où serait celé cela qui sidère : la voix haute soulée qui fait trembler — *touchante*. Il n'est pire silence que celui qui suit le chant et déchire.

là où se pose la question de la suite, c'est-à-dire d'une relation, d'une expansion, d'une duplication, d'une imita-

tion, d'une dérivation, d'une accession du chant à l'écriture — comme si

le désir était harmonisé

langue-clavier liée à la mémoire organique — scansion
rythmes mouvements corporels — qui soulève le corps
dans son souffle modulé — langue-espace qui puisse
déployer les paysages mêlés que la voix pousse au-dedans
du corps pulsation — où le temps amplifié par la jouissance
vocalique, musique d'échos qui colore le sens rejoué, dis-
tribue autrement les figures du « monde » qu'orchestre la
langue

moulin-labyrinthe alors

sujet poudroyé infiniment polyphonisé sur la corde de
langue.

Peut-être n'y a-t-il, face à cette relation, extrême,
tendue, de l'écriture et du chant, qu'à laisser résonner
le silence : la jouissance physique que la voix procure, avec
son déploiement de métaphore sexuelle, n'a pas à chercher
un équivalent écrit — qu'elle ne trouverait de toutes façons
pas. Fascinée, ou pas, l'écriture qui se lie au chant n'a
pas à être consciente d'un mouvement métronomique,
métonymique, qui énoncerait la Loi. Traversée comme par
une secousse à laquelle on n'échappe pas, ce frisson qui
prend sous la peau, cette montée d'un désir sans objet
nommé, l'écriture soulevée par le chant en conserve, les
marques dans le rythme dans le rythme danse

le rythme

l'écriture alors lentement vivement mûrie largement mu-
rythme prestement ruminée mémoire comptée carguée
ventée ventée

Vous courûtes la main tenante
et vous eûtes cinquante enfants
Et je vous prenais aux tempes
Et vous aviez du sucre aux dents

Belles eurent ce que vous fîtes
S'y nous le silence les
Cendres
Je la regardai se noya
sois genou les yeux lait

Et comme s'y salir ici broyées de hautes selles on
y soula très loin les belles les insanes les silen-
cieuses Sur le sable le bleu seules elles avaient
l'oubli

L'aigu du rythme s'y nouèrent toutes fendues
par le long vent silencieux qui remontait des
veines Plus belles les boîtes se paraient
de légendes se passaient l'or pourrissaient
Là même s'y nouèrent les boîtes toutes fen-
dues de légendes se passaient le long vent sil-
encieux l'or l'aigu du rythme

Comme un souvenir qui reviendrait encore et qui jamais ne serait prêt on y retournerait poignets lèvres battantes, on verrait un peu d'eau sur les tempes ou sous les yeux, on entendrait, on avouerait amaurose la mer sous la langue amoureuse — c'est vrai chaque soir j'écoute un opéra, chaque jour je multiplie le soir chaque trouble, je rencontre et j'appelle et ne peux rien vous dire de ce que je leur dis vous ne pouvez savoir ce que mes voix

Autres on vous dut coucher sur le lit noir
l'alizé le bannir des eaux où boire l'impôt
sois qui vous sut
Au croisement d'appeaux où se prirent les jambes
et la cendre où le passé des os
Loin le banian de mer qui vous portait careeses
loin que vous sachiez seules l'ambre et le sel
et ce lieu d'écartèle où vous de longue errance
Plus nue sentinelle cainte de cris fut le premier
mystère et chant avant la langue
Les chambres inondées
Et votre nom sucré dans la bouche ou les hanches
ou ventre déchiré l'eau vocale

Ecoutez quand on ne chante pas on meurt, quand on n'écoute pas quand on passe — j'aurais voulu vous dire comment elles me gonflent les doigts pour le savoir en lisant par-dessus votre épaule, écoutez elles enflent mes voix pour voir peut-être elles passent et m'épellent oui c'est comme cet échauffement du corps comme cette multiplication dissolue où le corps se dissout écoutez cette corruption melliflue cette aile éployée vois ces silures ces luies celles hullulent soules sales je l'appelais Marie-Soleil écoutez

qu'écrive que la langue protège que porter au jour
que le jour ne désagrège comment ne pas aimer ne
pâmer la nuit l'annulée la longue lente la muée
la pluie sur le puits d'ombre en donnerait le timbre
en déplierait l'oubli peut-être l'ample rumeur et
le moirée de mort qui mûrit sous les lèvres et l'appel
comme plainte y ressemble au silence comme la mer
là-bas qui recense le sable

LA LANGUE VISIBLE

- Dès Gutenberg, c'est le Volume absolu. -

Maximilien Vox

- La typographie a été depuis toujours
un art de faussaire, -

Gérard Blanchard

L'histoire de l'imprimerie ne peut pas se résumer à l'histoire d'une corporation, ni à celle de l'affrontement entre l'économie et la diffusion de la culture. Derrière ces trames bien connues se déroulait une tout autre histoire : celle de l'éloignement du texte imprimé par rapport à l'écriture à la main. Depuis que Gutenberg a rêvé de reproduire mécaniquement les prouesses des scribes de son époque, faisant en quelque sorte de l'imprimerie une « colonie » de la parole, le texte imprimé n'a cessé de prendre une indépendance que personne n'avait songé avant peu à déclarer ouvertement.

Si nous pensons qu'il est grand temps de la proclamer, cette indépendance, c'est que précisément toute la profession — imprimerie, presse écrite, édition, librairie — traverse une crise grave, qui n'est pas seulement économique et technologique, avec l'arrivée des ordinateurs, mais aussi *théorique* ; la proclamer à nouveau, dans son originalité, tout en retraçant les faits marquants qui ont jalonné son histoire.

Notre thèse s'inscrit dans un réel paradoxal : alors qu'encore aujourd'hui le texte imprimé d'un livre est conçu par la plupart des lecteurs, et aussi des auteurs, des critiques, des éditeurs, des typographes et des imprimeurs, comme la simple reproduction multipliable d'une parole gelée en manuscrit, notre littérature contemporaine, française et européenne n'existe que dans et par la *langue visible* — nous reviendrons plus loin sur les exceptions restées marginales.

Le divorce est tel entre la langue parlée et la langue visible qu'il est devenu possible d'affirmer, avec le linguiste Jacques Dubois, que celui qui maîtrise les deux est « bilingue ». S'il est vrai que la parole peut donner des informations importantes sur le locuteur, son origine et ses affects, la langue visible possède ses propres effets de sens et peut induire des pluralités de voix, de sujets, de lectures, de connotations, qui sont étrangères à l'essence de la langue parlée.

Mieux, comme le fait remarquer Jacqueline Authier (dans « Parler avec des signes de ponctuation, ou : de la typographie à l'énonciation », *Documentation et Recherche en Linguistique allemande et française*, n° 21, Un. de Vincennes), il faut admettre que l'écriture d'une langue enrichit cette langue. On entend constamment des énoncés du type suivant :

— Maintenant est-ce qu'il viendra, point d'interrogation.

— J'ai dit que je partirai, point à la ligne.

— Mettez-vous ça dans la tête en caractère gras.

— La « scientificité » entre guillemets de l'hypothèse...

Ou encore, jeu sur la parole et l'écrit, cette affiche publicitaire :

six mois sans hausse des prix
c'est à souligner
(dit-elle d'un trait)

Nous devons laisser de côté, pour le moment, ces effets de retour de l'écriture sur la parole, pour dégager les codes de la langue visible qui interagissent dans le texte imprimé.

Le premier code tient son origine dans l'histoire de la calligraphie des manuscrits avant Gutenberg. Chaque type de manuscrit avait déjà des connotations d'usage, d'époque et de genre. (Ex. la gothique, dite « de forme » — réservée aux livres).

Le texte imprimé a dû se frayer un chemin comparable, mais aussitôt avec une beaucoup plus grande particularisation : le caractère typographique s'enrichit, à chaque fois qu'il est le support d'un texte, des propriétés remarquables de ce texte. Si bien qu'un caractère n'a pas forcément le nom de son graveur : il a souvent celui (de l'auteur) du texte dans lequel il a fait sa première apparition marquante : le cicero, la lettre de « somme », le bembo, etc. Il peut être aussi caractérisé par le nom de l'imprimeur

exploitant (le peignot), celui de l'origine historico-géographique (l'italique), ou tous autres traits marquants. Ce qui compte, c'est que chaque texte nouveau, imprimé dans un caractère connu, porte en lui, en plus de son contenu manifeste, la mémoire de tous les grands textes qui ont été imprimés dans ce caractère.

Quelques exemples montreront le balancement entre ce que nous appellerons la *nostalgie du fac-similé*, ou nostalgie de l'origine, et l'autonomie signifiante, simultanée, du texte en tant qu'imprimé.

Le plus éclatant et le plus connu est sans doute le cancellaresque d'Alde Manuce — dit « de chancellerie » — qui cherchait à imiter la calligraphie vaticane : considérée aussitôt comme la forme typographique la plus proche du manuscrit, donc de la parole. Ainsi, au XVI^e siècle, dans les livres monastiques, les paragraphes à lire à haute voix étaient imprimés en italique ; de même, la poésie, de cette époque à nos jours, implicitement conçue par bon nombre de publications comme le genre littéraire le plus proche de la parole.

Cette tradition explique, en partie, le débat lié à la publication des *Illuminations* de Rimbaud, autour de la distinction poème en vers / poème en prose. D'après le témoignage d'Edouard Dujardin (dans *Mallarmé par un des siens*, Massein, 1936), Gustave Kahn et Félix Fénéon décidèrent d'imprimer dans la *Vogue* (1886) « *Marine* en romain, ce qui tendrait à faire croire qu'on ne vit que de la prose... au contraire *Mouvement* a été imprimé en italique, et aurait donc été reconnu comme poème en vers ». Ainsi l'impression du texte *termine* son écriture en l'insérant dans les traditions génériques qu'il subvertit.

Autre exemple, plus « particularisant », le choix du Didot par Mallarmé pour son poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. Choix que nous avons expliqué par ailleurs (dans la présentation de notre édition du poème, *Change errant/d'atelier*, 1980) : pourcentage en noir de ce caractère, rythme visuel du dessin, chasse étroite, modernité relative et référence à l'impression de la Loi. Mais aussi, non moins important, c'était le caractère dans lequel avait été imprimé Hugo, auquel s'opposait l'elzévir des parnassiens, caractère rétro mis à la mode par l'éditeur Lemerre. Mallarmé va chez Didot, raconte Thibaudet, pour trouver le caractère approprié à son projet : par ses qualités positives et différentielles. Mais nous devons ajouter que

ni techniquement, ni théoriquement, il ne peut choisir la *matrice* du Didot possédée par son imprimeur. En effet, il faut dire que chaque caractère est, dès l'origine, une *famille*. Didot, de son vivant, en avait fondu plusieurs séries, avec de minuscules variantes qui n'altéraient pas la *connotation* de son caractère, puisque ces variantes ne modifiaient en rien la vision du caractère au moment de la *lecture* du texte. Il n'existe pas d'Ur-Didot à partir duquel les autres auraient « chuté ». De même, depuis longtemps, nous n'avons que des copies avec variantes du Garamond, du Plantin, du Cochin. L'existence des variantes s'explique en grande partie par les contraintes économiques de l'imprimerie comme industrie : un caractère est souvent déposé avec brevet d'exclusivité par un fondeur. Si un imprimeur ne veut pas passer par ce fondeur, il fait redessiner un caractère pratiquement semblable pour son propre usage.

Le XX^e siècle, à cause du foisonnement des caractères, a vu surgir un besoin nouveau de recréer certaines œuvres dans le caractère de leur première édition, dans les cas où il existait un lien explicite entre l'œuvre et sa première apparition visuelle ; les distinguant des cas où l'association texte-caractère résultait de la routine. Cet état d'esprit est né avec la conscience que l'intégralité du sens de l'œuvre résidait dans cette totalité ; notons qu'il n'implique pas une « restitution » pure et simple de l'original concret : ce sont les éléments constitutifs dans leur *type* qui sont pris en considération. De même qu'on distingue le *réel* de la langue d'avec ses *réalités*, on distingue le poème « texte-caractère-support » d'avec l'original fétichisé.

Cette tendance nouvelle a engendré, en outre, une version moderne de la nostalgie du fac-similé héritée de la tradition gutenbergienne ; là aussi, ce n'est pas tant le sens qui prime que le désir de répéter un geste passé, avec tous les détails dus à la conjoncture, y compris les plus indésirables. Comme si un hoquet supposé du Christ dans la Cène devait être répété à chaque messe !

C'est dans cet esprit, à notre avis, que Jean-Claude Lebensztejn peut dire qu'il aurait souhaité une édition en fac-similé à partir des épreuves du *Coup de Dés*, dans sa « *Note relative au Coup de Dés* » de *Critique* (n° 397-398) (*) Les exigences qu'il exprime ne vont pas vers le

(*) Notre propos dans cette édition était de donner pour la première fois une EXISTENCE au poème. Nous pensons que les fac-similés ont parfaitement leur place dans les ouvrages d'ERUDITION, où sont consignés en dehors du texte lui-même tous les éléments circonstanciels qui en ont jalonné la réalisation.

respect du caractère dans ses connotations, mais vers la restitution du geste : en reconstituant, par un moyen ou un autre, la matrice des lettres qui ont touché le papier d'épreuves. Exigences qui ne sont pas sans paradoxes, d'ailleurs : dans cet esprit, faut-il ou non restituer les lettres « cassées ». Le fac-similé, pour Jean-Claude Lebensztejn, aurait eu l'avantage de présenter un double « f » italique légèrement plus écarté que celui de notre édition. Cette différence (qui en aucun cas n'altère les connotations du caractère) n'apparaît qu'à l'observation lettre à lettre du texte, et certainement pas au moment de la lecture qui, pour nous, est l'instance privilégiée d'un poème. Le fait qu'en « scoliaste pur » cet auteur ait ressenti comme « plus beau » le caractère des épreuves trouve, à notre avis, une explication rationnelle dans ce que nous avançons précédemment : un caractère voit automatiquement augmenter son prestige quand il a été choisi par un grand écrivain.

Dernier exemple, illustrant le fonctionnement inverse des connotations des caractères : il suffit qu'un écrivain détourne un caractère de son genre officiel, et que ce détournement soit clairement perçu, pour créer une ambiguïté d'emploi et de nouvelles connotations.

- Par exemple, les caractères de type « Didot gras », extra-large (appelés « gras Vibert » ou par exemple « normandes ») ont été adoptés par des poètes d'avant-garde des années 1920 : Blaise Cendrars, Cocteau. Ces poètes proches des peintres, avec un sens plastique étonnant, ont introduit, en se servant de caractères gras destinés d'ordinaire à la publicité ou aux affiches, un élément visuel frappant dans les revues où ils s'éditaient. La connotation publicitaire de l'origine (agressive et voyante) est devenue alors la connotation du style art-déco 1925. Exemple de variation connotative, due à la sémantisation des usages. -

Gérard Blanchard,

POUR UNE SEMIOLOGIE DE LA TYPOGRAPHIE,
à paraître.

De même, la poésie concrète allemande, avec Gomerger, Ulrichs, Goeritz, Max Bense, a utilisé systématiquement les caractères bâton publicitaires.

Deuxième code : les variantes du caractère.

Selon les codes en vigueur actuellement dans l'imprimerie, un même caractère peut posséder différentes graisses (maigre, demi-gras, gras, etc.), différentes largeurs (étroit, normal, large), différentes inclinaisons (romain, italique), différentes hauteurs (le corps : dont la hauteur est fixée en points didots), et l'ensemble soit en bas de casse soit en petites et grandes capitales. Toutes ces variations sont néanmoins ressenties comme les réalisations d'une même entité, alors qu'un gras large est plus différent d'un italique

normal, qu'un Didot d'un Bodoni. L'emploi de ces variations est strictement réglementé. Une lettre en demi-gras dans un mot en italique est considérée comme une coquille, tandis qu'un mot involontairement composé en demi-gras dans un texte italique sera perçu comme une intention de mise en relief. L'utilisation délibérée des connotations propres à chaque variante permet une lecture beaucoup plus analytique des différents registres ainsi confrontés. A nouveau, le *Coup de Dés* illustre magnifiquement quelques jeux possibles à l'intérieur d'un même caractère. L'emploi sur la même page, pour le même texte, du corps 60 et du corps 10, l'emploi de capitales pour des phrases entières, l'alternance romain / italique sans référence à un contraste ou une citation, tous ces procédés permettent la lecture simultanée ou séparée de chaque niveau d'enchâssement du texte poétique. Or la grammaire de la « langue parlée » n'autorise jamais qu'un ou deux contrastes par type de phrase (contrastes logiques, accent d'insistance).

Troisième code : le support.

Le support a son histoire propre, ayant également abouti à une conception normalisée (usages, époques, genres). L'ère gutenberghienne est notamment marquée par l'emploi du papier, dont le but initial était, outre l'économie, la lisibilité ; mais, très vite, la qualité du papier devait participer à la perception du texte. Le poids des connotations liées au papier normal des livres peut se mesurer à la violence de l'impact produit par le *Tango avec les vaches* de Kamenski dans les années dix imprimé sur un papier mural à fleurs — sans oublier l'infraction la plus évidente, la forme hexagonale du livre.

L'espace qui est imparti au texte, dans nos sociétés, est, en fait, bi-dimensionnel, mais à cause de l'usage du codex, il est perçu comme tri dimensionnel. Cette remarque n'est pas aussi triviale qu'elle pourrait paraître, puisque, Mallarmé excepté, les potentialités des trois dimensions ont dû attendre ces dernières années pour être explorées systématiquement — en littérature du moins, car la publicité les a exploitées depuis longtemps. Cet espace bi- et tridimensionnel crée le code de la lecture dont parlait Rodolfo Hinostroza dans son essai « Le Dieu de la Page Blanche » (in *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* cité plus haut). Il permet des multiplicités de parcours impraticables dans la linéarité de la parole. Si nous faisons

appel à notre exemple favori, nous verrons que Mallarmé avait déjà découvert les propriétés essentielles de cet espace : occupation de plusieurs pages par un même segment, franchissant de la pliure centrale, absence de justification à gauche ou à droite mais alignements internes verticaux ou obliques, lectures de haut en bas ou de bas en haut, etc.

Quatrième code : les blancs.

C'est le code qui résiste le plus à la standardisation des ordinateurs : comment peut-on coder le sens du vide, et même *des vides* ? Pour la littérature, ce code est fondamental. Tout le débat autour du vers libre dépend de ce code. Jacques Roubaud, dans *Change 6*, définit le vers libre par « le fait d'aller à la ligne » : seule réalité formelle incontournable. Cette « réalité » n'allait pas de soi à la fin du XIX^e siècle, puisque Edouard Dujardin (dans l'ouvrage déjà cité) attribue la palme d'inventeur à Gustave Kahn, malgré les revendications de Marie Krysinska pour ses textes publiés en 1882 dans le *Chat Noir* : « il ne suffit pas, madame, pour faire des vers libres, de passer à la ligne à chaque membre de phrase »...

Cette unité extraordinaire délimitée par le seul passage au blanc était déjà fort perçue par Mallarmé, et cela déjà dans sa vision du vers classique. Dans *Crise de Vers*, il désigne ce bloc :

- Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole... -

mais, dès 1866, il exige de ces « imprimeurs » :

- un CARACTERE ASSEZ SERRE, qui s'adaptât à la condensation des vers, mais de L'AIR ENTRE LES VERS, DE L'ESPACE. afin qu'ils se détachent bien les uns des autres, ce qui est nécessaire encore avec leur condensation -. (Lettre à Catulle Mendès)

Pour les typographes, selon Gérard Blanchard, l'unité typographique est la ligne du plomb (une longueur donnée, à remplir de texte, les blancs étant également répartis entre les mots). La tradition de la poésie imprimée diffère à partir du vers libre d'une part de l'approche typographique, et d'autre part, de celle de la poésie classique : dans la mesure où le vers libre peut occuper plusieurs lignes plomb, le fait d'aller à la ligne intervient au moment où l'on cesse la continuité d'une ligne. Dans ce cas, le blanc dont la ligne inachevée est remplie a une signification *poétique*, contrairement aux blancs également ré-

partis entre les mots, qui n'ont qu'une signification linguistique sans modulation particulière (*).

Il est impossible, dans les limites de cet article, d'analyser toutes les interventions du blanc dans le poétique et, en général dans la langue visible : à notre connaissance, en outre, l'ensemble des possibilités n'a pas été systématiquement mis en évidence. Rappelons néanmoins un aspect important : l'effet isolant du blanc autour du segment, pratiqué intuitivement par les poètes, et vérifié expérimentalement par les psycho-linguistes Mehler, Bever et Carey, dans leurs travaux sur la lecture :

DANS LE CAS DES MOTS ISOLÉS, IL Y A AUTANT DE FIXATIONS SUR LA PREMIÈRE MOITIÉ DU MOT QU'IL CONTIENT DE STRUCTURES SYNTAGMATIQUES DE SURFACE ; en outre, - CETTE RÈGLE S'APPLIQUE DE FAÇON RECURSIVE A TOUS LES NIVEAUX DE LA STRUCTURE SYNTAGMATIQUE DE SURFACE. - (*)

C'est dire que le blanc autour du segment induit une lecture structurante du segment qui serait neutralisée si le segment n'était pas isolé. Les segments isolés provoquent « un arrêt, un *nœud* dans le déroulement du sens » (Cf. « Qui mentalement sépare... », in op. cit.).

Il existe aussi des codes secondaires dont le rôle semble moins patent dans la littérature, du moins jusqu'à ces dernières années. Ainsi, la qualité de l'encre, sa couleur et la couleur du support, la reliure et le mode d'impression (typo ou offset) viennent généralement renforcer une caractéristique déjà présente dans les autres choix.

Après avoir recensé les codes comme autant d'éléments constitutants de la langue visible, nous pouvons envisager leur interaction, à la fois potentielle et réelle.

Dans l'histoire européenne de la littérature, il semble possible de déceler trois phases, comme autant d'étapes pour l'indépendance de la langue visible :

— dans la première phase, la langue visible intervient dans la formation de l'œuvre malgré la volonté de l'auteur de se soumettre entièrement à la langue parlée : par exemple, les vers classiques commencent par des majuscules, à partir d'un certain moment les strophes s'isolent, les chapitres se stratifient, alors qu'à l'époque carolingienne tout texte se présentait comme un ruban continu ;

(*) C'est pour cette raison que, lorsque J. C. L. note à juste titre que dans quelques cas les blancs entre les mots d'un même vers sont un peu plus étroits (par rapport aux épreuves) dans notre version du poème — qui respecte rigoureusement la longueur des vers — et lorsqu'il ajoute que ces blancs « convenaient » à Mallarmé, mais sans donner d'arguments venant du poète, il n'est pas en mesure de justifier un changement de signification poétique, ni une modulation linguistique particulière donnant un sens à cette observation.

(*) Jacques Mehler / Thomas G. Bever / Peter Carey : « Que regardons-nous quand nous lisons ? », in TEXTES POUR UNE PSYCHO-LINGUISTIQUE, Ed, Mouton, 1974, p. 278.

ou encore, l'utilisation de l'italique pour différencier les genres.

— dans la deuxième phase, certains codes de la langue visibles commencent à être utilisés de manière consciente, mais toujours dans une idéologie de la parole : par exemple, la « dive bouteille » de Rabelais, tous les calligrammes des baroques allemands jusqu'à nos jours, en passant par Apollinaire. Certains codes sont mêmes utilisés jusqu'à l'outrance, perdant toute relation avec la langue sans pour autant échapper à cette idéologie (ex. le lettrisme).

— la troisième phase est la phase de la prise de conscience des contraintes spécifiques de la langue visible en tant que support principal de la littérature. Elle commence en gros avec Mallarmé, et se perpétue de manière plus ou moins explicite dans les œuvres contemporaines majeures. Les exemples sont nombreux. Dans le cercle large, nous avons rencontré Khlebnikov et ses amis, Pound, Joyce et son *Finnegan's Wake*, Roussel et son projet pour les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Leiris avec son *Glossaire*, Cage, Augusto et Haroldo de Campos. Plus près de nous, quelques poètes ont intégré à leur démarche métrique ou narrative une attaque de l'espace visuel allant dans le même sens : Roubaud (*31'*, *Mezura*), Faye (*Couleurs Pliées*, « Verres »), Rossi (*Cose Naturali*) ; Denis Roche (*Le mécrit*, *Dépôt de savoir et de technique*) ; d'autres en ont fait le centre de leur intervention dans la poésie : Maurice Roche, Paul Nagy, Jean-Pierre Balpe, Pierre Garnier, etc.

Nous ne pouvions, ici, que résumer certains aspects de la question. Ce rapide tour d'horizon des contraintes (donc des potentialités de la composition typographique) ne doit pas être envisagé comme un constat, mais comme une ouverture sur un futur, ainsi qu'une résistance à la standardisation que les technocrates de l'informatique cherchent à imposer en uniformisant mondialement un alphabet digitalisé.

Les exemples invoqués, avec Mallarmé au centre, montrent que l'approche plastique, picturale, figurative et esthétisante des lettres et de la mise en page n'ont, à notre avis, qu'un rôle secondaire à jouer dans l'écriture : elle a trop souvent servi comme moyen d'éviter la langue. Nous pensons, au contraire, que les jeux des différents codes de lecture donnés par l'imprimerie doivent avant tout être perçus comme un moyen de *faire parler la langue*, dans sa grammaire et dans ses prosodies.

QUANT A LA PAGE

Quel est le processus qui fondamentalement préside au passage de la page poétique dite classique à la page poétique dite moderne ?

Caractéristiques principales de la page poétique dite classique :

- un seul et même type de caractère, un seul et même corps pour tout le poème (ou tout au plus deux, l'un pour le titre et l'autre pour le texte) et majuscule en début de vers ;
- centrage du poème, strophique ou non, en fonction du mètre des vers, le retrait proportionnel des vers sur le plus long déterminant une figure idéalement symétrique par rapport à son axe, axe lui-même confondu idéalement avec l'axe de la page : figure métrique.

Le passage de la page poétique dite classique à la page poétique dite moderne est médiatement le produit du travail, sur la page poétique, de la page de journal, quotidien ou périodique, et de l'affiche.

Ce travail signifie :

- le retour à la casse, autrement dit à l'ensemble complet des corps et caractères typographiques ;
- l'organisation de la page en référence à deux figures : celle, propre au journal, de la colonne et celle, propre à l'affiche, de la constellation.

Caractéristiques principales de la page poétique dite moderne :

- libre emploi de tous les éléments typographiques ;
- double primat des figures, combinées (en proportions diverses) ou non, de la constellation (1) et de la colonne (2).

La page poétique dite moderne a proprement ses processus, ceux-ci ont proprement leurs significations, mais significations et processus renvoient aux modes figuratifs ici fondamentaux : constellation de l'affiche et colonne du journal.

Le moment décisif du passage de la page poétique dite classique à la page poétique dite moderne : le XIX^e siècle — avec la naissance du journal moderne et l'extraordinaire, à la fin du siècle, essor de l'affiche, avec les rapports entre l'un et l'autre.

L'auteur décisif : Mallarmé.

Les deux œuvres décisives, l'une en rapport à l'autre : *La dernière mode* et *Un coup de dés* (3).

Quelques remarques sur la page poétique telle qu'on l'observe en différentes œuvres récentes :

- organisée absolument, toute figure métrique et toute colonne même exclues, selon la pure constellation, libre inscription du ou des mots ;
- organisée non plus selon une seule, mais selon deux colonnes ;
- organisée selon une colonne rigoureuse, avec libre emploi de très nombreux éléments typographiques (page poétique la plus proche du journal) ;
- organisée selon une seule colonne, celle-ci conçue comme une suite de lignes de longueur égale indépendantes les unes des autres.

Aboutissement ultime, achèvement d'un double travail ?

La page poétique dite classique, fondée sur le mètre, est fonction d'un processus interne ; un double processus externe est ce par quoi, pour se fonder elle-même, la page poétique dite moderne se libère : une liberté paradoxale.

(1) Figure particulière du calligramme : la différence entre le calligramme dit classique et le calligramme dit moderne est que la référence, dans l'un, est la figure métrique et, dans l'autre, la constellation libérée du mètre.

(2) Historiquement : par l'alignement à gauche (phase du vers libre), par l'alignement à droite (phase - destructrice - récente).

(3) Espace et temps, Mallarmé veut en faire, dans *UN COUP DE DES*, un idéogramme musical ; Valéry : - Il a essayé, pensai-je, d'*ELEVER ENFIN UNE PAGE A LA PUISSANCE DU CIEL ETOILE* ! - — mais le processus même, en sa poétique spécificité, renvoie à la constellation (elle-même hantée par la figure métrique, hantant elle-même la colonne du journal) propre à l'affiche avec, fait décisif, son absence de ponctuation.

APPROCHE-HESITATION DE LA CRITIQUE

- Son premier roman m'avait beaucoup séduit par la simplicité et la vigueur du style. Je lui avais fait part de ma bonne impression et la réponse que j'avais reçue de lui le lendemain même débordait de reconnaissance et de sympathie. - (3.2.)

1. — *Bibliographie partisane*

1. Petit Larousse illustré. Pages roses. 1973
2. Dictionnaire Larousse des proverbes, sentences et maximes. 1980
3. Pierre Bourdieu. La distinction (critique sociale du jugement). Ed. de Minuit. 1979
4. Pierre Macherey. Pour une théorie de la production littéraire. Ed. Maspero. 1971
5. Julia Kristeva. Sémiotiké (recherches pour une sémanalyse). Points. Le Seuil. 1969
6. Gérard Genette. Figures II. Le Seuil. 1969
7. Mitsou Ronat. La langue manifeste. Ed. Action poétique, 1975
8. Paul Zumthor. Le masque et la lumière. Poétique. Le Seuil. 1978
9. Jean-Pierre Richard. Microlectures. Poétique. Le Seuil. 1979
10. Michael Riffaterre. Essais de stylistique structurale. Flammarion. 1971
11. Tzvetan Todorov. Poétique. Points. Le Seuil. 1968
12. Revue Change n°s 16-17. La critique générative. 1973
13. Revue Actuels n°s 12-13. Les méthodes critiques des Nouvelles Littéraires. 1980
14. Le Monde. Le Monde des livres du 22 août 1980
15. Jacques Roubaud, La vieillesse d'Alexandre. Maspero. 1978

2. — *Axiomes*

• Le critique dit : « j'aime », ou : « je n'aime pas ». Au-delà, il ne s'ingénie qu'à donner corps, parfois jusqu'à la corpulence à ces deux propositions initiales.

• « Il y a aussi de l'écrivain chez ce critique » (Jacqueline Piatier, 1.14).

• Le concept de critique est un concept siamois bicéphale.

• « Interpréter, c'est répéter, mais d'une très curieuse répétition *qui dit plus en disant moins* : répétition purifiante, au terme de laquelle un sens, jusque-là caché, apparaît dans sa seule vérité. L'œuvre n'est que l'expression de ce sens : c'est-à-dire la gangue qui l'enferme et qu'il faut briser pour la voir » (1.4).

• La critique informative se donne les alibis invraisemblables.

- Quelques m sont x (3.1).

• « On veut étouffer la critique qui est la pluralité des sujets » (Henri Meschonnic, 1.14).

3. — Archives

1. Lewis Carroll. Logique sans peine. Hermann. 1966
2. Raymond Roussel. Comment j'ai écrit certains de mes livres. J.-J. Pauvert. 1963
3. Stéphane Mallarmé. Crise de vers. Poésies. Livre de poche, 1977
4. Victor Hugo. Pierres. Le milieu du monde. 1961
5. Karl Marx. Manuscrits parisiens. N.R.F. 1965
6. Vélimir Khlébnikov, La création verbale. Bourgois. 1960

4. — Concepts

• La lecture, le marketing, les best-sellers, la lisibilité, l'incitation, la motivation, la créativité, la publicité, le cut-up, le potlach...

- Alain Bosquet, par exemple...

• L'espace rédactionnel, les mass media, les supports, la couverture, l'information, l'échange, la mémoire, l'esprit de parti...

- Apostrophes.

- Angelo Rinaldi, pour l'exemple

5. — Contraintes

- L'esprit de sérieux.

• « L'homme est posé d'emblée comme propriétaire privé, c'est-à-dire comme possesseur exclusif qui affirme sa personnalité, se distingue d'autrui et se rapporte à autrui à travers cette possession exclusive : la propriété privée est son mode d'existence personnel, distinctif, donc sa vie essentielle » (3.5).

- L'esprit de géométrie.

• « Vous comprendrez qu'en tant que responsable de ce journal et ennemi de toute censure, je ne peux ni faire pression sur un critique, ni changer le sens de son article » (J.F. Kahn, 1.13).

- L'esprit de finesse.

- « Vous comprendrez qu'en tant que responsable... ».

- « Le bon Dieu connaît son public » (3.4).

Sujet d'un article critique : Sherlock Holmes reconstitue une journée d'Isidore Ducasse.

6. — Définitions

- La critique a pour objet de distinguer les qualités ou les défauts d'une œuvre littéraire.
- La critique est l'ensemble de ceux qui font métier de porter des jugements sur des œuvres.
- Le critique est celui qui porte son jugement sur des ouvrages littéraires.
- Le critique écrit des articles critiques.
- Les articles critiques prennent existence par les supports où ils sont publiés.
- En 1968, la critique est une religion du texte.
- La critique s'apparente à la cuisine, elle tend à nourrir le goût (cf. cette notion) en évitant les indigestions.
- La critique est une des branches des théories du marketing.
- La critique est douloureuse.
- En 1980, la critique est une religion du texte.
- La critique est un instrument de renforcement des habitus de classes.
- La critique est une prise de parole.

Corrolaires

- L'émiettement de l'écriture critique n'est pas une garantie d'efficacité.
- « Je ne devrais pas avoir à rappeler qu'au-delà des avis les plus autorisés, un lecteur ne peut se faire un jugement qu'en présence du livre, dans un vis-à-vis qui l'engage à titre personnel » (Alain Coulange, 1.13).

7. — Démonstration

- Quelques critiques sont critiques.
- Tous les critiques ont les yeux fous.
- Aucun critique ne dit qu'il ne sait pas lire.
- Il existe quelques critiques qui ignorent la critique.
- Tous les livres ennuyeux sont des livres qui endorment leurs lecteurs (3.1).
- Certains critiques insomniaques sont nés avant le printemps de mai 1968.

8. — *Remords*

● « Il n'est pas possible de s'arrêter à l'idéal d'une critique essentielle, critique immanente, qui serait répétition, commentaire, « pure » lecture... Une vraie connaissance implique la séparation entre son discours et l'objet de ce discours : elle ne se propose pas de répéter ce qui serait déjà dit » (1.4).

● « Ainsi le texte ne s'éclaire en sa nature profonde, en son *mouvement*, que dans l'instant où définitivement, il s'en aliène » (Jean Paris, 1.12).

● La critique — particulièrement celle de poésie — s'apparente à un *exercice à trous*, mieux encore à une page d'exercices de manuels de grammaire pour élèves de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle : la plupart des notions y sont interchangeables pourvu que l'on respecte la syntaxe.

● « Même la presse, dont l'information veut les vingt ans, s'occupe du sujet, tout à coup, à date exacte » (3.3).

● « La critique prétend traiter l'œuvre comme un produit de consommation : ainsi elle tombe aussitôt dans l'illusion empirique (qui est la première en droit), puisqu'elle se demande comment *recevoir* un objet donné » (1.4.).

● L'illusion est de vouloir le lecteur critique à la place du critique, et le critique lecteur à la place du lecteur possible.

9. — *Jalons*

● La lecture.

● Les plis narratifs, les déplacements du discours, la polysémie, l'intertextualité, l'ambiguïté, la rhétorique, la redondance, la perte...

● La contraction de texte vers le résumé.

● Le sens littéral, le sens symbolique, le lapsus, le bégaiement, le chiasme, la contrepèterie, l'énonciation, le sens manifeste, le sens subjectif, le non-sens, la signifiante...

● La littérarité...

● Les métaplasmes, les métataxes, les métasémèmes, les métalogismes, l'isotopie, les isotopies, les métagraphes, l'éthos nucléaire, l'écart, la mise à l'écart...

- Le plaisir de lire.
- La métaphore, la métonymie, la synecdoque, l'oxymore, l'énullage, la diaphore...
- L'alphabétisation.
- La lecture.

10. — Questions

- De gustibus et coloribus non disputandum (1.1).
- « Ce livre ne sera pas lu si les lecteurs eux-mêmes s'en détournent » (A. Coulange, 1.13).
- Le lecteur est un critique sans critique.
- Rédiger un article critique est feindre d'ignorer que tout jugement esthétique relève au plus profond d'une volonté d'inscription dans une classe sociale.
- « Le principe fondamental adopté est qu'un texte littéraire est un système combinatoire fini de signes à l'intérieur du système combinatoire de la langue. Toute explication du texte, et finalement tout jugement porté sur lui, doit être précédé d'une description de ses structures » (1.10).
- « J'ai mis, Monsieur, dix ans « bien pesé » (pour reprendre votre ignoble expression de boutiquier), à travers des défaillances et des douleurs dont vous n'avez visiblement aucune idée, pour écrire un livre que vous vous donnez le plaisir de ridiculiser en quelques lignes qui vous ont occupé, dans un confort dont vous ne mesurez pas l'impertinence, quelques minutes » (G. Arseguel, 1,13).
- « Il ne suffit pas plus, pour se dire critique littéraire, de connaître la langue en laquelle le poème est écrit que, pour se dire critique pictural, de ne pas être daltonien. Bien plutôt, ici, doit-on pénétrer les moindres aspects de ce langage du poème, de la forme des verbes finis aux catégories de constructions syntaxiques choisies par l'auteur. A tout prendre, c'est ce savoir qu'intuitivement le poète utilise pour créer un poème, et le lecteur, pour l'apprécier » (S. Jay Keyser, 1.12).
- L'auteur est un critique sans lecteur.

11. — Prolégomènes

- Mettre l'écriture en abymes.
- « (La critique) ne peut plus désormais fonder ses jugements de valeur sur la vérité de l'œuvre d'art, mais

seulement sur sa *validité*, c'est-à-dire sur la *cohérence de son système interne* » (1.10).

● L'image obsédante du moine sur le couvercle de la boîte de camembert montrant un camembert où il est représenté montrant un camembert où il est représenté, montrant... ad libitum (1.1).

● « Il est rare qu'un ouvrage de critique universitaire nous plonge aussi complètement dans les œuvres et les problèmes littéraires du présent. Rare également que tout en se pliant aux interrogations modernes, il soit d'une lecture aussi peu rébarbative » (Jacqueline Piatier, 1.14).

● « Là où les uns n'auront vu qu'un « western avec Burt Lancaster », les autres auront « découvert un John Sturges des débuts » ou « le dernier Sam Peckinpah », aidés dans le repérage de ce qui est digne d'être vu et de la juste manière de la voir par tout le groupe d'appartenance (avec les « avez-vous vu... » ou « il faut le voir » qui sont autant de rappels à l'ordre) et par tout le corps de critiques qu'il mandate pour produire les classements légitimes et le discours d'accompagnement obligé de toute dégustation artistique digne de ce nom » (1.3).

● La critique parle le langage de la critique.

● La critique parle le langage commun.

● La critique n'existe plus depuis Sainte-Beuve et ses *Causeries du lundi*.

Sujet d'un article critique : contracter, en vingt lignes, les *Chants de Maldoror* du vicomte de Lautréamont.

12. — *Dénégations*

● Lex est quod notamus (1.1).

● Le français officiel est le français de la bourgeoisie parisienne cultivée.

● La note de lecture est une note de non-activité, une note nulle.

● La critique est confortable.

● La critique se fonde sur une remise en cause de la fonction critique, en chaque critique, ou du moins on l'espère.

● « Je n'ai plus la naïveté de croire qu'un écrit se défend de lui-même » (Lucette Finas, 1.13).

- La critique comme...

- « L'on pourrait assez bien définir, sans ironie, la critique moderne comme une critique de créateurs sans création, ou dont la création serait, en quelque sorte, ce vide central, ce désœuvrement profond dont leur œuvre critique dessinerait comme la forme en creux » (1.6).

- « Une époque sait, d'office, l'existence du Poète » (3.3).

- « C'est un terrible avantage de n'avoir rien fait, mais il ne faut pas en abuser » (1.2).

- Il y a critique et critique.

13. — *Implications*

- L'édition sans critique.

- « Les manifestations rassemblées sous le nom de contre-culture, ne font qu'opposer une culture à une autre, une culture dominée dans le champ relativement autonome de la production et de la diffusion culturelles (qui n'est pas pour autant la culture des dominés) à une culture dominante, jouant ainsi le rôle, prévu de toute éternité, d'une avant-garde culturelle qui, par son existence même, contribue au fonctionnement du jeu culturel » (1.3).

- Le silence... peut-être !

- « Dans le cas du théâtre, la coïncidence entre plusieurs espaces relativement autonomes, l'espace des producteurs, écrivains et acteurs, l'espace des critiques (et à travers eux l'espace des journaux et hebdomadaires) et l'espace du public, c'est-à-dire l'espace de la classe dominante, est si parfaite, si nécessaire et imprévisible à la fois, que chacun des acteurs peut vivre sa rencontre avec l'objet de sa préférence comme le miracle d'une élection » (1.3).

- « Dépendance de la disposition esthétique à l'égard des conditions matérielles d'existence, passées et présentes, qui sont la condition tant de sa constitution que de sa mise en œuvre en même temps que de l'accumulation d'un capital culturel qui ne peut être acquis qu'au prix d'une sorte de retraite hors de la nécessité économique » (1.3).

- L'espace critique tend à se disjoindre en deux surfaces de plus en plus écartées.

14. — *Partis-pris*

- Par pari refertur (1.1).
- L'obstination.
- L'échange.
- Le dialogue.
- « Cette question est celle des rapports entre l'activité critique et la littérature, ou, si l'on veut, de savoir si le critique est ou n'est pas un écrivain » (1.6).

● « Carlos Otero — grand chomskien de Californie — pose la question suivante : quelle est donc la différence entre le critique et le lecteur « intelligent » ? — « Aucune », fut-il répondu. Mais, dis-je, Halle et Keyser, en trouvant les lois du pentamètre iambique ont bien découvert quelque chose de « caché » ? — Tzvetan répondit : mais le critique écrit, eux ce sont des linguistes, des poéticiens, des scientifiques. Somme toute, il convenait que seul le travail sur la forme pouvait avoir un caractère scientifique » (1.7).

● Quelles sont les isotopies sémiologiques qui séduisent le plus la classe laborieuse ?

● Donner la liste des ouvrages que nous avons aimé lire.

● L'obstination.

● « Sans doute le lecteur s'étonnera-t-il du rôle capital ici dévolu, dans l'œuvre d'un poète, à des propriétés formelles qui sembleraient plutôt relever de la grammaire que de la critique littéraire » (S. Jay Keyser, 1.12).

● « La culture est un enjeu qui, comme tous les enjeux sociaux, suppose et impose à la fois qu'on entre dans le jeu et qu'on se prenne au jeu » (1.3).

● La revue littérature.

● « Face à cette arrogance qui prétend m'assigner une place de lecteur ou plutôt de lire à ma place, je demande « à mettre mon nez et mon œil dans le texte », me risquer à voir où je suis » (Yves Perrin, 1.13).

● Tout citer.

● « On ne retient légalement que la diffamation sur les personnes, et pas sur les livres... On est en droit de se demander pourquoi ? » (A. Coulange, 1.13).

Sujet d'un article critique : Si vous aviez douze ans à passer dans une île déserte et ne pouviez emporter que cinq livres, quels sont les cinq livres critiques que vous prendriez avec vous et pourquoi ?

15. — Conclusions

• Il n'y a pas de conclusion au numéro que vous avez parcouru.

• Il n'y aura pas de conclusion au numéro que vous parcourrez.

.....
.....

• La recherche, jusqu'en 92.

Deux réponses à une question

Nous avons fait parvenir à près de trente animateurs de revues, de collections de poésie, etc..., il y a plusieurs mois la lettre suivante :

« Notre numéro 82-83 — « 1968 + 10 + 2 : avant-garde - poésie - théorie » — comprendra une série d'articles et d'interventions consacrés à l'évolution de la poésie depuis 1968.

Dans ce cadre, nous demandons à un certain nombre d'animateurs de revue et de directeurs de collection de répondre, assez brièvement, à la question suivante :

« QU'EST-CE QUI VOUS SEMBLE LE PLUS IMPORTANT EN POÉSIE DURANT CETTE PÉRIODE ? »

Nous souhaitons vivement que vous acceptiez d'y répondre. Pour des raisons d'équilibre, nous devons limiter chacune de ces contributions à 1 page dactylographiée (max.) et nous vous demandons de nous faire parvenir votre réponse avant la fin de juillet. »

Nous avons reçu deux réponses... Et nous remercions vivement Michel Deguy, Jean-Pierre Faye, de leur contribution.

Michel DEGUY

Qu'est-ce qui me semble le plus important ? Réponse : la revue *Po&sie* et mes propres publications. Il ne faut laisser à personne d'autre le soin de vous recommander : il ne le ferait pas. C'est à peine si on peut compter sur soi-même (*). Maintenant, laissons tomber les noms et examinons :

(*) Invité à Londres, par exemple, il y a 2 ou 3 ans, avec quelques poètes, chacun avait été prié de signaler quelques pages de tel autre à traduire pour un programme anthologique. Ils s'étaient tous entre-cités..., et je n'avais par un poème. J'ai trouvé que c'était dommage. Craignant d'être le seul à dire le bien que je pense de *Po&sie* et de mes livres, je commence par-là. Ça aura été mentionné au moins une fois. Merçi.

1) Parlons du « plus important » en fait ; sans jugement de valeur, mais descriptivement, abstraitement. Ce qui a eu lieu de considérable me paraît être :

— *L'ex-termination* de la poésie, au sens étymologique de l'« exterminer » latin (du ἔξοιζεν grec) ; c'est-à-dire la persécution des confins, l'épreuve des limites jusqu'à la rupture — pour voir si ça tient. D'où mille tentatives, souvent appelées « productions », de médiocre facture et de nulle conséquence, mais dans la gravité de la question : que peut la poésie ? Le périr de la poésie est-il périssable ?

— *L'imposition du culturel* contemporain : phénomène en cours de plus en plus oppressant, et toujours inaperçu. La pulvérisation des anthologies, l'insignifiance des festivals, l'affaissement de l'idée de poésie dans les pédagogies et aussi dans des idiosyncrasies forcenées, la puérilisation de l'édition cherchant des présentations thématiques pour « jeunes », etc., tout cela fait plus qu'une menace.

— *La lutte des factions* : le règne du mépris, l'excommunication réciproque et inoffensive de groupes, les gémissements de chacun accusant l'autre d'accaparer les media, l'Université, etc. Ce « phénomène » témoigne plutôt de l'absence d'aucun groupe, d'aucune coopération, d'aucune vraie polémique.

2) « Le plus important », cette fois, au sens de la valeur, est donc ce qui reste à faire, l'agenda concevable à partir de l'évaluation de l'abaissement. La poésie est un certain jeu de la relation entre les choses et le langage — les choses-mots et les mots-choses. Or, les choses sont menacées d'une disparition et d'une mutation : dans la mesure où le monde de notre terre se change en « extra-terrestre » (analyse, ici, à faire). Et le langage (les langages des langues) est menacé par la technique (pidginisation technologique, digitalisation des langues « maternelles » ; déculturation et analphabétisation multipliées ; prédominance planétaire du Desesperanto anglo-américain, etc. ; à étudier).

Il s'agirait donc de savoir *quels* sont les « ennemis » : par exemple, le chauvinisme planétaire ; l'intégrisme idéologique des convictions meurtrières ; l'amnésie des cultures sous l'affairement « culturel », etc. De manière à lutter contre : le dogmatisme, le réalisme, la suffisance simplificative, les oublis de toute sorte... Pour rouvrir une vie symbolique dont l'axiome demeure *A est comme B*, impliquant *A n'est pas B*, et qui donne à voir le *comme comme comme*, refusant les assimilations, l'identification des assimilés, et la réalisation phantasmatique de l'identification.

Il s'agit de ne pas se décider à partir d'une appréciation politique de la terre, mais poétique.

Comment (re)faire de la beauté en langue ? La question est revenue ; comment lui faire une place et nommément et en lui faisant faire ce qu'elle dicte.

« Beauté, et elle

dit non à Zeus, à eux tous (...) » Charles OLSON.

(*Poésie*, 1, p. 29).

Jean-Pierre FAYE
mai 1980

Ce qui a « importé » en poésie ? Ce qui a *porté* dans la poésie... Je perçois deux ruptures. L'une, ramassée autour du *Monstre Poésie* réuni par le mouvement Change au milieu de la décennie, pour mai 75. Elle fait *la monstre* de la poétique nouvelle, avec Jacques Roubaud et Danielle Collobert — narratrice disparue du *dire* —, Paul-Louis Rossi et Joseph Guglielmi, Claude Royet-Journoud et Anne-Marie Albiach, Bernard Noël et Mathieu Bénézet, Michel Bulteau et Geneviève Clancy, et cet autre perdu dans la disparition, Jean-Pierre Rouquier.

L'autre percée se disperse sur une grande avancée de parole, celle du *Livre de Questions* d'Edmond Jabès et de ce qui le suivit. Renversé en *Question du Livre* pour être mis en voix par Roger Blin et Catherine Sellers, dans les semaines où apparaissait la « véritable édition », construite sur les épreuves mallarméennes, d'*Un coup de Dés jamais...*

LA DECOUVERTE

(1975-1979 : La Répétition)

27, rue Saint-André-des-Arts, 75006 Paris

Librairie - Tél. : 326.31.44

Le Comité de Rédaction tient une permanence chaque vendredi
de 19 heures à 20 heures

DIX ANS ? VOUS AVEZ DIT DIX ANS ?...

1979, autour de 1979, il y a du nouveau, un certain nombre de revues publient leur premier numéro :

- *Papyrus* (chez les marchands de journaux belges)
- *Monsieur Bloom* (92, rue Blomet, 75015 Paris)
- *Poésie ininterrompue* (M. Champendal, 73, rue Orbe, 76000 Rouen)
- *Travers* (P. Marchal, Claudon, 88410 Monthureux-sur-Saône)
- *Articles* (dont j'ai perdu l'adresse...)
- *Poésie d'ici* (M.J.C. Corbella, bd Comte-de-Falicon, 06100 Nice)
- *La crécelle noire* (Le Mélog, B.P. 20, Paris Cedex 18)
- *Agon* (Michel Alba, 35, rue Godot-de-Mauroy, 75009 Paris)
- *La rose brunie* (H. Deluy, 11, rue Descartes, 94200 Ivry-sur-Seine)
- *Les cahiers d'Obsidiane* (50, rue des Abbesses, 75008 Paris)
- *Zéro limite* (M. Mayali, B.P. 23, 74170 Saint-Gervais)
- *Interventions à haute voix* (6, avenue Sainte-Marie, 92370 Chaville)
- *Nouvelles Impressions* (40, rue Georget, 37000 Tours)
- *Réfractaire* (J.-F. Lemoine, 54, rue Poullain-Duparc, 35100 Rennes)
- *La vigie des minuits polaires* (F. Dannemark, 330, boulevard Mettewie, B. 1080, Bruxelles)
- *Tamanoir* (Le la, 27, Croix-d'Or, 1204, Genève)
- *Apostrophe* (18, voie Lancret, 94400 Vitry)
- *Nouvelles de la poésie en nouvelle Angleterre* (J. Sacré, 92, Maynard road, Northampton, Massassuchets, 01060, U.S.A.)
- *Rivaginaires* (C. Aguirre, 2, avenue Hoche, 65000 Tarbes)

- *Texture* (M. Baglin, 21 bis, rue d'Etigny, 32000 Auch)
- *Périodique* (B. Villers, P.S. 70, rue de l'Arbre-Béni, 1050 Bruxelles)
- *Poètes du monde* (D. Clair, 6, rue Jules-Guesde, 91270 Vigneux-sur-Seine)
- *A contre silence* (J.-M. Pedron, avenue Poincaré, 44490 Le Croisic)
- *Banana split* (27, boulevard du Roi-René, 13100 Aix-en-Provence)
- *Hôtel Continental* (J.-P. Balpe, hôtel Continental, 11, place de la Gare, 59000 Lille)

La liste ne peut en être qu'incomplète...

Tous les formats, de 9 × 21 à 21 × 29, plus grand encore, plus petit, carrés, allongés, rectangulaires ; toutes les paginations, depuis un feuillet plié en trois, en quatre, jusqu'aux 100 pages, 200 pages ; tous les moyens d'impression : typographie, offset, sérigraphie, ronéotypie, photocopie, gravure, photographie... ; tous les types d'écritures possibles, imaginables, depuis quelque chose comme un post-symbolisme, jusqu'aux poésies concrètes, sonores, éclatées, informatiques, polyglottes, à inventer, en invention, en passant par des sonnets classiques et des textes en alexandrins parfaits, et l'invasion triomphante d'un vers que l'on dit libre et ne sait trop où donner de la liberté... ; des dizaines d'auteurs différents, des centaines, dont certains — très peu — se retrouvent d'une revue à l'autre au gré des rencontres et des affinités ; écritures individuelles, collectives, solitaires ; volontés de groupes, refus du groupe ; regroupements idéologiques, géographiques, esthétiques, philosophiques, pour, contre, avec, à côté de... ; cultes de quelques idoles, rejets des idoles ; affirmation de l'écriture et toutes ses négations ; volontés de prendre la parole.

Dans ce maquis des revues, il n'est pas possible de se retrouver : il n'y a ni issue, ni voie tracée et les amorces de chemins ne mènent nulle part. On avance à la machette. Chacun taille, contourne, arrache, découpe, rejette, emporte, tranche aux hasards affectifs de ses rencontres : on aime, on déteste, on lit, on parcourt, on conserve, on jette, on écrit... On écrit. Rencontres, journées poésie, débats contribuent à tisser ce réseau de mépris, de refus, d'attirances, de liens irrationnels rendant inextricable le paysage des revues. S'y retrouve qui veut.
autour de 1978...
autour de 1977...

autour de 1976...
autour de 1975...
autour de 1974...
autour de 1973...
autour de 1972...
autour de 1971...
autour de 1970...

autour de 1969... autour de 1969. Il faut bien s'arrêter.
Pourquoi pas autour de 1969 — l'amour des chiffres ronds :
dix ans, c'est quelque chose !

Autour de 1969, il y a du nouveau, un certain nombre
de revues publient leur premier numéro :

- *Quatenaire* (J. Poels, 104, avenue Van-Pelt, Lens)
- *Opus international* (15, rue de Montsouris, Paris 14^e)
- *Haut Pays* (P. Gabriel, route d'Eauze, Condom)
- *Impact 10* (J.-P. Balpe, 5, rue des Roses, Quimperlé)
- *L'arbre* (B.P. 04., 84 Le Barroux)
- *Verticales 12* (C. Da Silva, B.P. 4, 12400 Decazeville)
- *L'amphore* (dont j'ai perdu l'adresse...)
- *Les crampes* (B.P. 56-18 Paris)
- *Métamorphoses* (dont j'ai aussi perdu l'adresse. Le

temps !)

- *Barbare* (maisonnette des Evarras, Pelleautier, Gap)
- *Créaction* (P. Vandrepote, 28, allée des Primevères,

85 - La Roche-sur-Yon)

- *Avant-Quart* (B.P. 38, 77 - Chelles)
- *Fragment* (Jean Daive, 78, boulevard Saint-Michel,

Paris)

- *Génération* (B. Jassaud, 30, rue Saint-Vincent, 92 -

Colombes)

- *TXT* (encore une adresse d'avant-garde perdue.

Maintenant, il faut s'adresser chez Bourgois)

- *L'honneur* (C. Schmitt, 1, rue Constant-Pilate, 92 -

Sceaux)

- *Multiples* (H. Heurtebise, 1, rue Alexis-Sévène,

Muret)

- *Le point d'être* (C. Creusot, 4, rue Pastourelle,

Paris 3^e)

- *Présence de l'Ouest* (R. Delahaye, 41, avenue du

6-Juin-14, Caen)

- *Sud* (J. Malrieu, 13, rue de Friedland, 13 - Marseille)

- *Syllepses* (65, rue de Stalingrad, 38 - Grenoble)

- *La Traverse* (P. Roux, 5, rue Saint-Yves, Paris 14^e)

La liste, ici encore, est loin d'être complète et la
distance temporelle ne facilite pas son exhaustivité.

De ces vingt-deux, deux (Haut-Pays et Sud), avec certitude, demeurent. Disparues, la plupart des autres, ont fait leur bout de chemin. La durée a-t-elle donc un sens ?

Dans ces années 1969, le descriptif des revues préfigure déjà celui des années 1980, il n'y a pratiquement pas de différences et voir en 1969 comme une plus grande sagesse graphique et un peu moins de force de dérision serait certainement une illusion subjective due au corpus des revues retrouvées. L'impression dominante est celle d'un regard en miroir, d'un recommencement du temps, plutôt comme la vie d'un tissu cellulaire se perpétuant dans les morts et les naissances d'organismes tous différents et pourtant tous semblables.

En grand nombre, des titres apparaissent et disparaissent, plus ou moins vite. Quelques-uns s'ouvrent à une vie durable et semblent vouloir avancer dans le temps ; des auteurs se donnent à lire un numéro d'une revue puis se taisent, peut-être définitivement. D'autres entament des parcours — plus ou moins amusants (surprenants ?) à suivre — d'une revue à l'autre, créent une revue qui disparaît, en créent une autre, abandonnent, rejoignent l'équipe d'une autre revue, « démissionnent » et le disent — ou ne le disent pas —, ou s'en vont simplement, s'effaçant d'un « comité de rédaction » dont on ne sait pas toujours très bien ce qu'il signifie.

On pourrait penser qu'il y a quelque chose de dérisoire dans tout cela, être tenté de hausser les épaules devant ces mouvements infinitésimaux dont les ondes s'épuisent très vite dans l'immense indifférence qui les entoure, si ce n'était, en fait, le magma informe et bouillonnant où s'esquisse l'avenir de l'écriture française, le « laboratoire central » de la langue.

Des avant-gardes se baptisent et s'excluent, s'affirment et se nient, cherchent au-delà des frontières des « avant-gardes » antérieures, en trouvent ou en inventent... Les arrière-gardes proclament comme avant-gardiste leur conservatisme. Des drapeaux se déploient comme des bannières qui ne résisteront pas au premier souffle. On se cherche des ancêtres, on refuse des lignées ou des parrainages ; on s'anathème ; parfois on s'insulte ; plus souvent, on s'ignore et le silence est alors ressenti comme l'épreuve la plus dure. Tout, mais pas ça, une ligne dans un coin de page est un événement et l'on ne résiste pas au plaisir de s'échanger ainsi des lignes d'amitié et de louanges. Les

gloires, à la mesure inverse des enthousiasmes, sont souvent éphémères et un prêt attend souvent son rendu. Et tout cela, positif ? négatif ? fait de la page et de la ligne, occupe de longs rayons de bibliothèque. En dix ans, combien de numéros de revues ? 10.000, 20.000, 30.000 ? Chi lo sa ? Combien d'exemplaires ? Entre 5.000.000 et 30.000.000 ? Les chiffres n'ont plus aucun sens, autant estimer le kilométrage d'écriture parcouru ou la distance moyenne entre les villes ayant été un jour le siège d'une d'entre elles...

Car la France est quadrillée de lignes d'écriture. Un jour ou l'autre, tout point géographique est condamné à supporter une revue, plusieurs. Il n'y a pas de privilège et Paris, dans ce réseau, n'est que le lieu géométrique par lequel l'administration des postes fait transiter les échanges qui, sans y penser, s'y croisent fréquemment.

200, 300, 500 revues poétiques de langue française ? Peut-être un jour un ordinateur saura, dans les tréfonds logiques d'une mémoire saturée, répondre à tout instant à la vérité mobile de cette question, piéger instantanément les mouvements qui s'y dessinent, pratiquer des coupes horizontales ou verticales, tracer des courbes, des graphiques, jauger les mouvements infinitésimaux et établir des prévisions... Mais la météorologie poétique reste mystérieuse : nous n'en sommes pas là et en cette — et quelques — décennie du panorama embrouillé, mobile, des revues, le seul aspect qui se dégage, c'est la confusion elle-même, le désordre, l'éclatement : la dynamique, le triomphe multiple et porteur de contradictions des volontés d'expressions libres qui, ne parvenant que difficilement à se dire ailleurs, s'efforcent, aidées en cela par une plus grande accessibilité d'instruments de reproduction diversifiés, à inventer des supports à leurs désirs.

Pratiques multiples

BLACK MOUNTAIN : ARTS EN TOUS GENRES

Rauschenberg avait des crampes d'avoir remonté le gramophone qui jouait des tubes des années trente ou du Edith Piaf et il était fatigué d'avoir montré des diapositives. Cunningham (chorégraphe) avait dansé autour du public (lequel était au centre) et s'était vu poursuivre par un petit chien aboyeur. Cage (compositeur) avait lu un texte du haut d'une échelle, ou était-ce M. C. Richards (poète) qui s'était trouvé perchée là-haut. David Tudor (pianiste) avait fait quelques pianismes. Dans le public, composé d'étudiants et de professeurs, Franz Kline (peintre) avait aimé et Olson (poète) après avoir récité ses propres vers sur « scène » avait dû calmer Mme Jalowetz (femme du compositeur) qui trouvait cela un peu trop moderne. Pour Stefan Wolpe (compositeur), on se fichait du monde.

1952. Black Mountain College, Caroline du Nord.

Les archéologues du « mixed-media event » voient en cette soirée la première expression du genre sur le sol américain.

« Mixed-media event » ; activités variées, mais préparées d'avance se déroulant indépendamment les unes des autres mais simultanément, sans intervention du hasard (sauf dans le cas présent, le petit chien), avec peu d'improvisations et sans participation du public (sauf dans ici, l'indignation bruyante de Wolpe). Plus tard Cage devait décrire ce type d'événement comme « une situation sans but, anarchique qui toutefois est rendue possible et qui fonctionne. »

Tout ceci se déroulait en milieu universitaire, à Black Mountain College où pendant une vingtaine d'années, de 1933 à 1956, se firent et se défirent rêves thélémites et interdisciplinaires, tentatives communautaires et créations artistiques. La liste des grands noms qui vinrent parler, danser, composer, peindre ne rend pas compte de ce que fut cette université. Il y eut les brillants instituts d'été et aussi les longues années sans argent et/ou sans étudiants.

L'été 1948 vit sur les mêmes pelouses, Gropius, Lionel Feininger, Ossip Zadkine, Robert Motherwell, Alvin Lustig, Erwin Brodsky, Hugo Kauder, Alfred Einstein. Un autre été, Cage joua tout Satie et mit en scène *Le Piège de Méduse*. Cunningham chorégraphia et réussit à faire jouer le rôle du Baron Méduse à Buckminster Fuller. De Kooning s'était chargé des costumes et des décors.

Les années cinquante apportèrent une notoriété différente au Collège sous le rectorat de Charles Olson. De la décision « publicitaire » de celui-ci de créer une revue pour faire connaître l'université et recruter de nouveaux étudiants naquit *Black Mountain Review* parrainée par nuls autres que Pound et W.C. Williams et dirigée par Robert Creeley.

La revue publia dans ses sept numéros (de 1954 à 1957) des œuvres de prose et surtout la poésie de ceux qu'on allait appeler le Groupe de Black Mountain qu'ils aient eu un rapport quelconque avec le Collège (Dorn, Duncan, Creeley, Oppenheimer, Olson, Williams) ou non (Denise Levertov, Paul Blackburn, Larry Eigner, Paul Carroll).

La convivialité artistique de cette colonie de vacances en arts et lettres conduisit à plus que la création d'événements ponctuels et mémorables : spectacles ou revues. Feuilletter les articles de Creeley, les souvenirs de Cage, lire les interviews de Rauschenberg, c'est voir qu'ils disent tous que le coude à coude au resto U et les conversations autour d'un petit café les ont conduits dans les directions les plus inattendues. Les sympathies personnelles amèneront Olson (225 pounds) à suivre les cours de Cunningham, ou Cage au volant d'une Ford Modèle T a roulé sur les 264 inches et demi de papier déroulés sur la chaussée de Fulton Street, au préalable soigneusement encrée par Rauschenberg. Résultat : l'œuvre intitulée *Automobile Tire Print* (16 1/2 × 264 1/2).

Mais les rencontres de Black Mountain ne furent pas décisives que sur le plan de l'amitié (ou de l'inimitié). Danseurs, musiciens, poètes, peintres collaborèrent, têtus dans leur art. Ainsi dans le « mixed-media event » de Cage, aucun art n'est subordonné à un autre. Tout coexiste, chaque indépendance est préservée. C'était le début d'un esthétique de l'hétérogénéité. Cage, Rauschenberg, Cunningham pouvaient, tous trois, expliquer leurs œuvres avec les paroles de Cage sur les peintures de son ami « une situation qui met en jeu la multiplicité ».

Les poètes de Black Mountain firent-ils plus que participer à ces « events » ? Ils semblèrent moins plongés dans l'interdisciplinarité, mais leur attitude esthétique est proche de celle de leurs confrères. D'eux ils apprirent un certain parti-pris de « décontrôle » et la passion de tout utiliser, y compris l'inassimilable. La façon dont les peintres concevaient leur toile leur plaisait. La définition du moment disait « qu'un tableau est un objet à deux dimensions plus ou moins couvert de peinture ». Creeley se souvient qu'ils l'avaient tous rapproché avec joie de celle de Williams sur le poème ; « une machine petite ou grande, faite de mots ».

Le côté matériel des autres arts fit l'éblouissement des poètes. La matière est présente, les muscles commandent, les bruits et les silences existent, les textures exigent. La matérialité du monde et des corps est incontournable et fertile. Chamberlain critiqué parce qu'il

(1) John Cage, *SILENCE*, Wesleyan University Press, 1961.
Robert Creeley, *WAS THAT A REAL PEM*, Four Seasons Foundations, 1964.
Alan R. Solomon, *ROBERT RAUSCHENBERG*, New York : The Jewitt Museum, 1983.

utilisait les carrosseries et pièces détachées d'automobiles pour ses sculptures, répondait laconiquement que si Michel-Ange trouvait du marbre blanc dans son jardin, lui, Chamberlain, n'y trouvait qu'un cimetière de voitures.

Faire avec ce qu'on a. Tout récupérer partout. Grand secret de Black Mountain.

Si Cunningham danse les events, Cage prépare les pianos, Rauschenberg fait des « combine-paintings », les poètes de Black Mountain utilisent le tout venant, les chiffres, les citations, les réclames les enseignes lumineuses.

- I have had to learn the simplest things
last. Which made for difficulties. - (1)

« J'ai dû apprendre les choses les plus simples en dernier. Ce qui a créé bien des difficultés » dit un poème d'Olson. C'est une chose des plus simples que ces grandes transversales artistiques et ce grand « recycling » écologique que danse, peinture, poésie, musique ont appris à Black Mountain.

(1) THE MAXIMUS POEMS, New York, 1960, p. 52.

Sur Black Mountain on peut lire :

BLACK MOUNTAIN, Martin Duberman, E. P. Dutton and Co, New York, 1972.

WAS THAT A REAL POEM AND OTHER ESSAYS, Robert Creeley, Four Seasons Foundation Bolinas, 1964.

La réimpression en trois volumes de BLACK MOUNTAIN REVIEW, AMS Press Inc, New York, 1969.

DAU AL SET,

revue d'art multiple et catalane (1948-1954)

Dau al set est plus qu'une revue, plus qu'un groupe d'artistes érigés en éditeurs, *Dau al set* est une gageure lancée, dix ans après la fin de la guerre civile espagnole, dans une Barcelone pratiquement privée de tout mode d'expression spécifique.

Pour comprendre les motivations et l'impact de cette revue mensuelle qui tient plus du dossier de recherche que de la traditionnelle publication d'art, il faut se remémorer le processus d'a-culturation qui fut imposé par le franquisme à une Catalogne exsangue. L'interdit tombe sur toute activité économique ou culturelle entachée de la moindre catalanité. L'université de Barcelone est vidée de ses enseignants, la langue catalane est interdite en public, le pouvoir centralisateur tente de détrôner l'industrie périphérique au seul profit des régions castillanes. La grande majorité de la bourgeoisie catalane emboîte le pas, veut éviter le pire et tente d'obtenir, à titre individuel, garanties et avantages pour sauvegarder ses entreprises. A la fin de la première décade pourtant, une amorce de renouveau économique facilite un certain assouplissement des mesures de coercition. Les nouvelles générations, dûment dé-catalanisées, offrent le spectacle officiel d'une vie intellectuelle anémique. Alors les premières œuvres émergent qui témoignent d'une clandestinité aussi efficace qu'effervescente. Dans ce cadre de crypto-culture, s'inscrit le rôle joué par des revues d'abord exclusivement littéraires comme *Poesia* ou *Ariel* bientôt plus ouvertes comme *Dau al set*. Elles ont en commun le caractère semi-clandestin et la volonté de lutte affirmée. Elles existent malgré et contre un état de fait. Acte de résistance par le simple fait d'exister, que prétendent-elles affirmer ? Une évidente nostalgie des derniers courants post-symbolistes, d'une part, un certain réalisme historique, d'autre part, animent les premières manifestations. A leur retour, les exilés tentent de rétablir la relation entre leur génération détruite par la guerre et les voix nouvelles. Mais on assiste, très vite, à un clivage, à une recrudescence des courants d'avant-garde. Barcelone, plate-forme de toute nouveauté européenne reprend vie : à cet éveil contribuent des anciens comme le poète J.V. Foix mais la relève semble assurée. Ce que la loi franquiste leur refuse — apprentissage de leur langue maternelle, information sur les courants européens — les jeunes générations le trouveront dans la clandestinité et l'affirmation de groupe.

Car le premier message, dirions-nous, que transmet *Dau al set* c'est celui-ci : Nous sommes et nous sommes ensemble. Tout part de cette double affirmation qui est aussi un refus. Les fondateurs de *Dau al set* ne peuvent pas se reconnaître dans les autres voix qui s'élèvent de la clandestinité. Comme toute revue d'avant-garde, il leur faut d'abord brûler les vaisseaux et s'affirmer en refusant. Aussi, contre l'académisme conformiste, contre l'unicité linguistique imposée : un titre qui est un manifeste. *Dau al set*. Sept au dé. La formule est catalane mais on ne marque jamais sept avec un dé. Le titre exprime ainsi, à lui seul, la revendication d'une identité culturelle-catalanité — et l'affirmation doublement exprimée d'un choix : hasard et irrationnel. La filière est ouverte qui conduit aux devanciers admirés, Duchamp et Klee mais aussi Picasso et Miró.

Ce choix délibéré de l'irrationnel les relie au mouvement Dada mais il se dégage aussi, très vite, une approche des -ismes les plus récents : surréalisme, existentialisme... Qui sont-ils ces fondateurs de la revue ? De jeunes peintres, des poètes, des amateurs d'art d'horizons disparates mais de communauté de pensée. Les peintres Modest Cuixart, Joan Ponç, Antoni Tàpies, le philosophe et critique d'art Arnald Puig, l'imprimeur Enric Tormo, le peintre-écrivain Joan Joseph Tharrats, le poète Joan Brossa et encore le marchand de tableaux René Metras, d'origine lyonnaise et ingénieur textile, Victor Castells et Santi Surós qui mène de front la peinture, la médecine et la philosophie, Joan Eduard Cirlot enfin poète, critique et musicien très représentatif de la volonté d'éclectisme de la revue et du refus de discrimination linguistique. Malgré le titre, le choix de la langue n'est jamais restrictif. Puig, Cirlot ne s'expriment qu'en castillan. Certains numéros sont entièrement rédigés en français — Hommage à Méliès, mai 1949 — d'autres présentent des textes castillans, français, allemands — Hommage à Klee, juin 1950 — Ce qu'ils prétendent exprimer, avant tout, c'est leur indifférence face à leur société et/mais leur volonté de réconciliation avec La Société. Ils rejettent le « dégoût vital » qui est la dominante de leur univers et éprouvent la nécessité d'une recherche personnelle qui ne soit pas solitaire. C'est cela leur défi et peut-être aussi l'explication de leur échec. A une époque où le choix linguistique est un choix politique — parler catalan est interdit, écrire en castillan est vécu comme une trahison — le groupe choisit de ne pas choisir, de ne pas exclure. Par-delà la circonstance immédiate, ils prétendent retrouver la disponibilité et la réceptivité des courants d'avant-garde des années 30 — A.D.L.A.N., par exemple — : Tout accepter qui puisse rendre plus vrai. Le problème d'esthétique, du moins dans les termes traditionnels, n'existe plus. Il ne s'agit plus de savoir comment transmettre ceci ou cela, il faut « dire » tout simplement. Peu importe la signification, seule compte la recherche et là toutes les modalités d'expression sont recevables. A la suite de H. Arp, ils déclarent différents et complémentaires tous les langages. L'art est donc pluriel. Brossa travaille avec Miró puis avec Tàpies ou sur l'écriture musicale de J.-M. Mestres Quadreny. Cuixart collabore avec des metteurs en scène — Planchon, Arrabal — Le groupe entier participe aux expositions et jazz-sessions du *Club 49*. Leur expérience vise à éprouver

différentes formes de langage, son, texte, trait, dans la même attitude de rejet et de re-création. Il s'agit de refuser toute loi préétablie et de re-inventer une forme d'expression qui corresponde à une forme d'être différent. Les collages, le ready-mades, les matériaux dits non nobles ne sont qu'un aspect du langage que peuvent traduire aussi les sons de Cirlot ou la recherche phonique/magique du mot chez Brossa comme chez Foix. La magie : c'est, sans aucun doute, leur mirage commun, avec l'a-politisme déclaré. La revue ne prétend exprimer que la communauté d'intention et de relation à la société de ses composants. Pas d'engagement ? Ils n'acceptent que celui de dire autrement et, tant que durera le groupe, il n'y aura pas de militantisme au sein d'un parti mais bien une attitude générale de refus. Pourtant, dès 1952, les options personnelles se précisent, les divergences aussi. Le groupe se sépare en 1954 sur un constat d'échec, vaincu par les individualités.

Dau al set a été, comme la couleur chez Tàpies, un non aux conformismes de tout bord et une adhésion à ce qu'exprime, selon Tàpies, l'œuvre de Miró au « cri solaire et angoissé de notre peuple ».

POURQUOI LES LANGUES ETRANGERES ET LA TRADUCTION

Et toute langue
Est étrangère

GUILLEVIC

1. Je n'étais déjà plus un petit enfant quand j'ai commencé à aimer les étrangères. Et les langues étrangères. Mal à l'aise dans ma langue et sa prose (le roman familial, pardi !), j'ai préféré réduire le nombre de mes bagages à la rudimentaire grammaire de mes poèmes et au lexique de base d'une langue venue d'un pays qui avait, soit dit en passant, retenu mon père loin de moi pendant ma prime enfance. C'était léger, et fort commode pour mon instabilité géographique autant qu'affective.

2. Ajoutons à ces raisons à peine effleurées une certaine inculture, la passion politique et un penchant condamnable à l'exotisme. C'est ainsi que j'ai lu et aimé Attila Jozsef, Nazim Hikmet, Vitezslav Nezval ou Pablo Neruda certes en même temps que Reverdy, Tzara ou Soupault, mais avant Michaux, Ponge, Guillevic ou Follain. On ne s'étonnera guère, par conséquent, que Voronca, qui commença à écrire en roumain, fût l'un des mes auteurs préférés de ces années proches et lointaines.

3. M'étant un peu spécialisé dans la langue allemande, l'œuvre d'un Bavarois rusé (casquette, lunettes rondes, cigare) ne pouvait que me combler. Le *basic german* des poèmes d'exil conférait une robuste vertu à mon parti-pris d'économie et de retenue, qui n'était que nécessité imposée par la pauvreté de mes moyens.

4. Hoelderlin : il a fallu, pour vraiment le découvrir, que je rencontre Volker Braun. Mais c'est en travaillant avec mon ami à la traduction de ses propres textes que j'en appris beaucoup, sur ma langue comme sur le fonc-

tionnement du poème. Incapable, ou sans envie de structurer théoriquement cette entreprise de passage d'une langue à l'autre, d'une poésie à une autre, j'ai avancé à tâtons, empiriquement, avec des réussites et des échecs, éprouvant beaucoup de frustrations et parfois quelques plaisirs.

5. Il n'empêche que de grands pans de la langue française (j'allais dire de grands paons, dans un réflexe de défense) me demeurent étrangers. Je discerne là un malaise (ou une panique) qui est sans doute à la source de mon écriture. Et j'essaie de faire, avec ces bruits confus, lapsus, cris ou chansons inachevées qui ricochent sur les eaux d'origine.

6. L'inclusion dans mes poèmes de blocs de mots capturés tout crus dans d'autres discours (celui de la publicité, de l'information ou de la politique par exemple) joue peut-être, dans ce que je fabrique, une fonction parente du collage ou de la citation d'une langue étrangère (dans le sens Berlitz du terme) : effet d'étrangeté et tentative de séduction tout à la fois.

Lifting belly,
poème érotique de Gertrude Stein



Sept poèmes de Nicole Brossard



trois + deux poètes américains nouveaux

LIFTING BELLY

.....
II

Embrasse-moi. La bouche. Comme ça.
Embrasse-moi la bouche encore comme ça.
Embrasse-moi la bouche encore encore encore comme ça.
J'ai des plumes.
Gentils poissons.
Penses-tu des abricots. Nous les trouvons très beaux. Il n'y
a pas que leur couleur il y a leurs graines qui nous
enchantent. Ça nous change.
Monte le ventre est si étrange.
Je suis venu en parler.
Raisins choisis bien leurs grappes grappes sont bons.
Change de nom.
Question et jardin.
Il pleut. N'en parle pas.
Mon bébé est un beignet. J'ai quelque chose à lui dire.
Bougies de cire. Nous avons acheté beaucoup de bougies
de cire. Il y en a de décorées. Elles n'ont pas été
allumées.
Je ne parle pas de roses.
Exactement.
En fait.
Question et beurre.
Je trouve le beurre très bon.
Monte le ventre est si gentil.
Monte ventre grassement.
N'est-ce pas que ça t'étonne.
N'est-ce pas que tu me voulais.
Dis-le encore.
Fraise.

Monte de côté le ventre.

Monte gentiment le ventre.

Dis chante-moi.

Il y en a qui sont des épouses et pas des héros.

Lève le ventre seulement.

Dis chante-moi.

Lève le ventre. Un reflet.

Monte le ventre gagne plus de prix.

Qui convient à.

Je suis convenue à un chapeau.

Vraiment.

Qu'as-tu dit pour m'excuser. Papier difficile et dispersé.

Lève le ventre est si gentil.

Qu'en dis-tu. *Lève le ventre est si gentil.*

Qu'est-ce qu'un ancien combattant.

Un ancien combattant c'est quelqu'un qui a combattu.

Qui est le meilleur.

Le roi et la reine et la maîtresse.

Personne n'a de maîtresse.

Lève le ventre est si gentil.

Aujourd'hui nous avons décidé de pardonner à Nelly.

N'importe qui peut décrire une robe.

Comment allez-vous quoi de neuf.

Monte le ventre est si gentil.

Monte le ventre exactement.

Le roi et le prince du Montenegro.

Monte le ventre est si gentil.

Monte le ventre pour me faire plaisir.

Excité.

Ce que tu es excitée.

Je peux siffler, le train peut siffler, nous entendons siffler
virgule, le bateau siffler. Il n'y a pas de train aujourd'hui. Marie siffle siffle pour deux sous.

Tu n'as pas dit que tu l'écrirais mieux.

Mrs Vettie. Il faut avoir une Ford.

Oui monsieur.

Chère madame Vettie. Fais-moi un sourire.

Oui.

Chère Mrs Vettie jamais aussi bon.

Oui assurément.

Monte le ventre est vraiment gentil.

Qu'est-ce que j'ai dit, que j'étais un grand poète comme
les Anglais seulement plus doux.

Quand je pense à cet après-midi et au jardin, je vois ce
que tu veux dire.

Tu ne fais pas attention au plaisir.

Lève le ventre encore.

Qu'est-ce que je disais quand j'ai dessiné la pensée que
pensée et petunia commencent tous deux par p.

Lève le ventre superbe.

Nous avons des désirs.

Disons que nous le savons.

Est-ce que j'en ai parlé. Je sais comment ça s'appelle.

Nous savons comment ça s'appelle.

Lève le ventre est si gentil.

Nous ne nous sommes pas trompés.

La famille du Montenegro.

La condition pour une grande admiration.

Lève le ventre après tout.

Tu ne veux pas dire désobéir.

Pousse le ventre tout autour.

Mange la petite fille j'ai dit.

Ecoute. Pensais-tu qu'il allait rentrer. Pourquoi fais-tu pour
arrêter.

Que fais-tu pour arrêter.

Que fais-tu pour continuer.

Je fais la même chose.

Oui des désirs. Ah oui des désirs.

Que fais-tu pour tourner le coin.

Que fais-tu pour chanter.

Nous ne parlons pas de chanter.

Comment fait-on pour se corriger.

Tu sais.

Oui désirs.

Comment fait-on pour mesurer.

Je le fais comme ça.

J'espère les voir venir.

Monte le ventre fais le tour.

Excuse-moi d'avoir eu des ampoules.

Ils étaient contents d'être avec nous.

A-t-elle dit gelée.

Gelée ma gelée.

Lève le ventre est si rond.

Gros Césars.

Deux Césars.

Petite saisir.

Trop.

Ai-je fait comme il fallait.

Ai-je mouillé mon couteau.

Non je n'ai pas dit rouiller.

Exactement quatre dents.
Petit ventre si gentil.
Et alors tu as dit oui ou pas.
Oui.
Monte le ventre un autre monte le ventre.
Je questionne le pourtant.
Ce n'est pas nécessaire.
Lève le ventre ah lève le ventre à temps.
Oui en effet.
Sois vers moi.
As-tu dit ceci est ceci.
Mr Louis.
Ne parle pas de Mr Louis.
Petites haches.
Oui en effet petites haches et gommés.
Ceci est la description d'une automobile.
Je comprends tout d'eux.
Monte le ventre est si gentil.
Siffler aussi.
Il y a tant de sifflets stridents.
Lève le ventre branche.
Lève le ventre encore.
Bénédictio compatissante.
Pas des boucles.
Plein de désirs.
Tous satisfaits.
Lève le ventre sans blague.
Grimpe aux arbres.
Lève le ventre électrique.
Electricité de colère et d'argent.
Monte le ventre fête naturellement.
Nous fêtons naturellement.
Branche-moi par endroits.
Monte ventre.
Non non ne le dis pas.
Monte le ventre ah oui.
Prends ça.
En courant derrière la montagne.
Je vole vers vous.
Lève ventre.
Vais-je bavarder.
Je veux dire des boxeurs.
Oui un entraîneur.
Ah oui oui.
Répète pour t'entraîner.

On l'a très bien nourri.
Ah oui je veux.
Ventre ça va.
Lève le ventre très bien.
Lève ventre ça.
Si doux.
Pour moi.
Dis n'importe quoi un bouage fait de Césars.
Homard. Bébé est si bon avec bébé.
Je corrige les rougissements. Tu veux dire le désir.
Je collectionne les perles. Oui et les couleurs.
Toutes les couleurs sont des dieux. Oh oui Beddlington.
Maintenant je recueille les chansons.
Monte le ventre est si agréable.
Je lui ai écrit à ce sujet.
A elle aussi.
Peu de chances pas beaucoup de chances qu'ils saisissent
gomme. Pas beaucoup de chances qu'ils saisissent
gomme.
Ventre levé hier.
Aujourd'hui aussi.
et demain.
le train demain.
Monte le ventre est si excitant.
Monte le ventre demande il n'y en a plus.
Monte le ventre accroche.
Asseyant.
Nage un peu.
Lève le ventre des excuses.
Sais-tu nager.
Monte le ventre pour moi.
Quand cela tu vois souviens-toi de moi.
Ah oui.
Oui.
Des recherches et un taxi.
Un taxi de droit.
Ventre monté flegmatiquement.
Noyée noyée dans le ravissement.
Je suis très bien satisfait de la viande.
Bonté envers mon épouse.
Ventre monté jusqu'au trône.
Fouille-le pour moi.
Oui désirs.
Je le répète je suis perfection en comportement et circonstance.

Bon oui d'accord.
Si raisonnable fattuski.
Je préfère ne pas être polonais.
Tout à fait raison de chanter.
Monte le ventre est si recherché.
Monte le ventre.
En haut.
Corrige-moi.
Je crois qu'il fait ensemble de morceaux.
Ventre levé.
Pas ça.
Pense à moi.
Ah oui.
Lève le ventre pour moi.
Juste là.
Pas ça hier.
Apporte des missions.
Ventre levé ou Dora.
Ventre levé.
Oui madame.
Ventre levé séparément toute la journée.
Je dis ventre levé.
Un exemple.
Un bon exemple.
Coupe-moi une tranche.
Tu vois ce que je désire.
Je veux un siège et César.
César est pluriel.
Je puis penser.
Et moi aussi.
Et discuter.
Ah oui tu vois.
Ce que je vois.
Tu me vois.
Oui s'étend.
Des étendues et des étendues de bonheur.
Aurais-tu dû le ranger.
Oui tu aurais dû le ranger.
Ne pense pas tant.
Je ne pense pas tant.
As-tu un nouveau titre.
Ventre levé explicitement.
Ce n'est pas un problème.
S'embrassant et chantant.
C'est notre habitude quand nous nous lavons.

En chantant nous disons comment vas-tu comment vas-tu
à la guerre.

Des petits mottes de ça.

Tu as entendu cet homme. Qu'est-ce qu'il a dit ferme-le.

Lève le ventre lève le plaisir.

Qu'est-ce qu'on peut dire à propos des ailes.

Ailes et raffinements.

Viens là.

Endormie.

Nous pensons endormie.

Des ailes après le déjeuner.

Je ne crois pas.

Non n'est-ce pas je ne regrette pas un sucre d'argent.

Et moi des aiguilles à tricoter en platine.

Et moi des verres à sherry.

Je n'aime pas tellement le sherry dont je me servais à la
place de l'huile de ricin.

Tu veux dire la réglisse.

Il aime tellement le café.

Laisse-moi t'expliquer comment on embrasse. Nous avons
vu un morceau de gui.

Nous avons échangé un oreiller. Nous avons murmuré
entraînement et nous nous sommes endormis.

C'est ce qui est arrivé samedi.

Un autre jour, nous avons dit herbe aigre elle pousse dans
les champs. Ainsi que les marguerites et des fleurs
vertes.

Je n'ai jamais remarqué de fleurs vertes.

Lève le ventre c'est ma joie.

Qu'est-ce que j'ai dit aux Césars.

Que je les reconnaissais.

C'est la coutume de répondre à la nage.

Prendre voix.

Ça te fait quelque chose le clair de lune.

Monter le ventre oui mademoiselle.

Je peux m'appuyer sur un crayon.

Monte le ventre oui adresse-toi à moi.

Mais je m'adresse à toi.

Monte le ventre magnétiquement.

As-tu fait une faute.

Fais-moi signe de la main.

Ventre monté en permanence.

Qu'est-ce qu'ils ont les Césars.

Qu'est-ce qu'ils ont tous dit.

Ils ont dit qu'ils n'avaient pas été déçus.

Monte le ventre quel bon exemple. Et il est si volontiers
vigilant.
Qu'est-ce que tu penses des montres.
Ramasse des homards.
Et des ris de veaux.
Et un melon.
Et de la salade.
N'ai pas de terme.
Tu veux dire comment l'appelles-tu.
Oui monsieur.
Chante-moi.
Ventre levé est négligé.
Le César.
Ah oui le César.
Ah oui le César.
Ventre levé crayonne vers moi.
Et plume.
Lève le ventre et intention.
J'aime particulièrement ce que je connais.
Lifting belly sublimely.

.....

J'ai rencontré cet été à Carlsby la québécoise Nicole Brossard et j'ai été très impressionnée par ses poèmes, qui ne sont pas non plus tout à fait sans rapport avec un certain travail qui se fait ici. Nicole est née à Montréal en 1943, elle écrit depuis longtemps, et a beaucoup publié. Ses recueils de poèmes viennent d'être tous regroupés sous le titre LE CENTRE BLANC, dans la collection « Rétrospective » aux éditions de l'Hexagone (1978). Elle a également publié quatre romans, dont L'AMER OU LE CHAPITRE EFFRITE (éditions Quinze, 1977), et tout récemment LE SENS APPARENT chez Flammarion, dans la collection TEXTES (1980). Elle a participé à la fondation et à la direction des revues LA BARRE DU JOUR (1965) et LA NOUVELLE BARRE DU JOUR (1977). Elle a co-réalisé le film SOME AMERICAN FEMINISTS (1976) et co-dirige, aux éditions Quinze, la collection « Réelles ». C'est dans cette collection que vient de paraître son dernier recueil, AMANTES, d'où sont extraits ces quelques poèmes.

Vous trouverez tous les livres de Nicole Brossard à la librairie québécoise de la rue du Cherche-Midi (75008 Paris).

Martine BRODA

la bouche diffuse, nocturne et intime
pleine d'intervalles
pour traverser les jardins du réel
les tableaux anticipés du corps attentif
toutes les régions du cerveau
le temps se mesure ici aux eaux
dans le vaisseau, à l'harmonie
la précision des graffiti dans nos yeux
fugitives (ici) les écritures
in THE BARBIZON HOTEL FOR WOMEN
les figures naissantes dans la roue
la cyclique tendresse convergente

les étreintes ——— l'étendue de la pensée
je serai prompte sur l'herbe à prendre
la route de la soie
avec une langue qui a des visions
qu'il importe de retenir : présence/
au bord de

l'espace (ma) mémoire pleine de voyelles
de l'ultime certitude sans répit

vertige 4

toute, ou encore la paume
très évidemment la trace des événements
brûle à même (*toute*) intégrité
que les bras alimentent autour
de ce sourire
et mobile, comment diras-tu
moderne, à chaque fois
j'assume l'entière fiction
qui s'y déroule, et substitution

sommeil 1

c'est alors qu'on les retrouve toutes deux dans le lit étroit
du BARBIZON HOTEL FOR WOMEN toute fatigue allon-
gée, elles expérimentent le sommeil comme un espace où
le rythme intérieur déclenche des processus d'initiation à
l'éclair, à l'ellipse, *au genre*, la nuit, la ville, assoupie dans
l'impensé du poème, à proximité des énigmes re-joindre
les signes ainsi qui servent à maintenir la
vie, à s'en éloigner, doubles des corps alarmés, consenties
à l'éveil

sommeil 2

ne peux autrement imaginer l'expérience du sommeil qu'à travers ce qui acquiesce en moi d'une réflexion, puis l'enthousiasme, la musique qui noue l'espace de la fenêtre entre mes cils et ta peau douce installée en moi comme une sagesse. il faut pousser à bout le sommeil

sommeil 3

la flèche d'eau dans l'âme, il y a dans nos visions de nuit cet excès qui suscite le discernement. nous avalons par la voix de mille spectacles en nous, la réalité qui se substitue à l'imaginaire. ainsi le sommeil comme un recueillement. tu me donnes du réel intense ou de l'obscurité intégrité à venir du plus lointain séjour : prendre place

sommeil 4

si sensible alors que la peau s'y prête et que nous sommes douées pour certains mots épars dans le lit dont les bouches se départissent à la tombée du jour successivement, ça se traverse un rêve, enlacées, dans ses moindres détails, se ramifie et se compromet de l'apaisement, l'écho en sursis, la dispersion. la nuit décline ses relais. explorer : l'ultime intime ailleurs

TROIS + DEUX POETES AMERICAINS NOUVEAUX

Rosemarie et Keith Waldrop nous ont fait parvenir des textes de cinq poètes nouveaux des U. S. A. En voici la plus grande partie. Nous publions les poèmes de Rae Armantrout et Lyn Hejinian en américain. J'ai adapté ceux des trois autres avec l'aide d'Alex et Jacques Roubaud.

H. D.

Michaël GIZZI

BIRD AS

Du moment que chaque partie du corps
peut articuler un oiseau
en vol
(par ex. Ibis

demeure
Chacun

Où une aile —
air

Œil d'un homme amoureux
de rivières

ou c'est
pourquoi
pataugeant

oiseaux

Et pourquoi pas
Si les ailes vont —

Cours.

Pour sauver ta vie —
un quelque chose à l'envol

Toi qui n'as jamais volé
Sinon

pour frémir

1 Cher V
 Juste ceci
 une note sur la dépression
 Je me suis couché dans la vase
 d'une rivière
 comme la pierre
 toujours à côté d'elle-même.
 Ton sombre oiseau
 nage là-haut

2

Tu dis tu peux pas voler à plat sur le dos fais cette verticale récupération nécessaire pour être à l'aise av./toi même	C'est vrai il y a des nuits que je crains pour cette simple raison qu'ils ne volent pas pour moi les soirs je m'assieds & tremble à l'extrême bout avec des rapprochements étranges
---	---

3 Rien vraiment :
 un endroit
 bleu.
 Tu suis
 un tunnel jusqu'à
 son propre
 tunnel.
 Les yeux à la remorque.
 Les yeux à la remorque
 quand un soudain

tournant oiseaux
ta chair
recule d'un pas
le cœur est
une falaise
& ainsi c'en est toujours
venu à ceci
que
nous sommes de l'homme
fait pour casser.



4

Si c'est vrai :
Je ne suis pas mon corps
alors pourquoi pas un oiseau
l'arbre &
la pomme dedans
sont des objets
successifs
nécessairement essentiels
et sujet à
des crises de possession.
Au diable ces bras les mains
poussant l'air ils ne vont pas
décoller.
Le désir d'être oiseau
comme celui de geler
mes doigts éblouissement lumière
de glace & l'air
sonne :

tu es moulu à mort
c'est une spécialité

les rocs
ne volent on les fait
voler

mais tu es mordu
tu trempe
la merde
dans la soupe
quand même

5

Oiseau en tant qu'oiseau
c'est ce qui soutient un homme
Le tient debout :
Ça empêche son cœur
de tomber

en bas.
Oiseau en tant qu'âme
ou plutôt c'est ce qu'on dit sempiternellement

De longues
blanches
enjambées
d'ailes
Une longue
blanche
faucille soulève l'air

C'est ce qui se passe
dans cette longue tête blanche.

C'est que
moi non.

(1976 - Extraits)

VISIONS DE PLUIE

Si on regarde du verre
assez longtemps
il se ride.

Cette pensée
devient encore plus belle
pendant que j'écoute la vapeur
chipoter à travers les radiateurs
sur de petits tricycles,

et que j'improvise avec
une frappe bien espacée
de mon stylo-bille
à 25 cents.

Cependant, je considère
de plus importantes questions :

les énormes sépales verts
qui rampent par-dessus le rebord de la fenêtre
et frottent leur museau contre la vitre
sont une certitude ;

toutes les orbites deviendront
des globules sur du verre,
et glisseront sans effort
vers le bas.

C'est un mercredi après-midi.
Un brillant
emballage de chewing-gum
se déplace rapidement dans le caniveau
et pénètre dans la première fente
au premier coin.

LA STRUCTURE DES EVENEMENTS

Deux filles, à peu près l'âge
qu'on dit difficile,
essayent de garder l'équilibre
sur une bicyclette.

Le type d'à côté,
debout devant sa porte
habillé seulement
d'un T shirt
et d'un bleu de travail,
semble les observer,

mais il n'y a aucun moyen d'être sûr
de la relation entre ces événements.

Prenez par ex. la Thérémine,
dont les sons
peuvent ressembler à ceux des flûtes
ou à ceux de cordes dans l'extrême aigu,
pourtant tout ce que le joueur
doit faire
c'est d'agiter ses mains
dans l'espace prévu.
C'est une curieuse
virtuosité ;
aucun contact apparent
n'est exigé.

Le type d'à côté
se gratte la tête.

Les deux filles
retrouvent leur équilibre
et s'éloignent.

(1976.)

APRES LE DEMENAGEMENT

Quand la rue te devient familière ;
presque là par hasard
comme dans les romans des détails ajoutent leur
couleur indépendante
au tableau d'ensemble ; quand les visages passent
de l'étranger au familier
sans l'intervention du toucher ; et que le trafic
n'est plus un vacarme,
mais plutôt s'atténue comme les après-midi gris
qui parfois remplissent
le ciel d'un soleil supurant derrière des nuages
devenus bleus par frottement ;
et que tu te sens détaché du paysage alentour,
si on te posait pourtant la question,
tu ne nierais pas ta place à toi dans ces
circonstances, ni ta part dans ces
événements ; bien qu'ils paraissent rarement, sinon jamais,
reliés entre eux comme le sont les rues ;
les angles d'un pâté de maisons joints l'un à l'autre,
les constructions coincées
ensemble, avec une enfant jouant sur le seuil ;
ou couvrant ses yeux
pendant que ses amies entrent en courant dans l'obscurité
le jeu tient compte.

LA LECTURE D'UN CONTE
TOUJOURS EN TRAIN DE CHANGER

Certaines couleurs étaient déjà sous
nos ongles avant que leurs noms
ne viennent orner notre langue. Mais
quoi des phénomènes dont on ne peut
qu'imaginer les couleurs ?
Et qu'as-tu fait des pilules ?
Et pourquoi n'avais-tu plus d'essence ?
Aujourd'hui, ces questions sont une entrave
pour ta mémoire comme la couleur
« bleue » est une boîte ouverte
comme un ciel sous lequel
aucune herbe ne pousse. Mais il reste des traces.
La guerre dont tu viens juste d'entendre parler
inextricablement liée au visage
que tu ne verras probablement jamais plus.

(1977)

RAE ARMANTROUT

ANTI-SHORT STORY

A girl is running. *Don't* tell me
« She's running for her bus. »
All that aside !

EXTREMITIES

Going to the Desert
is the old term
« landscape of zeros »
the glitter of edges
again catches the eye
to approach these swords !
lines across which
beings vanish / flare
the charmed verges of presence

TRACK

Old, nagging sense of « Far enough ! »
What *are* you afraid of ?

★

To lose track of...

★

Lost at sea.
Lost
in thought

UNIVERSE

Ultimately... fabricates.
Rotate a little, big baby.
« matter, left alone. » Of course !
This way, it is thought,
a little faster and so on.
Tending to tend. Indeed
appear
O main sequence

(1978)

NOTES TOWARD A LYRIC INTERLUDE

1.

where awful love has closed upon my eye
the landscape of its armed embracing trees
he mentioned the silk and the sash
can read it < purple >

< pure >

< partially >

you whom I've encountered all bloody
with love

2.

that is a beautiful cat
and that is a beautiful child and
that is a beautiful color
and that is a beautiful view and
that is a beautiful tree
and, he said
that is a beautiful thought
and that is a beautiful poem and
that is a beautiful apricot
and that is a beautiful horse and
that is a beautiful day
and that is a beautiful melody and

3.

villanelle
triolet
sestina
canzone

4.

color of (and lyrical)
the declarative and the imperative
< happier

the elements are all here,
I recognize the thought and the dog
◀ here the lion unleashed, the fucking lion
a stone on the wall
and shoorashing water

5.

One wants to deny that others have felt what one now feels, have had the same or similar experiences. One wants to deny even their capacity for doing so. And, yet, one longs for their companionship, sympathy, and understanding. Perhaps, one wants to say, yes, you too have experienced this, but, of course, my experience means more to me than yours did to you — I am capable of feeling so much!

6.

whisper
wonder
window
plunder
thunder

7.

Tonight, he said, I am too tired
it is too warm in here
my bones are too tired
and my eyes
my bones and my eyes and my brain
to write a love poem
for you to write about love
but not my heart
to feel it
I'm willing to wake up because of the coffee
I'm willing to go out because of the new shoes
 and the sun
 the new shoes and the sun
 as
I'm willing to sleep
through all the nights of the earth
beside you

(1977 - Extraits)

*Sur la situation actuelle
de la psychanalyse en France*

SUR LA SITUATION ACTUELLE DE LA PSYCHANALYSE EN FRANCE...

Entretien avec Elisabeth ROUDINESCO

Henri DELUY : Au cours de la dernière décennie dont le présent numéro d'Action poétique veut retracer l'évolution, tu écris essentiellement à partir de la psychanalyse. Tu as publié quatre livres. Dans le dernier, *La psychanalyse mère et chienne*, tu signales cet état de crise, dont on parle beaucoup. La redistribution des cartes se produit à partir d'un acte qui a lieu le 5 janvier 1980 et par lequel Jacques Lacan prononce la dissolution de l'École freudienne de Paris qu'il avait lui-même fondée après deux scissions consécutives (1953 et 1964). Quelle est ton interprétation de cet événement ? Et plus largement quelle est ta position par rapport à la situation de la psychanalyse en France ? Par ailleurs, dans la revue « Action Poétique » à laquelle tu as collaboré activement pendant dix ans (1969-1979), tu as souvent écrit sur les rapports ou les « non-rapports » de la littérature, de la poésie et de la psychanalyse. Tes contributions, sur ce terrain, étaient souvent singulières et marginales par rapport à un courant dominant de ce qu'on appelle aujourd'hui encore « l'avant-garde ». Qu'en penses-tu aujourd'hui ? La sorte de bascule produite par l'échec idéologique et politique de la gauche, en 1978, a-t-elle joué un rôle dans l'évolution de tes positions théoriques ?

Elisabeth ROUDINESCO : La coupure se situe, pour moi, à la fin de l'année 1979. A ce moment, j'ai pensé que la seule manière de comprendre ce qui se passait dans le champ actuel de la psychanalyse en France était de se tourner vers le passé. J'ai abandonné provisoirement le terrain de la recherche théorique pour celui de l'histoire. En effet, il me semble que ce détour par le passé peut permettre à long terme un renouveau de l'analyse théorique qui, depuis quelques années, s'est figée dans le dogmatisme.

Dans les années 1970, il y a eu une grande effervescence théorique dans tous les domaines. Un renouveau de la critique littéraire, autour de différentes revues dont les positions s'affrontaient ou se complétaient. Une nouvelle manière de lire les textes, après l'épopée du nouveau roman. La publication des « Écrits » de Lacan, en 1966, et du « Pour Marx » d'Althusser, en 1965, avait donné un souffle nouveau à l'activité intellectuelle en France. Non sans risque de dogmatisme comme on le sait. L'influence des thèses de Levi-Strauss et des travaux de l'École des Annales se faisait sentir. La situation politique était intéressante. Dans l'après-coup de mai 1968, on s'acheminait vers l'union de la gauche, et on pouvait avoir l'illusion que le parti communiste était en voie de déstalinisation. Nous avions la tête pleine d'épistémologie, de linguistique, de marxisme, etc. L'intelligentsia française semblait se dégager des idéaux sartrien de l'engagement et de ceux de la phénoménologie, pour

se tourner vers des recherches plus ordonnées, plus « structurales ». Nous étions avides de cohérence, de certitudes. Nous avions la passion de la vérité. Nous avions soif, comme autrefois les surréalistes, de ce verbe tranchant, ou de cette parole juste, qui donne l'impression qu'un mot, dans sa splendeur, a le pouvoir de transformer le monde, qu'une rime bien placée est l'essence de la Révolution et qu'un witz bien dit est plus propice que tout discours à désigner l'essentiel d'une situation historique. Cette passion pour la beauté du verbe « pour lui-même » caractérise l'intelligentsia française. Dans des périodes d'intense créativité, cela donne lieu aux meilleures productions théoriques et littéraires ; mais dans d'autres moments, la furie française pour la rhétorique a comme conséquence la sacralisation du Texte et le dogmatisme. L'intelligentsia de ce pays oscille en permanence de Jules Ferry à André Breton, de Victor Cousin à Mallarmé ; elle voyage entre le discours universitaire et l'avant-garde, avec leurs bons et leurs mauvais côtés. Les grands poètes et les grands penseurs français sont tous, à leur façon, des législateurs. En ce sens, bien que tout les oppose, en matière d'option théorique, un Sartre et un Lacan, un Derrida ou un Althusser ne sont pas socialement différents. Je veux dire par-là qu'ils sont (et nous avec) les héritiers d'un mode de pensée typiquement français qui s'est constitué sous la troisième République au moment où les idéaux de l'École laïque sont devenus une Religion d'Etat. Cela ne veut pas dire que les différences théoriques et les luttes d'idées ne comptent pour rien : elles sont, au contraire, déterminantes puisqu'elles ont pour objet et pour enjeu la vérité. Simplement, il ne faut pas oublier qu'elles se sont déployées dans un contexte marqué depuis la fin du siècle dernier, par valorisation de l'intelligence pour elle-même. Nous vivons toujours sous la République des professeurs. Et cette réalité frappe tous les courants de pensée. Pompidou était, comme Jean Jaurès, un agrégé de l'Université.

Pour la période récente, après la grande effervescence des années soixante-dix, le contrecoup fut rude. Les luttes ayant pour enjeu la vérité théorique sont recouvertes par ce qui caractérise notre petite modernité actuelle. Dans la littérature, le travail sur l'écriture continue mais n'occupe plus une position privilégiée. Les sciences dites humaines ne font plus recette et l'épistémologie ennuie. Nous vivons une époque de tristesse théorique où la recherche rigoureuse paie moins que le charabia prétentieux. Nous sommes marqués par un retour généralisé du « tilleul-menthe », comme le fait remarquer Mitsou. On préfère l'étalage du sentiment et des états d'âme, à l'aventure du texte et on opte pour la solitude essentielle du moi contre l'impératif de l'inconscient. Le ça freudien est vécu comme « totalitaire », tandis que la rhétorique du moi tout-puissant prétendument débarrassé de ses inhibitions se déploie dans les différents romans, essais, et mémoires dont la critique journalistique se repaît à longueur de colonnes, consacrant tous les jours un nouveau « génie » des lettres. Ce n'est pas nouveau, mais cela fait mal. Chaque génération croit toujours qu'elle est débarrassée de ses fantômes. Nous croyons tous, à un moment donné, que les acquis de la vérité sont immuables et nous espérons toujours qu'ils peuvent être vainqueurs. En bref, nous pensions que Baudelaire ou Mallarmé avaient enfin triomphé, que Freud, Lacan, et d'autres, nous avaient à jamais éloignés de l'obscurantisme et nous nous retrouvons, paumés, devant la marche victorieuse des nouveaux Paul Bourget ou des fringants Bergson, qui, sans remords, se partagent élégamment les couloirs de l'intelligence française. Cela veut dire que nous sommes raison de croire à l'existence de la vérité, mais cela veut dire aussi que nous le fimes de façon doctrinaire, en oubliant que le sens commun est tissé de fantasmes et que, peu ou prou, l'homme fonctionne comme un grand maître en sa demeure et l'intellectuel encore plus que les autres : il ignore toujours la course des étoiles... Et il prétend détenir le sens de son histoire.

C'est en la référant à ce contexte que l'on peut comprendre la situation de la psychanalyse en France en 1980. La psychanalyse n'est ni « française », ni allemande, ou anglo-saxonne. Etant une méthode d'approche de l'inconscient dont Freud a découvert l'existence « réelle », elle n'a pas de patrie, car elle a partie liée avec la vérité scientifique en général. Mais n'étant ni une science au sens strict comme la physique, ni une « fausse » science comme la psychologie, elle s'est constituée comme un savoir qui n'échappe pas aux contraintes politiques culturelles et idéologiques des pays dans lesquelles elle s'est développée. C'est pour cela qu'on peut prétendre analyser la situation de la psychanalyse dans différents pays, mais sans oublier que derrière les particularismes, il existe une doctrine théorique commune qui a pour point de référence la théorie freudienne de l'inconscient et l'universalité de celui-ci. Schématiquement : si l'on oublie les « particularismes nationaux » on risque de sombrer dans le dogmatisme ; si l'on s'écarte de la théorie freudienne, on glisse vers l'atomisation du savoir en petites théorisations « personnelles », sources d'oligarchies ; si l'on délaisse l'universalité de l'inconscient, il n'y a plus de psychanalyse du tout.

En 1956, Lacan, pour célébrer le centenaire de la naissance de Freud, publia dans la revue *Etudes philosophiques*, un texte maintenant célèbre, intitulé : *situation de la psychanalyse et formation du psychanalyste en 1956*. Il ne précisait pas une appartenance nationale mais une date ; il distinguait, pour les relier, la situation de la psychanalyse et la formation du psychanalyste. Le psychanalyste et la psychanalyse, ce n'est pas la même chose, mais la situation de l'une a quelque chose à voir avec la formation de l'autre, ou encore c'est la réalité vivante de l'une qui préside à l'existence de l'autre, et non l'inverse, même si les psychanalystes prétendent exister sans la psychanalyse. Lacan situait son travail dans un cadre théorique : le retour au texte de Freud. Il critiquait non pas la psychanalyse américaine mais les psychanalystes anglo-saxons, américains et français, dont les théorisations ou doctrines avaient contribué à édulcorer la pensée originale de Freud. Lacan attaquait les idées des psychanalystes, au nom de la psychanalyse, pour redonner à ceux qui l'entendaient le goût de la théorie. La psychanalyse n'avait pas « disparu » dans les querelles de l'Internationale fondée par Freud en 1910, elle était simplement devenue la propriété privée des psychanalystes, qui à travers une référence formelle au père fondateur, ne lisaient plus les textes et s'étaient constitués en groupes d'influence, en multitude d'associations en vue d'asseoir leurs théorisations en lieu et place de la théorie elle-même. Cette substitution ou « déviation » est du reste inhérente à la formation analytique, puisque dans cet enseignement particulier, le savoir théorique ne s'apprend pas seulement par les livres ou dans un échange de maître à élève, il se transmet dans une cure où le futur analyste est dans la même relation transférentielle à l'analyste que les analysants qui ne deviennent pas analystes. Cette situation, vécue à son insu par Freud auprès de Charcot et de Fliess et théorisée par lui après coup est constitutive de toute formation analytique et témoigne du fait que la théorie de l'inconscient n'a pas le même statut dans l'histoire des sciences que la théorie de la relativité, puisqu'elle prend en compte, au premier chef, une relation qui, dans les autres domaines de la science, est secondaire.

Si, en 1980, je peux parler de la situation de la psychanalyse en France, et non pas de la psychanalyse française, ce qui serait un contre-sens sociologiste, c'est parce que je me situe sur un terrain qui n'est pas celui de Lacan en 1956. Un terrain qui est à mi-chemin entre le domaine de l'histoire et celui de la théorie. Je ne cherche pas à désigner ce qui en 1980 constitue l'essentiel de la vérité freudienne, je cherche à montrer comment cette vérité se constitue à l'intérieur d'une histoire qui l'englobe et la déborde ;

d'une histoire qui fait que la vérité d'une découverte et d'une théorie ne se transmet jamais « sui-generis », par les seules vertus de « son soc tranchant », mais à travers l'érosion que lui confère son existence temporelle, à travers les institutions qu'elle se fabrique et dans les relations transférentielles qui accompagnent son cheminement. En d'autres termes, je me permets, pour le moment de parler de la situation de la psychanalyse en France, dans la mesure où l'enseignement freudien s'est constitué en France depuis plus de quarante ans à travers l'œuvre théorique lacanienne et par le biais d'une pratique particulière de la clinique d'où est issu un fonctionnement précis et singulier (groupes et associations) ayant à charge la formation des analystes. Pour saisir la validité de l'œuvre de Lacan, il est nécessaire de la référer non seulement à sa valeur de vérité théorique « universelle », mais aussi à la manière dont elle a instauré, en France, un fonctionnement particulier de la psychanalyse freudienne.

Martine BRODA : Ce qui va dans le sens de ce que tu viens de dire, c'est que toutes les sociétés d'analystes existant en France (en dehors de l'E.F.P. et de la Cause freudienne) se réfèrent à l'œuvre de Lacan et, d'une certaine façon, dialoguent avec elle.

Elisabeth ROUDINESCO : Cela est tout à fait normal. L'histoire de la psychanalyse en France se confond, depuis 1936-39 avec la parole et les écrits de Lacan. Ils ponctuent périodiquement cette histoire. L'entrée de la psychanalyse en France est marquée, entre 1895 et 1926, date de la création de la première association française, par un détournement. La France possédait comme l'Allemagne une solide tradition psychiatrique, caractérisée par le respect de la hiérarchie et le culte des « grands patrons ». La germanophobie était de mise dans la classe bourgeoise et on traitait facilement la psychanalyse de « science boche ». Les premiers psychiatres qui se réclamèrent de Freud et à leur suite les premiers psychanalystes (Hesnard et Laforgue entre autres) n'eurent de cesse de répéter que si la découverte de Freud était géniale, il la devait essentiellement à Charcot dont il avait été l'élève à la Salpêtrière ; une sorte de dérive eut lieu qui permit à la première génération de psychanalystes français de s'inventer, à travers la figure de Charcot, une paternité imaginaire. A cela s'ajoutait le poids de Janet qui s'était lui-même attribué la paternité de la psychanalyse en affirmant que les théories de Freud sur la sexualité relevaient des obscurités de l'esprit teuton. La caractéristique des psychanalystes français fut qu'ils cherchèrent à adapter à un prétendu « génie latin » le contenu de la théorie freudienne. Pour cela, ils commencèrent par vouloir donner des noms bien français aux concepts freudiens et à force de débaptiser les idées, ils se débarrassèrent de l'essentiel de la doctrine. Le poids de cette réalité se fait sentir de nos jours et ce n'est pas un hasard si nous ne possédons pas encore de traduction complète et systématique des œuvres de Freud. En bref, il n'y eut pas, en France, de véritables disciplines de Freud, de la valeur d'un Jones, d'un Ferenczi ou d'une Melanie Klein. Cette place laissée vide fut occupée dans l'après-coup par Lacan qui n'était pas un disciple de Freud et qui ne l'a jamais rencontré. Lacan était un psychiatre, élève de Clérambault. N'ayant pas eu de relation transférentielle « directe » avec la personne de Freud, il établit une filiation théorique avec son œuvre ; je m'arrête là sur le passé pour parler du présent... La situation actuelle.

En 1964, et dans le contexte culturel dont j'ai parlé plus haut, Lacan a créé une école qui fonctionnait sur des bases nouvelles par rapport aux autres associations d'analystes. Il a proclamé la suprématie de la recherche théorique, sur le pragmatique. Il a favorisé le lien de la psychanalyse avec d'autres domaines du savoir ; il a voulu faire éclater la hiérarchie, éviter le

mandarlnat, la spécialisation les courbettes, les cursus qui s'ingénaient l'enseignement universitaire. Par certains côtés, les activités diverses de cette école annonçaient le remue-ménage de mai 1968. A cause de son allure contestataire de l'ordre médical et du savoir universitaire, elle drainait de larges couches de « psy » en tous genres, sociologues, transfuges de la psychiatrie et de la psychologie, jeunes universitaires en rupture de bans, Elle a d'ailleurs pris un essor considérable, puisqu'elle comptait environ six cents membres en janvier 1980. Derrière elle vient la société psychanalytique (institut) qui regroupe environ trois cents personnes. L'E.F.P. était frappée de gigantisme.

Les seize années d'existence de l'école freudienne se déploient au cours d'une période historique qui se divise en deux moments contradictoires. L'un va de 1964 à 1974 environ et l'autre se situe entre 1974 et 1980. Comme je l'ai dit plus haut, autour de 1970, l'effervescence théorique bat son plein. Après 1974 et l'élection de Giscard d'Estaing, ce sera l'échec de l'union de la gauche et l'on va assister, dans le domaine de la littérature et de la philosophie, à l'instauration progressive du « tilleul-menthe ». La nouvelle philosophie prétend abolir l'ancienne, c'est-à-dire la philosophie tout court en proclamant que Hegel et ses acolytes sont responsables du goulag. Marx est passé à la moulinette et Freud en a déjà pris un coup avec les adeptes des réseaux désirants qui l'accusent d'être un suppôt de la famille et du patriarcat. Enfin, le féminisme dans ses mauvais côtés sort son gourdin et cherche à faire croire que le grand corps des femmes est lieu de rédemption et que les tripes et les pulsions sont un langage de l'au-delà des mots, capable d'un désordre que la langue des hommes (entendez la théorie) n'a fait que réprimer. Ce qui caractérise tous ces courants de pensée, aussi divers et aussi talentueux soient-ils parfois, c'est qu'ils remettent en vigueur de façon catastrophique et souvent à leur insu, une sacro-sainte vieillerie de la littérature, celle du moi fort et autonome, celle de l'auteur « bien de chez nous », confit en certitude, fier de lui-même, de sa « parole propre » comme on dit et de ses théories de café du Commerce. Bref, cette figure de l'intelligence française qui se croit descendante de Descartes et qui se donne le droit contre tous les goulags et toute la science, de raconter ses états d'âme, de les faire vendre et de nous arroser d'une syntaxe pompeuse ayant à charge de combler le vide de leur pensée.

Il y a, en France, au XX^e siècle, un écrivain qui a su trouver la technique d'écriture capable de dire « je ». C'est Marcel Proust. Il a réalisé, comme le dit Barthes quelque part, un mode d'énonciation originale qui renvoie de façon indécidable à l'auteur, au narrateur et au héros. Ce qui est génial, chez Proust, c'est ce caractère indécidable du renvoi qui donne ces fameux personnages à multiples clefs et qui évite tous les écueils du roman à l'eau de rose et du journal intime. Il passe, dans *La Recherche*, l'essentiel de la découverte freudienne, même si Proust n'en savait rien et s'appuyait sur Bergson. Lorsqu'il souligne l'analogie existant entre la construction de son roman et les principes de la géométrie non euclidienne, lorsqu'il annonce qu'il substitue à une psychologie plane, une psychologie dans le temps, il opère une véritable révolution littéraire. « L'entre-deux » entre l'histoire et la théorie dont je parlais plus haut, c'est un peu cela : il faut écrire l'histoire de la psychanalyse en France, non en faisant la psychanalyse de cette histoire, mais en produisant, à la première personne, une temporalité capable de rendre compte du poids de l'inconscient dans l'histoire des analystes. Cette temporalité non plane, Freud l'a décrite en termes de transfert, de roman familial et d'identification. Il faudrait parvenir à raconter de bout en bout, les Guermantes et les Verdurin du monde analytique français, les Charlus, les Swann et les Saint-Loup. Evidemment, cela est trop ambitieux ;

mais il semble qu'il y a là un moyen de mêler la technique du roman à la vérité historique qui peut être fructueuse. Il ne s'agirait pas de copier le style de Proust mais de prendre acte de la révolution qu'il a opérée dans le domaine de l'écriture. Pour répondre à la question posée, voilà ce que j'ai à dire aujourd'hui sur la littérature dans ses rapports avec la psychanalyse.

Le succès considérable du lacanisme et de l'école freudienne a amené une pénétration assez large des « idées psychanalytiques » dans l'intelligentsia française. Une nouvelle génération d'analystes est née (ceux qui ont maintenu entre trente et quarante-cinq ans) ; beaucoup d'entre eux sont d'anciens militants déçus par la politique ou la religion. Contrairement aux analystes de la génération précédente, ils ont poursuivi leur analyse pendant de nombreuses années (quelquefois vingt ans), par tranches successives. Ils ont travaillé dans de nombreuses institutions en se confrontant à la réalité quotidienne de la maladie dite mentale sous toutes ses formes. La nouveauté du lacanisme s'est fait sentir dans ce domaine en ce qu'elle a déprofessionnalisé l'exercice de la psychanalyse, elle a entraîné une rupture avec l'ordre médical pas seulement au plan de la théorie mais au plan des « mentalités » : elle a battu en brèche un certain carriérisme : massivement, dans la jeune génération, on ne devient pas analyste par goût d'une belle situation, mais par vocation, par état d'âme ; les analyses prolongées ont fabriqué une nouvelle race d'intellectuel adepte de la parole propre et du tilleul-menthe : la psychanalyse est devenue pour elle un mode de vie, une manière d'être et de défaiiller, une façon de parler charabia, de faire l'amour, d'aimer la planche à voile ou le karaté. Il n'empêche que c'est aussi de cette manière que se sont formés les meilleurs psychanalystes de cette génération. A l'opposé du monde anglo-saxon où la psychanalyse reste l'affaire des spécialistes, et contrairement aux U.S.A., où une partie de la population consulte le psychanalyste au même titre que le dentiste, la France est en proie à un étonnant paradoxe : Autant les idées de Freud furent au départ rejetées ou édulcorées par les milieux psychiatriques français, autant elles ont acquis, aujourd'hui, bien plus qu'ailleurs, un poids central dans les débats de l'Intelligentsia française. Comme si à travers l'œuvre lacannienne, les surréalistes prenaient, à cinquante ans de distance, une revanche sur les milieux psychiatriques. Je crois que l'enseignement de Lacan témoignera toujours de son appartenance originelle au mouvement surréaliste, c'est-à-dire à cette idée capitale, qui fut à l'origine de l'écriture automatique, et selon laquelle l'Inconscient est langage, n'en déplaise à l'Ego. Cette idée existait de façon très vague chez Freud, mais elle fut mise à l'ordre du jour, en 1919, avec la publication des *Champs magnétiques*. Le retour de Lacan à Freud passe évidemment par Saussure mais aussi par les sentiers de l'écriture automatique. On ne le dira jamais assez.

Mitsou RONAT : Nous devons aussi compter avec l'image donnée de la psychanalyse dans les milieux intellectuels et petits bourgeois américains, par exemple dans les films de Woody Allen : où le psychanalyste fait partie de la vie quotidienne, des copains, et vient demander assistance à ses patients quand il se sent mal après un mauvais « trip » au L.S.D....

Henri DELUY : En dehors de l'effet spectaculaire genre Woody Allen, on peut repérer la façon dont la psychanalyse est vécue dans la société américaine. Cela déborde largement les spécialistes. Il suffit de lire les romans américains pour s'en apercevoir.

Elisabeth ROUDINESCO : Je ne connais pas bien les romans policiers américains mais, à propos du cinéma, il me semble que l'univers de Woody Allen témoigne des effets de la diffusion de la psychanalyse sur la sensibilité des intellectuels. Cela est très différent de la manière dont le cinéma américain

en général a compris l'Inconscient. Hitchcock, par exemple, ne comprend probablement pas grand-chose à la psychanalyse mais il a un sens de l'inconscient tel que l'on peut dire qu'il pratique le cinéma à la manière dont Freud pratiquait l'Inconscient. Truffaut disait que Hitchcock pratiquait le cinéma comme une religion en ce sens qu'il avait la mystique de la chose filmée. Je crois qu'il pratique l'inconscient comme il pratique le cinéma : il est par excellence le cinéaste de « la chose inconsciente » elle-même. Par ailleurs, les grands cinéastes hollywoodiens ont toujours su que l'Inconscient existait quelque part. Le cinéma hollywoodien est contemporain de l'arrivée de la psychanalyse aux U.S.A. et cela se sent. Ford, Hawks et Minelli, et avant eux, Chaplin et Keaton ont mis l'Inconscient dans leurs films, justement parce qu'ils n'étaient pas les adeptes d'une quelconque psychologie. Jusqu'à nos jours encore, avec Altman et Pollack, par exemple, les cinéastes américains savent mêler le singulier et l'épopée, Homère et Hérodote, le roman familial et l'histoire, que ce soit dans les récits de la conquête de l'Ouest, dans les films noirs ou dans les mélodrames bourgeois. L'Inconscient est plus présent chez ces cinéastes que dans les œuvres des psychanalystes américains.

Henri DELUY : Pour en revenir à un point central de notre débat, peux-tu nous dire sur quel « modèle » s'est organisé l'E.F.P. et comment on en est arrivé à la situation actuelle.

Elisabeth ROUDINESCO : Il me semble que le lacanisme n'est plus aujourd'hui porteur des illusions de 1964. Ce n'est pas plus mal. Nous entrons bientôt dans l'ère du retour à Lacan, à son œuvre, mais aussi, nous allons réfléchir à la manière dont il a géré une partie de la psychanalyse en France. A propos de l'E.F.P., il faut distinguer deux choses : l'appareil institutionnel, largement parisien qui s'est très vite figé dans la bureaucratie et la masse des adhérents (dont beaucoup de provinciaux) qui, dans l'anonymat, faisaient travailler fructueusement l'enseignement freudien et qui continueront ailleurs.

Le retour théorique à Freud s'est accompagné, pour Lacan, d'une prise en compte capitale, selon laquelle il ne peut y avoir de démocratie dans une association de psychanalystes, tant il est vrai que la psychanalyse révèle que le « sujet n'est pas libre de ses actes ». Ferenczi, suivant Freud, ne disait pas autre chose en 1910, au moment de la création de l'Internationale. Ce qui doit dominer l'organisation du mouvement ce n'est pas la liberté de chacun de théoriser à sa guise, c'est la lutte et la guérilla pour les idées « vraies ». Il y a là, incontestablement, un mode de pensée proche du léninisme. Selon Freud, la psychanalyse est une « cause » à défendre, une vérité à soutenir et cela se fait à travers des luttes parfois « sanglantes ». La seule manière d'éviter les effets de groupe, type Eglise et Armée, c'est de construire une association qui ne lie pas ses membres par des intérêts corporatistes ou par des opinions personnelles, mais autour d'une théorie, d'une « chose » commune : la psychanalyse freudienne. L'idée en soi n'est pas fautive mais comme elle a produit des effets désastreux, on est en droit de s'interroger sur sa validité. Doit-on organiser une société d'analystes conformément aux enseignements de l'Inconscient ? Le fait savoir que le sujet n'est pas libre de ses idées ou de ses actes doit-il conduire à interdire la liberté de parole ? Cela serait évidemment ridicule. Il ne faut pas confondre le droit à la liberté de parole avec celui de théoriser n'importe quoi en toute impunité selon son état d'âme. Le droit à la liberté de parole est essentiel ; c'est une question juridique et politique ; le droit de raconter n'importe quoi ne relève pas du Droit, mais d'une éthique de la vérité, ce qui n'est pas du tout la même chose. Or le droit à la liberté de parole est toujours confondu avec un droit imaginaire de l'égo à dire n'importe quoi, souvent de manière impérative. D'un autre côté, la cure analytique est fondée sur « l'association

libre », dont on sait qu'elle n'est pas libre du tout. Pourtant chaque sujet est censé raconter ce qui lui passe par la tête ; s'il ne le fait pas, l'analyse n'a pas lieu ? Alors ? Le problème c'est que dans toutes les sociétés, les analystes ont fini par parler de questions théoriques de la même manière que l'on associe « librement » sur le divan ; comme si la liberté de parole impliquait que la parole soit libre. Ce phénomène a pris, dans l'E.F.P., des proportions catastrophiques, sous la forme d'une revendication à parler « en son nom propre », avec sa « parole propre ». De quel nom s'agit-il, de quel « je », de quelle propriété ?

Si l'on prend une analogie qui vaut ce qu'elle vaut, on peut dire que dans le contexte culturel de 1910-1920, l'Internationale a été créée autour de Freud sur un modèle qui ressemble à l'organisation léniniste du parti et que l'École freudienne s'est faite, dans le contexte culturel français sur un modèle maoliste. On est passé de la défense des « idées vraies » au culte d'une pensée. Ce n'est pas étonnant tant du point de vue de la filiation imaginaire que du point de vue historique et théorique : il y a dans le marxisme comme dans le freudisme l'idée que la vérité est révolutionnaire ou « subversive » ; entendons la vérité qui fait qu'une théorie est vraie et que d'autres sont fausses. Exemple classique : la théorie de Copernic est vraie contre celle de Ptolémée ; la preuve : Galilée, Kepler. En face : l'Eglise etc. L'analogie s'arrête là, car les principes d'une telle conception du pouvoir dans l'organisation des psychanalystes n'ont pas les mêmes effets qu'ailleurs. On ne connaît, à ce jour, ni goulags, ni génocide à l'intérieur des sociétés analytiques, mais seulement des suicides, ce qui est déjà bien suffisant.

Donc l'E.F.P. a été organisée grosso modo selon les principes énoncés par Ferenczi en 1910, avec de grandes variantes administratives naturellement. Quand on sait ce qu'est devenue l'Internationale avec sa multitude de petites sociétés corporatistes, on a une idée, à une échelle infiniment plus petite de ce que va devenir et de ce qu'est déjà l'organisation des psychanalystes en France. Lacan a prononcé la dissolution de l'E.F.P. pour ne pas répéter l'échec de Freud, c'est-à-dire le renversement de la lutte pour la vérité de l'inconscient en son contraire : la défense de la corporation des analystes. Voilà schématiquement pour l'explication théorique. Mais naturellement, cela ne suffit pas. Ce qui fait problème ici, c'est que par le biais des relations transférentielles, la lutte pour les « idées vraies » se confond d'emblée avec l'idolâtrie de l'homme qui est « l'auteur-de-la-théorie ». Ce n'est pas étonnant que le dogme du moi fort ou autonome finisse toujours par dominer l'ensemble du mouvement analytique : la confusion entre la position symbolique d'une théorie et la « personne » de son auteur est constante ; le moi imaginaire devient le lieu de toutes les identifications. D'ordinaire on appelle ça « culte de la personnalité », et l'expression dit bien ce qu'elle veut dire. Avec ce que cela comporte de tyrannie, de hordes, d'héritages, et de luttes fratricides. Freud a échappé partiellement à cela en raison de la dispersion des sociétés analytiques dans le monde et aussi à cause de son « tempérament personnel ». Quant à Lacan, pour des raisons inverses, il n'y a pas échappé du tout. Contrairement à Freud, il n'a jamais combattu dans sa propre école et de façon « directe » les thèses adverses qui se faisaient jour ; il s'est contenté progressivement de se taire et de lutter contre ses opposants soit par des mesures administratives, soit en leur demandant de quitter son école. Ses plus sérieux partisans l'ont imité. On pouvait repérer les divergences théoriques dans les livres publiés par les psychanalystes ou dans leurs séminaires mais jamais dans les congrès qui auraient dû favoriser la lutte pour la vérité et le débat d'idées. De sorte que la bataille théorique était progressivement recouverte par la fameuse « parole libre » ou par l'étalement d'un catéchisme débilé : dans un cas comme

dans l'autre, le charabia remplaçait toute argumentation sérieuse. Mais, je le répète, cela n'empêchait pas que dans l'anonymat de groupes multiples, se faisait un travail réel dont il est difficile de mesurer l'ampleur. Il ne faut pas confondre la scène publique de l'École freudienne avec sa face cachée. Lacan s'est laissé littéralement momifier de son vivant par ses disciples, ses analysants et sa famille : Œdipe à Colonne comme le faisait remarquer un analyste, soulignant à la fois la réussite de l'entreprise et son échec. Cette momification de lui-même et d'une partie de son œuvre, il l'a soutenue jusqu'à la dérision.

Mitsou RONAT : Je note, dans ce que tu viens de dire, que, toi aussi, tu définis la critère minimum d'une activité théorique comme l'absence de la cohérence : une théorie comme ensemble d'énoncés non contradictoires (on ne peut pas dire à la fois qu'il y a de l'inconscient ET que la langue est instrument de communication, etc.). En cela, je pense que tu te ferais appeler « positiviste » par les petits enfants de la pensée heideggerienne : qui affirment la légitimité d'une coexistence entre un énoncé et son contraire, et nient celle de la vérité. Je crois que les problèmes du charabia dont tu parles sont liés, en partie, à cet héritage de l'après-guerre dont on mesure mal les impacts, flous par définition. En linguistique, la question ne se pose pas puisque la cohérence interne et externe (par rapport aux données) sont l'essence même de la démarche. En psychanalyse, il semble que la découverte des contradictions dans l'inconscient ait autorisé les contradictions dans la théorie ! En général, le domaine des « humanités » ne se préoccupe pas beaucoup de la rigueur, en France. Que cela rejailisse en « psy » n'a rien d'étonnant. C'est pourquoi je maintiens qu'il n'y a pas de crise, comparable à celle que tu décris pour la psychanalyse, en linguistique « générative ». Si par définition toute hypothèse émise dans ce cadre est critiquable, c'est le métier qui veut ça, je ne vois aucun blocage, au contraire. D'un côté la phonologie générative connaît des rebondissements tout à fait neufs et intéressants avec les théories rythmiques, de l'autre, les hypothèses universelles sur les « formes logiques » (c'est-à-dire tout simplement de l'interaction de la syntaxe et de la négation, des quantificateurs, etc.) conduisent des dizaines de gens à découvrir de nouvelles choses. Le jour où le travail sera bloqué partout, une nouvelle théorie surgira, sur de nouvelles bases. Mais tout cela nécessiterait un très long débat, que nous aurons un autre jour, je pense.

Elisabeth ROUDINESCO : Je ne suis pas compétente pour répondre à propos de la linguistique, mais j'ai, au contraire, l'impression que l'inconscient ne connaît pas la contradiction et que la théorie de l'inconscient est sujette à diverses contradictions ; l'activité théorique suppose une cohérence : on ne peut, en effet, pas dire à la fois que le langage est instrument de communication et qu'il est la condition de la communication, car la deuxième proposition annule l'idée d'instrumentalité. Mais cela ne veut pas dire que la cohérence théorique échappe au principe même de la contradiction.

Henri DELUY : Tu insistes beaucoup sur la question de la bureaucratie. N'y a-t-il pas aussi dans la crise actuelle des éléments à chercher du côté des problèmes mêmes de l'élaboration théorique, des questions intrinsèques à la psychanalyse elle-même : par exemple, la volonté de Lacan de donner un statut scientifique à la psychanalyse n'est-elle pas en contradiction avec son caractère même ?

Elisabeth ROUDINESCO : La lutte pour la psychanalyse passe nécessairement par la question épineuse de la formation des analystes, car la théorie n'existe pas abstraitement comme une vérité mathématique au-dessus de tout soupçon. Elle n'a d'existence réelle que si elle se perpétue à travers

un enseignement. C'est pour cette raison que toutes les scissions de l'histoire du mouvement analytique français, y compris celle de 1980 se sont produites autour de la question de la formation des analystes. A cet égard, la situation est très différente en France et en Grande-Bretagne, où il y a eu des conflits mais pas de scission. Cela est lié probablement à la venue de Freud à Londres, en 1938, mais aussi à la manière dont les Anglo-Saxons règlent leurs différends politiques.

On peut dire également que c'est la place centrale occupée par les positions lacaniennes en France qui a été à l'origine des scissions. Le passé passe sur le présent car Laforgue, d'une part, et Marie Bonaparte, de l'autre, furent certes des « adeptes » de Freud mais non de véritables disciples comme je l'ai dit plus haut. Freud s'appuya sur Laforgue à contre cœur et il ne cessa de le critiquer au plan théorique ; il fit de Marie Bonaparte l'émissaire d'une orthodoxie qui n'eut pas grand-chose à voir avec la rigueur conceptuelle. La situation française est donc spécifique, dans la mesure où le lacanisme, comme théorie, comme idéologie, et comme politique de la psychanalyse tient, depuis quarante ans, une place contradictoire ; le lacanisme c'est « à la lettre » le renouveau des positions freudiennes et Lacan a raison de se dire freudien. Mais c'est aussi la naissance d'une manière nouvelle de mettre en acte la découverte de l'inconscient qui peut déboucher sur la constitution d'une nouvelle doctrine autonome : c'est le danger qui guette, pour l'avenir, dans « l'après Lacan ». En ce sens, si Lacan est freudien, les lacaniens sont freudiens avant d'être lacaniens ; s'ils l'oublient ils risquent le dogmatisme ; ça a l'air d'une évidence mais ce n'en est pas une au plan théorique ; cela veut dire qu'en France, il a fallu lire Lacan ou être dans la mouvance de son enseignement pour devenir ou redevenir freudien. C'est à partir de cette position que les psychanalystes français peuvent se définir comme freudiens, qu'ils en soient ou non conscients. En d'autres termes, aucun d'entre eux ne peut opérer son propre retour à Freud sans se déterminer, à son insu ou non, par rapport au retour historique de Lacan à Freud, qui a constitué la matière première de la théorie psychanalytique en France. Cela ne veut pas dire que Lacan soit né du néant ou que son œuvre soit sans aucun lien avec la tradition du mouvement psychanalytique français depuis 1920 ; mais cela veut dire qu'en France on ne peut pas se dire freudien « naïvement », en faisant comme si le lacanisme était une dissidence du freudisme. Pour ces raisons complexes, Lacan n'occupe pas, ans le champ de la psychanalyse en général, la même position que Winnicott ou Mélanie Klein. Ceux-ci furent des chefs d'école et des novateurs en matière de clinique, mais ils ne se situèrent pas épistémologiquement ou « topologiquement », vis-à-vis de la découverte freudienne en un lieu identique à celui de Lacan. Il y a là un fait indéniable qui relève de la réalité historique ; je n'y ajoute aucun jugement concernant la validité de leurs énoncés. Ceci explique pourquoi la psychanalyse n'occupe pas, en France, la même place qu'en Angleterre ou aux U.S.A., notamment dans le domaine de la philosophie. La philosophie, en France, est « contaminée », en permanence, par la découverte freudienne depuis Sartre, Merleau-Ponty et Bachelard jusqu'à Derrida, Deleuze et Althusser. De la même manière, l'œuvre de Lacan est traversée par la pensée philosophique. Dans le monde culturel anglo-saxon, les tenants de l'empirisme logique, héritiers de Wittgenstein, ne s'intéressent guère à la pensée de Freud et les psychanalystes ne participent pas aux débats philosophiques. Il est étonnant de constater que la France découvre, seulement depuis quelques années, la philosophie analytique avec le même retard qu'elle mit à découvrir Freud, et cela, au moment même où cette philosophie est en « crise » et que ses représentants s'aperçoivent dans leur pays que des minorités importantes (du côté des féministes, des littéraires, etc.) s'intéressent au marxisme et au freudisme à travers la lecture des auteurs français. A

noter, du reste, que l'intérêt pour Marx va souvent de pair avec celui porté à Freud. Ce qui s'explique par le statut de l'interrogation philosophique qu'ils portent sur le sujet humain.

Martine BRODA : Dans le contexte du désinvestissement culturel et idéologique dont nous parlons dans le présent numéro de la revue, il y a des symptômes de doute par rapport à la psychanalyse et une certaine dérision. Chez nos intellectuels, il y a quelques années encore, tous en analyse, les interruptions de cure sont maintenant nombreuses et les propos sont déabusés. Il me semble — mais ce n'est peut-être qu'une première étape — que la scientificité de la découverte freudienne, l'existence de l'inconscient n'est pas remise en cause, mais plutôt l'efficacité thérapeutique de l'analyse.

Elisabeth ROUDINESCO : Cette question me paraît, en effet, capitale, mais je ne poserais pas la relation du « thérapeutique » et du « scientifique » de la même manière que toi. Depuis 1958 et avec un texte fondamental, *La direction de la cure et les principes de son pouvoir*, Lacan a remis en cause non pas l'efficacité thérapeutique de la cure mais les principes selon lesquels les analystes « orthodoxes » prétendaient obtenir, contrairement aux positions de Freud, la « guérison » de leurs patients. Il a montré qu'à travers une lecture fautive du Ich freudien, on avait construit une théorie du Moi qui précipitait l'inconscient dans un envers caché de la conscience et que dans ces conditions on pouvait proposer, comme principe de réussite d'une analyse, l'identification à un prétendu « moi fort » du psychanalyste. Ce type de cure « à l'américaine », comme on dit, repose évidemment sur l'illusion que le moi peut « évacuer » le ça et que le sujet peut sortir brillant comme un sous-neuf des poubelles de l'inconscient pour s'adapter à la société ambiante. Selon ce modèle, l'analyste devient un véritable gestionnaire de la relation transférentielle ; il cherche la « vérité » à la manière d'un enquêteur faisant des sondages. Lacan a opposé à cela une éthique selon laquelle le principe fondamental qui règle la pratique analytique consiste à demeurer à l'écoute du discours du sujet sans rechercher la preuve matérielle que ce qu'il dit est la vérité ; car la vérité de l'inconscient ne réside pas dans l'énoncé d'un jugement capable de distinguer le vrai du faux, mais dans l'énonciation de ce qui est dit. L'analyste n'est donc pas un enquêteur mais un traducteur ou un interprète du discours inconscient. En d'autres termes, il n'y a pas de différence entre une analyse à visée dite thérapeutique et une analyse de formation ; dans les deux cas, l'analyste est un analysant qui interprète le sens des symptômes et dans les deux cas, la guérison vient « de surcroît », elle est nécessaire mais non suffisante à l'émergence du désir inconscient.

Cela veut dire que les analystes qui prétendent à une simple efficacité de la cure en proposant leur moi comme modèle d'identification évitent l'analyse du transfert. Ils renforcent le patient dans l'idée que le moi (et non le ça) est au centre de la problématique psychique et que la cure est destinée à donner à ce moi une maîtrise imaginaire de l'inconscient. Au fond, ils ne respectent pas l'essentiel de la découverte freudienne selon laquelle le moi n'est pas le maître en sa demeure, même quand il s'en persuade.

Admettre la réalité de l'inconscient, ce n'est pas contredire l'efficacité thérapeutique de la cure, mais c'est affirmer que cette efficacité ne s'obtient pas à n'importe quel prix, et en tous cas pas au prix d'une imposture à la fois scientifique et éthique selon laquelle l'être parlant pourrait se guérir à tout jamais d'avoir un inconscient. L'efficacité réelle d'une cure c'est l'analyse de la relation transférentielle qui permet à un sujet d'analyser sa situation œdipienne et de renoncer, par l'accès à la castration symbolique, à

la maîtrise imaginaire de sa destinée. Au terme de ce processus, un sujet est « guéri », non pas en se débarrassant d'un « cloaque » qui le gêne, mais en vivant avec, avec cette « autre scène » qui vient en permanence produire des « trous » dans son imaginaire.

Il est vrai, comme tu le constates, que l'accent mis par Lacan sur la scientificité de la découverte freudienne a produit un renversement de la question de l'efficacité thérapeutique d'où l'existence d'un certain scepticisme à l'égard de la psychanalyse ; car ce renversement en a produit un autre du fait de la position occupée par Lacan dans l'histoire de la psychanalyse en France. Nous en avons déjà parlé. En devenant chef d'école, Lacan n'est plus l'analyste de personne, car il n'est plus en position d'analysant : il fabrique des disciples, en étant devenu « le moi fort » de la communauté lacanienne. Il le sait fort bien puisqu'il le dit lui-même à l'aide d'un witz : il est un « père-sévère » ; et il « persévère » ; cela explique sa course folle vers une « écriture mathématique » de l'inconscient, vers un idéal de scientificité, qui garantirait son œuvre des « distortions » et qui protégerait sa personne d'une mise en acte de l'analyse du transfert. Ne pouvant faire en sorte, comme analyste-analysant, que ses cures aboutissent à la dissolution d'un transfert sur sa personne, Lacan a dissous son école. C'est pour cette raison également qu'il a soutenu un courant dogmatique fondé sur un idéal de « La Science » contre un courant dissident, libertaire, qui se réclamait, à travers les positions de Françoise Dolto, d'un « nouvel humanisme » de la pratique analytique. Cet humanisme évidemment a tendance à redéfinir une nouvelle efficacité thérapeutique de la cure contre les idéaux de La Science.

Henri DELUY : Quelles sont les causes internes de l'émergence de cette division à l'intérieur de l'E.F.P. et quelle est la place de celle-ci à côté des autres institutions analytiques françaises ?

Elisabeth ROUDINESCO : En parlant des problèmes de l'E.F.P., je les prends pour symptômes de ce qui se passe ailleurs dans les autres associations psychanalytiques car elles ont partie liée avec elle. Ces associations sont au nombre de quatre (avec la récente « Cause freudienne », 1980). A l'exception de la Société psychanalytique de Paris (S. P. P.), fondée en 1926 par Hesnard, Laforgue, Marie Bonaparte, etc., elles sont toutes issues des scissions qui se produisirent à propos de la formation des analystes et plus précisément des principes défendus par Lacan dans ce domaine : qu'il s'en aille parmi d'autres en 1953, ou en 1963, qu'il soit chef d'école et que d'autres s'en aillent comme en 1969 ou qu'il prononce la dissolution de l'E.F.P. comme en 1980. A ce jour, les autres associations sont marquées par des querelles et des tensions qui sans être identiques à celles de l'E.F.P. n'y sont pas étrangères. Chaque scission a pour effet une redistribution des cartes et des lieux de pouvoir. Aujourd'hui, toutes les sociétés psychanalytiques françaises connaissent un mouvement de dissidence qui n'est pas sans rapport avec le phénomène général de la dissidence des intellectuels à l'Est comme à l'Ouest. Il se caractérise schématiquement par une contestation de tout principe organisationnel de la psychanalyse et par un renoncement à toute rigueur théorique au profit de la valorisation des petites théorisations personnelles dont j'ai parlé plus haut. Ce phénomène a pris corps depuis quelques années à travers l'existence d'un espace nommé Confrontation qui n'est ni une école ni une association mais un lieu de parole où se retrouvent pêle-mêle, dans des débats et dans des séminaires, les dissidents de toutes les sociétés analytiques. Donc en parlant des problèmes spécifiques qu'a connus l'E.F.P., je donne l'image d'une problématique générale en laissant de côté, pour le moment, des éléments importants concernant le fonctionnement des autres lieux analytiques français.

Dans ses débuts, l'E.F.P. n'a pas aboli la hiérarchie mais Lacan a cherché de nouveaux critères pour déterminer l'accès au titre de psychanalyste. Il a énoncé que quiconque s'autorisait à se considérer comme tel était psychanalyste. A charge, pour lui, de se faire reconnaître par les autres. Cela évitait de faire fonctionner l'école comme une école tout court, avec examens, cursus, contrôle des connaissances, etc. Mais cela n'a pas évité que se rétablissent, sous de nouvelles formes une sélection et une hiérarchie. L'E.F.P. était composée de quatre sortes de membres : les membres simples et parmi eux ceux qui s'inscrivaient sur une liste des analystes praticiens (A.P.) sans qu'on leur demande de justifications. Les analystes membres de l'école (A.M.E.) qui étaient nommés par un jury sans qu'ils le demandent après consultation de leurs analyste(es) et contrôleurs. Enfin, les analystes de l'école (A.E.) recrutés parmi les disciples de Lacan qui l'avaient suivi depuis 1953 à travers deux scissions. Les A.E. étaient ainsi des « compagnons de route » d'un certain âge ayant été, pour la plupart, analysés par Lacan et qui lui témoignaient une fidélité inconditionnelle, sans se soucier le moins du monde d'une quelconque liquidation de leur transfert sur sa personne, et confondant ainsi allègrement la position symbolique que constitue une théorie avec la figure imaginaire ou réelle de celui qui l'énonce ; dès les débuts de l'E.F.P., il était impossible de ne pas confondre en un même « culte » le théoricien, le chef d'école et l'analyste de tous et de chacun.

Ce qui donna du poids à l'E.F.P. ce fut, dès 1966, le prestige que l'œuvre et l'enseignement de Lacan avaient acquis en dehors du mouvement analytique. Lacan avait apporté son soutien à l'épistémologie française dont il se nourrissait brillamment. A cette époque, la revue des élèves de l'École normale supérieure, les Cahiers pour l'analyse se réclamaient de la théorie lacanienne et publiaient des articles nombreux et intéressants où l'on trouvait mêlé les grands noms de la pensée française : Levi-Strauss, Althusser, Foucault, Derrida, etc. L'activité théorique était intense en dehors de l'École freudienne mais aussi à l'intérieur où circulaient toutes sortes de paroles... A partir de 1967, Lacan institua un gradus, la *Passé*, pour l'accession au titre d'analyste de l'école (A.E.) qui renforçait une hiérarchie déjà présente et qui finit par provoquer, dans l'après-midi de mai 68, le départ d'un groupe d'analystes qui scissionnèrent pour fonder le *Quatrième Groupe* (c'est-à-dire une quatrième association). Malgré cela et contre l'avis d'une importante minorité d'analystes qui restèrent membres de l'E.F.P., Lacan imposa la *Passé*. Dans un de mes livres, j'ai comparé cet étrange concours d'agrégation à une sorte d'épreuve du feu comparable aux tournois de tous ordres auxquelles se livraient les chevaliers de la table ronde dans les récits arthuriens qui composent la Matière de Bretagne. La *passé* est un mode de « passage », voire d'initiation à un ordre élitiste comparable à celui de la Chevalerie qui consiste à faire la preuve de l'authenticité d'une formation analytique : soit de son « échec » soit de sa « réussite ». Est nommé chevalier (A.E.) celui qui donne la preuve par le récit de son analyse des obstacles qu'il a franchi pour parvenir ou non à la terminaison de sa cure. La *passé* propose donc de pousser le processus de la recherche de la vérité à son point ultime, en faisant « juger » la validité d'une cure analytique par le haut et par le bas : en haut par un jury d'agrément composé de psychanalystes déjà titrés (A.E.) ; en bas par des analystes en formation. Au terme de l'épreuve, le candidat est accepté ou refusé. Dans le premier cas, le jury d'agrément lui décerne le titre de A.E. Dans le second cas, on le renvoie à ses moutons, c'est-à-dire à un nouveau divan. La différence entre la *Passé* et un simple concours de qualification, c'est que celle-ci met en jeu, dans une sorte de défi ou de tournoi, la vérité de la relation transférentielle et non pas l'acquisition de connaissances pratiques ou théoriques. Les choses se déroulaient donc de la façon suivante : un candidat au titre d'A.E., le *passant*, faisait acte de candidature auprès du jury d'agrément

qui désignait, par tirage au sort, deux passeurs recrutés parmi des analystes en formation et désignés à cet effet par leur analyste. Ces « passeurs » avaient pour tâche de récolter, auprès du candidat, le récit oral de l'histoire de sa formation (comment il était devenu ou non analyste) et d'en rendre compte de nouveau oralement devant le jury d'agrément qui acceptait ou refusait de lui donner le titre d'A.E. Ce que j'appelle épreuve du feu, ou tournoi de la vérité, c'est le processus « fou » de l'aveu par lequel l'école freudienne se donnait à elle-même, de bas en haut et de haut en bas, le spectacle de son fonctionnement transférentiel. J'emploie le terme aveu à dessein car il a trait à la fois au contrat féodal et au fonctionnement du pouvoir judiciaire ; la méthode psychanalytique a eu beaucoup de mal à se dégager des technologies de l'aveu sur lesquelles s'appuie le discours religieux et, à sa suite, le fonctionnement du Droit ; pour éviter l'aveu et prendre en compte la réalité de l'inconscient, Freud a inventé la technique des associations libres. L'aveu est un terme issu de la féodalité :

C'était l'acte d'engagement envers un suzerain auquel le vassal « vouait » ses services en échange du fief dont il jouissait. Un homme sans aveu était donc un homme qui ne s'était voué à aucun seigneur, qui ne reconnaissait aucune autorité et qui, en retour, ne jouissait d'aucune reconnaissance. La passe a donc trait à l'aveu de deux manières : du côté du contrat féodal, elle est défi, vérité et reconnaissance ; du côté de l'ordre juridique, elle est tribunal, police, interrogatoire, spectacle. Côté Jardin, la passe est une épreuve de vérité, fondée sur la reconnaissance d'un lien transférentiel et l'existence d'une cohérence théorique ; côté cour (ou côté « jury », comme on voudra), elle est une mascarade. La passe mettait en jeu « pour de vrai », mais dans une mascarade juridique, l'inconscient de tous ceux qui y participaient. Lacan attendait de ce fascinant cercle vicieux qu'il donne la clé de la terminaison ou de la non-terminaison des cures. Car la question posée par la passe était celle-ci : comment fait-on une analyse ? Comment devient-on psychanalyste ? Comment analyse-t-on ou liquide-t-on le transfert ? La non-réponse à cette question fut à la mesure de la folie de la question elle-même : le résultat de l'instauration de la passe fut que la grande majorité des membres de l'E.F.P. s'y précipita. Un par un et en file indienne, ils vinrent mois après mois grossir les rangs des passants et des passeurs. C'est parce que la passe mettait en jeu la vérité de la formation analytique que les analystes s'y engagèrent. Contrairement à ce qu'on a dit, ce n'est pas pour obtenir un titre que les psychanalystes se soumièrent à cette épreuve aussi massivement, mais par ce que ce titre représentait la carotte dérisoire qui permettait d'avoir accès à l'épreuve elle-même. Le titre n'était rien mais il était tout en même temps ; il était là et il avait valeur de gradus, mais par son peu de constance, il signifiait l'état de « désêtre » ou de perte d'identité dans lequel était plongé le passant au cours de son aventure. Si l'acquiescement d'un titre avait représenté une simple accession à la hiérarchie institutionnelle de l'E.F.P., la masse des analystes ne s'y serait pas engagée avec une telle ardeur. C'est parce que la passe mobilisait la chose analytique elle-même qu'elle a reçu une telle faveur ; mais c'est aussi pour ça qu'elle a échoué ; car une institution analytique qui se donne pour objet théorique le spectacle de son propre fonctionnement inconscient est condamné à pervertir les règles de son écoute ; c'est en ce sens que la passe est devenue une véritable mascarade et que la technologie de l'aveu a pris le pas sur l'épreuve de la vérité ; au terme de ce voyeurisme institutionnalisé, plus personne n'attendait rien et chacun restait dans le silence. En témoignent si nécessaire quelques faits : le jury d'agrément avait à charge, depuis la mise en place de la passe, de rendre compte publiquement de l'enseignement qu'il en avait reçu. Rien ne s'est produit ; tout est resté secrets d'alcôves et rumeurs de couloirs. Les membres de ce jury étaient tous,

à l'exception d'un seul, des disciples de Lacan analysés par lui, tous compagnons de route n'ayant pas fait eux-mêmes la passe ; Lacan faisait partie du jury et la majorité des candidats à la passe (85 %) se recrutait parmi les analysants actuels de Lacan ; de nombreux passeurs étaient en analyse avec les membres du jury ; on peut aisément imaginer ce que pouvaient être les échanges « théoriques » à propos des candidatures entre les membres du jury et les passeurs. Nous le savons, car tous les témoignages concordent : ils n'eurent pas lieu ; malgré cela, Lacan s'est acharné à maintenir, dans l'E.F.P., l'épreuve de la passe.

Henri DELUY : Y a-t-il une relation entre l'échec de la passe et la tentative de plus en plus prononcée de Lacan de donner un statut purement scientifique à la psychanalyse ?

Elisabeth ROUDINESCO : Il y a un lien entre les deux choses ; le développement massif de la passe dans l'E.F.P. est contemporain de la création d'un département de psychanalyse à l'université de Vincennes, en 1969 ; fondé par Serge Leclaire, celui-ci fut progressivement repris en main de façon autoritaire par Jacques-Alain Miller, brillant philosophe normalien issu des Cahiers pour l'Analyse, et ancien militant de la Gauche prolétarienne ; dans cette action, il fut soutenu par Lacan dont il est le gendre et le département de psychanalyse devint département du Champ freudien sous la direction théorique de Lacan. Miller en assura la direction enseignante s'appuyant sur certains psychanalystes de l'E.F.P., compagnons fidèles de Lacan et il constitua, autour de lui, une équipe de jeunes philosophes et psychologues venus de divers horizons. Ainsi fut mise en place une curieuse dialectique du dedans et du dehors qui aboutit à la situation actuelle. L'enseignement théorique de la psychanalyse était « transférée » hors de l'E.F.P. à l'université ; elle était confiée à un brillant professeur de philosophie ayant à charge de préserver l'œuvre lacanienne des déviations que lui faisaient subir les analystes, en proie, dans leur école, à leurs conflits internes ; on passait progressivement du « retour à Freud » à la mise en conserve de Lacan et l'on s'affirmait lacanien en oubliant qu'être lacanien, c'est avant tout essayer d'être freudien. Au départ, le département de psychanalyse de Vincennes proposait un enseignement théorique à partir de textes fondamentaux. Très vite, il se mit à délivrer des diplômes, puis il fonda une section clinique pour participer à la formation permanente de tous les travailleurs de la santé mentale. Avec le soutien de Lacan, le département du Champ freudien est devenu progressivement l'organisme dirigeant de l'E.F.P. Naturellement, cela provoqua une forte opposition d'autant que la nouvelle ligne théorique proposée par Miller et ses adeptes allait de pair avec un renforcement de l'arbitraire, des interdits et de la bureaucratie. On commençait à parler de déviation sans nommer personne...

Il est certain que cette ligne théorique que je qualifie de dogmatique s'appuie sur le développement récent de l'enseignement de Lacan qui représente une partie infime de son œuvre, laquelle est énorme et en grande partie inédite. Naturellement, le courant dogmatique considère que cette partie récente de la théorie lacanienne est fondamentale et qu'elle donne un éclairage nouveau à l'ensemble de son œuvre ; les partisans de ce courant en sont d'autant plus convaincus que Lacan les soutient dans cette affirmation et que leurs adversaires leur opposent leur état d'âme et leur moi propre en lieu et place et de rigueur théorique.

En somme, la situation des analystes au moment de la dissolution de l'E.F.P. est à l'image de ce qu'était devenue leur école : une partition « délirante » entre la recherche théorique, d'une part, de plus en plus figée dans un savoir universitaire et la pratique analytique concrète, d'autre part.

de plus en plus pragmatique ou « libertaire ». La théorie semblait être devenue la propriété d'un clan, tandis que la pratique était l'apanage d'une collectivité de petits artisans qui prenaient leurs affects pour la quintessence de la théorie. Cette partition est à l'image de celle qui existait entre le courant représenté par Vincennes et celui représenté par l'École freudienne, l'un ayant pénétré l'autre et réciproquement ; alors que l'E.F.P. est livré à la passe et à un gigantisme grandissant, le courant dogmatique s'appuyait sur une autre « invention » de Lacan : le Mathème. Ce dernier est un équivalent conceptuel du processus de la passe ; il est une manière de donner une réponse abstraite à la question de la transmission de la psychanalyse soulevée par la passe. La disjonction qui existait donc tendanciellement, dans l'E.F.P., entre le domaine du théorique qui se figeait dans le dogmatisme, et celui de la pratique qui sombrait dans le pragmatisme, se retrouve dans le couple formé par la passe et le mathème et dans la partition qui s'est opérée entre eux ; la passe étant le mode de théorisation réservée aux analystes, et le mathème étant le domaine favori des professeurs de théorie ; il est intéressant de constater que les enseignants vincennois, pourtant membres de l'E.F.P. et analystes eux-mêmes, ont beaucoup disserté sur la passe mais ne se sont guère frottés à son expérience. A l'opposé, les analystes sont restés souvent étrangers au mathème. Or Lacan a dissous l'école freudienne à cause de l'échec de la passe et il a créé une nouvelle école. La cause freudienne pour soutenir le mathème, c'est-à-dire la scientificité de la psychanalyse contre la mystique de la « parole libre ». Pour réaliser ce projet, il a confié la direction de cette « cause » non à ses disciples, compagnons de route ou anciens analysés et élèves, mais aux enseignants vincennois, c'est-à-dire au courant dogmatique représenté notamment par Jacques-Alain Miller. Naturellement, la cause freudienne se compose de nombreux éléments complètement étrangers à ce courant directeur. Ce qui crée déjà de multiples tensions.

Le mathème est un terme forgé par Lacan à partir de la mathématique. Il a été avancé par lui pour désigner le possible d'une écriture de l'inconscient. Il s'inscrit donc dans la suite logique de la théorie du signifiant. Le signifiant est « la lettre inconsciente » et, de ce fait, échappe à toute représentation. Le mathème serait, en quelque sorte, son écriture non ambiguë et devrait permettre de transmettre, dans un enseignement théorique, ce qu'enseigne l'écoute de l'inconscient. Toute la question posée par Lacan est de savoir si la transmission ou la transmissibilité de la psychanalyse peut échapper, par le mathème, aux domaines de la représentation, du fantasme ou du délire, bref à l'imaginaire. Comment transmettre, sans le représenter, ce qui est irréprésentable : le signifiant dans sa matérialité ? Peut-on enseigner la psychanalyse comme on enseigne une science ? Toute la question est de savoir si le mathème est du domaine de l'écriture ou de la représentation, une inscription symbolique ou une tentative de maîtriser le symbolique par le recours à une « langue logique ». Dans la tentative du mathème d'arracher quelque chose à l'imaginaire, il y a le risque de retomber dans l'imaginaire sans le savoir, c'est-à-dire dans le spéculaire ou l'illusion de l'univoque, par la constitution d'une formalisation. Cette tendance est présente dans l'œuvre de Lacan depuis longtemps d'où sa fascination pour la théorie des jeux et la cybernétique (comme l'a montré un article récent de M. Plon dans le dernier numéro de la revue « Recherches »). En tous cas, le mathème a donné libre cours, chez de nombreux analystes, à une véritable folie logicienne.

La tentative de formalisation sur laquelle s'appuie Miller pour infléchir le sens de l'enseignement lacanien, vient de Lacan lui-même ; elle est plus proche de Leibniz que de Descartes et n'a plus rien à voir avec Freud. Lacan se rapproche de la tentative leibnizienne sur deux points : l'effort pour définir de manière univoque l'objet de la psychanalyse et pour le réduire,

comme savoir transmissible, à la propriété de non-contradiction, va de pair avec une volonté de « casser » le caractère artisanal de la pratique analytique en dégageant le noyau scientifique de la théorie freudienne pour qu'elle échappe aux déviations que les analystes lui font subir. Deuxième point : Il y a, chez Lacan, une tentative de mettre en place une langue universelle à travers la clinique des psychoses. Leibniz, à partir de son étude du Chinois, croit possible la construction d'une langue qui posséderait la communicabilité des langues naturelles et la systématisme de la méthode scientifique. Le mathème appartient donc à la mathésis, d'une part, et au fantasme d'une langue universelle, de l'autre. Il autorise l'introduction de la psychanalyse à l'université : le mathème s'enseigne et se transmet sans les aléas du divan ; il permet l'entrée ou le maintien de la psychanalyse à l'hôpital psychiatrique : le mathème permet de comprendre « la langue fondamentale » de la psychose.

Lacan cherche à exprimer mathématiquement ce qui fait que l'UN n'a rien à voir avec l'inconscient. Il cherche à écrire le défaut d'unité qui existe dans la lettre inconsciente et du même coup à construire une langue nosographique capable de faire sortir la clinique psychanalytique de celle de la psychiatrie. On sait que le psychotique dont le savoir psychiatrique a fait un malade d'asile ne parle pas la même langue que le psychiatre qui écrit ou présente son « cas ». Or Lacan cherche un mathème, un mode d'écriture, qui réduirait ce bilinguisme et écrirait la langue de la clinique dans les mêmes termes que la langue de la psychose, puisqu'on sait bien que ces deux discours se soutiennent de l'existence d'une seule et même langue, d'un seul Inconscient. Tout le problème est alors de savoir à quoi sert le mathème par rapport au signifiant. Si l'inconscient s'écrit comme une « logique » du signifiant, on ne voit pas comment le mathème pourrait écrire cette logique sans la « redoubler », c'est-à-dire sans recourir aux habituels idéaux du logicisme qui prennent la mathématique pour instrument applicable aux sciences et non pour une écriture autonome. Comme, à ce jour, les analystes lacaniens qui sont devenus des adeptes du mathème n'ont rien produit d'autre que des petites équations destinées à représenter des structures inconscientes (phobie, perversions, hystérie, etc.), d'où ils tirent des modèles nosographiques des maladies psychiques, on peut se demander si le mathème n'est pas le « point signifiant » par où le discours lacanien a basculé dans la folie à force de vouloir entendre la lettre de l'inconscient sans le recours à la parole du sujet. Ganguilhem remarquait que de nombreux logiciens étaient morts de mort violente ou dans la tragédie. Ajoutons à cela la folie de Cantor et celle de Saussure et l'on comprendra que dans l'œuvre de Lacan, le mathème n'est pas une rigolade et ce, justement, au moment où ses adeptes le tournent en dérision avec le soutien de Lacan lui-même. Si le mathème était l'écriture du défaut de l'unité de l'inconscient, il n'aurait pas donné lieu à un tel délire logicien, il porterait témoignage de la faille ou du défaut et non de l'unité ou de la certitude, à moins que le délire ne soit le symptôme du recouvrement ou de la littéralité de la faille, ce qui finalement revient au même.

La folie du mathème tient à une idéologie de « La Science » présente dans l'œuvre de Lacan et complètement différente de la position de Freud à l'égard des sciences. La position de Lacan ouvre sur une idéologie de La Science qui tend à confondre la scientificité de la découverte freudienne avec l'efficacité d'une formalisation étrangère au caractère scientifique de cette découverte et qui tend à proposer un nouveau mode de maîtrise de l'inconscient (transmission intégrale). Cette position de Lacan va de pair chez lui avec celle selon laquelle toute historicité serait imaginaire, selon laquelle l'histoire serait de l'ordre d'une pure représentation du réel et non un processus signifiant, d'où l'idéal de La Science. Alors que pour Freud, il n'y a pas La Science, mais les sciences, c'est-à-dire des découvertes, des causes, des

commencements, des refontes, des effets, des antécédents, des retours, etc. bref, l'inscription d'une historicité. A noter cependant que la position de Lacan a toujours été contradictoire à cet égard, bien que cohérente, car si l'historicité était ce qu'il affirme, il n'aurait pu effectuer son retour à Freud, sa lecture de Saussure et sa critique de l'orthodoxie. Le mathème représente donc le moment d'une bascule, dans tous les sens de ce terme.

Il y a un lien entre la mise au premier plan de la formalisation par le mathème et la pratique lacanienne des « séances courtes ». L'innovation technique de la séance courte a son origine dans l'après-guerre et elle fut un enjeu important dans les deux premières scissions du mouvement analytique français (1953 et 1963). Cette technique, inaugurée par Lacan, n'avait pas un but bien défini. Elle relevait, au départ, du « tempérament » même de Lacan. Mais, très vite, elle fut comprise, à juste titre, comme le signe d'une rupture avec le rituel des séances chronométrées dans le cursus de la formation des analystes didacticiens. C'est à cause d'elle (entre autres raisons complexes) que Lacan fit scission en 1963 d'avec la communauté internationale des analystes. Elle apparaît, avec le recul, comme le symptôme d'une véritable « maladie » de la transmission analytique elle-même, que Lacan chercha à éradiquer en refusant de différencier l'analyse dite de formation et l'analyse personnelle. En 1964, Lacan fonda l'E.F.P. sur cette base en démontrant qu'il était aberrant d'accoler à la cure un adjectif qui limite ou annule sa spécificité. Or la technique des séances courtes est devenue un rituel lacanien, chez le maître et chez ses disciples au même titre que les séances longues dans les autres institutions analytiques. La question importante est alors de savoir pourquoi et comment une innovation technique se transforme en liturgie. Il est arrivé à Lacan le drame que Freud a connu partiellement. En devenant un chef d'école, Lacan a cessé d'être un authentique praticien de la cure ou un « esclave » du texte freudien, pour devenir un maître à penser. Il n'est plus psychanalyste au sens artisanal de ce terme parce que la quasi-totalité de ses analysants ne sont pas des patients « ordinaires » ; ce sont presque tous des analystes en formation : des analystes qui forment eux-mêmes d'autres analystes, etc.

Du temps de Freud, la psychanalyse était une activité d'avant-garde ; la formation durait quelques semaines ou quelques mois ; Freud renvoyait ses disciples-analysants sur le tas en les priant de se débrouiller tous seuls ; de nos jours, la pratique de la psychanalyse est devenue un métier. On risque de former des disciples en oubliant d'écouter des patients. La durée de la cure s'est considérablement allongée, celle des séances s'est écourtée ; et Lacan a porté jusqu'à la dérision cette situation aberrante en transformant ses séances courtes en « non-séances ». Il a littéralement « dissous » le temps des séances comme il vient de prononcer la dissolution de son école. Il a poussé la compréhension du symptôme à son point le plus caricatural. En ce sens, on peut dire que la non-séance, à la différence de la séance courte, ne permet au patient ni de parler (il n'en a pas le temps) ni de ne pas parler (il n'a pas de temps à perdre). Cette réduction va de pair avec la tentative ou la « tentation faustienne » du mathème, de traduire l'inconscient freudien en langue universelle. Lacan n'écoute plus la parole effective de ses analysants, il n'entend plus qu'une « langue fondamentale » qui ressemble à celle décrite par Schreber dans ses Mémoires. Freud disait à ce propos : « Ce malade (Schreber) pourrait donner des leçons aux psychiatres, car malgré son délire, lui au moins s'efforce de ne pas confondre le monde de l'inconscient avec le monde de la réalité ». Le mathème est « à la lettre » une formation qui tente d'éviter la confusion entre ses deux mondes et qui se propose de réduire le caractère aléatoire de la parole dans la transmission du savoir inconscient.

On voit donc que le développement du mathème et l'aventure de la passe vont de pair avec la constitution dans l'École freudienne de deux « tendances » du lacanisme qui se sont opposées dans la scission de 1980 : l'une qui fait resurgir, au premier plan, le sensible et l'ineffable et qui rejette la théorie comme totalitaire, au profit d'une pragmatique du corps, du pulsionnel, du maternel et de la parole propre ; l'autre dogmatique, qui met le mathème au premier plan et qui rejette la pratique « artisanale » ou empirique de la psychanalyse dans l'enfer du sensible ; dans un cas comme dans l'autre, le lien dialectique entre une théorie et les pratiques est abandonné et les partisans des deux courants n'ont plus d'autres ressources que de se regarder comme des chiens de falence ou d'aboyer à qui mieux mieux.

En prononçant la dissolution de l'E.F.P., Lacan a provoqué, dans le champ de la psychanalyse en France, une sorte de petite Révolution culturelle (non prolétarienne). Au lendemain de son acte, il reçut des centaines de lettres de soutien qui émanaient non seulement du milieu analytique mais aussi de nombreux « psy » qui avaient entendu son appel et se ralliaient à lui. Au point où les choses en étaient arrivées, Lacan n'avait plus d'autre solution que de dissoudre l'École, car cela permettait un remue-ménage et une nouvelle distribution des cartes. L'ennui c'est que pour mener à bien son entreprise il s'est appuyé exclusivement sur le courant dogmatique qui, du jour au lendemain, s'est propulsé à la une des journaux en déversant, sur ce qu'il pensait être l'opposition, des calomnies ahurissantes sans aucun rapport avec une véritable critique de ce qui constituait réellement le courant pragmatique. On s'en prit à des boucs émissaires et non à des idées. On chercha à faire tomber des têtes et non à combattre des énoncés. On prétendit que Serge Leclaire était féministe, que Françoise Dolto était une adepte de l'Évangile et que Félix Guattari ne payait pas ses cotisations, toutes choses qui n'ont évidemment rien à voir avec une bataille théorique. C'est pour cette raison que j'affirme que Lacan a soutenu, dans le processus de dissolution de l'E.F.P., le courant dogmatique : à la place d'une discussion, on a proposé l'obéissance à un dogme et la soumission à un maître à penser. Cela ne veut pas dire, je le répète, que tous ceux qui ont suivi Lacan dans cette aventure, appartiennent au courant dogmatique, cela veut dire que nous avons assisté à la transformation du « retour à Freud » en une sacralisation du Texte de Lacan et en une momification de son enseignement. Qu'il ait personnellement soutenu cette opération, c'est son affaire, et il faut en prendre acte, mais cela ne veut pas dire que seuls soient « lacaniens » ceux qui soutiennent cette opération.

Lacan a le génie du Witz : dans un récent congrès, il laissa tomber cette boutade étonnante : « J'engendre ». Or le verbe engendrer veut dire plusieurs choses ; Lacan a une famille et un « gendre » dont il soutient, avec raison, la carrière comme le font les grands patrons de la médecine française. Il considère que dans le tumulte de son école, seul son gendre, J.-A. Miller, est un authentique lecteur de son œuvre, le seul capable, et c'est tout à fait vrai, de donner une forme écrite à ses nombreux séminaires encore inédits. Mais « engendrer », cela veut dire se fabriquer une progéniture, se donner des héritiers légitimes. Or la transmission d'un « héritage théorique » n'est pas une affaire de « filiation », sauf à prendre ce terme dans un sens métaphorique. Littéralement, il n'y a pas d'héritage en matière de savoir théorique, puisque les idées n'appartiennent à personne ; si Lacan « engendre », c'est que la théorie de l'inconscient se porte mal. Une cure analytique « de formation » n'est pas destinée à produire des pères, des enfants, et des mamans, mais des psychanalystes capables au minimum d'analyser leur Œdipe. C'est pour cette raison que Lacan soutient le mathème contre cette « déviation » qui permettrait à des analystes de se croire capables de se

fabriquer une paternité de remplacement et de se constituer, par filiation transférentielle, une descendance. Toute cette problématique est contenue dans l'expérience « échouée » de la passe et dans la tentation du mathème ; on peut se demander si ce n'est pas l'échec de la passe et la mise en place par le mathème d'une « impossible » formalisation de l'enseignement de l'inconscient qui a conduit Lacan à cette prodigieuse « impasse » d'avoir à désigner, dans le réel, des héritiers légitimes à une théorie. Cette impasse conduit nécessairement à une imposture puisqu'elle autorise certains à affirmer que d'autres sont des bâtards, des imposteurs ou des faussaires. Et, pour le moment, c'est ce qui s'est produit : Millier et ses adeptes se sont livrés à des insultes en tous genres contre des « déviationnistes », qualifiés de « faussaires » et de curés. Leurs propos se sont confondus avec ceux annoncés autrefois par la « Pravda » contre les Yougoslaves qualifiés de « vipères lubriques ». On a vu resurgir un vocabulaire étonnant sorti tout droit des oubliettes de la langue de bois stalinienne. Face à ce déluge d'abolements, les opposants à la dissolution ne trouvèrent pas d'autres moyens de la contester que d'attaquer Lacan en justice (par le moyen d'une action en référé), prétextant qu'il n'était rien d'autre qu'un directeur d'école et, qu'à ce titre, il n'avait pas le droit de prononcer arbitrairement un « je dissous ». Comme si l'acte d'énoncer la dissolution, dans sa fonction performative relevait d'un droit, ou d'une juridiction... Il est évident qu'aucun membre de l'E.F.P., hormis Lacan, n'avait le pouvoir de dissoudre l'E.F.P. par le simple énoncé d'une parole ; ce pouvoir ne relevait pas d'un Droit ou d'une décision légale, mais il était de fait conféré à Lacan par la place historique et théorique qu'il occupait dans cette école dont il était le fondateur. Le recours à la justice, mis en œuvre par certains opposants, était le symptôme de leur incapacité politique à combattre le courant dogmatique par des moyens théoriques issus de la psychanalyse.

Dans cette situation, les deux votes consécutifs, qui devaient donner une sanction juridique à l'acte du 5 janvier 1980, furent complètement faussés car on ne savait pas si l'on votait pour mettre fin au fonctionnement d'une école qui avait fait son temps ou pour soutenir des gardes rouges excités qui crachaient leur venin sur des opposants complètement dispersés et pris dans le vertige du « droit à leurs affects ». Aucune « troisième » voie n'a surgi de ce tapage, ce qui veut dire qu'il n'y a pas de place contre ces deux courants, ou en face d'eux pour tenir une position qui ne serait ni dogmatique ni pragmatique : ni les sergents de la révolution, ni le tilleul-menthe. Face au dogmatisme, le courant « oppositionnel » n'a rien proposé d'autre qu'une conception du fonctionnement de la psychanalyse oscillant entre la démocratie libérale et la gestion libertaire. Il s'appuyait sur une conception générale du travail théorique selon laquelle chaque sujet humain, chaque « praticien » a la liberté de choisir entre plusieurs doctrines qui se complètent ou se contredisent. Selon cette orientation, l'analyste peut décider, en tirant des tiroirs, quels sont les concepts les plus aptes à lui servir dans l'expérience quotidienne. L'un peut devenir un « spécialiste » en écoute des psychoses, un autre peut affirmer que la névrose s'entend mieux avec Lacan qu'avec Winnicott et un troisième mélangera toutes les doctrines pour fabriquer sa sauce selon un bricolage savant qui fait de l'intuition ou du talent le fin mot d'une compétence tous azimuts en matière d'inconscient. C'est cette conception utilitariste de la théorie, qui n'a plus rien à voir ni avec Freud, ni avec l'inconscient ni avec le travail théorique en général, qui a dominé, dans l'E.F.P., le courant oppositionnel au dogmatisme. C'est pour cela que je l'ai qualifié de pragmatique, d'empiriste, de « tisane » ou d'adepte du moi triomphant. Ce courant a évidemment revendiqué ses « leaders », mais cela ne veut pas dire que l'enseignement de ceux-ci représentait celui-là. En attaquant de prétendus « meneurs » de ce courant oppositionnel, les

dogmatiques ont cherché à décapiter des moulins à vents et ils ont transformé en querelles de personnes ce qui aurait dû faire l'enjeu d'une véritable discussion théorique.

Je pense que les choses vont se décanter. L'opération lancée par Lacan se retourne en son contraire. Là où l'on attendait un renouveau, l'ancien se répète sous forme de caricature. La dissolution de l'E.F.P. se confond maintenant avec la réalisation d'un programme d'épuration destiné à se débarrasser des trublions. Lacan vient d'annoncer que la Cause freudienne possédera son « école » et que les titres de A.M.E. et d'A.E. seront reconduits, ainsi que la passe sous une forme qui confine au délire : en effet, le titre d'A.E. sera attribué à un analyste après la passe mais pour une durée de trois ans ; ce qui veut dire que le spectacle continué avec un « voyeurisme » encore plus grand, puisque les analystes seront rétrogradés ou devront faire de nouvelles passes à l'infini pour continuer, dans le tournoi, à se considérer ou être reconnus comme analystes. Au lieu de tirer les conséquences d'un échec, comme il l'avait annoncé, Lacan s'enferme dans la répétition avec une sorte de hargne. Et l'on comprend pourquoi, il le dit lui-même ; il ne peut supporter de regarder la mort en face. En cela encore il est complètement différent de Freud qui demanda à son médecin d'en finir lorsque les souffrances occasionnées par son cancer lui devinrent insupportables et que le maintien de sa vie n'eût plus de sens pour lui. Lacan c'est « après moi le déluge » et Freud c'est « qui vivra verra ». Ils ont deux visions radicalement différentes, non pas de la dualité pulsionnelle vie/mort, mais de leur propre survie, qui tient à la conception qu'ils se font chacun de leur « héritage ». Je crois que Lacan s'est pris au piège d'une tragique tentation faustienne.

Henri DELUY : Une chose me gêne dans ce que tu dis. Tu as été membre de l'E.F.P. pendant dix ans et tu en parles d'un point de vue extérieur, comme si ces événements ne concernaient que l'histoire du mouvement analytique français.

Elisabeth ROUDINESCO : C'est vrai et c'est pour cela que j'ai tendance à me tourner vers le passé pour comprendre le présent. Après l'acte du 5 janvier 1980, j'étais favorable à la dissolution. Mais je n'ai pas pu voter dans ce sens à cause des aboiements dogmatiques qui ont recouvert la parole de Lacan et auxquels il a apporté son soutien. Je crois qu'il est impossible, dans la panique actuelle, en tous cas pour moi, d'avoir une position tranchée « pour » un camp ou « contre » un autre. Cela n'a aucun sens. Les psychanalystes doivent réfléchir longuement, en tenant compte des événements passés, de ce que pourra être, dans l'avenir, une « école freudienne ». Ni une association corporatiste de pêcheurs à la ligne prônant l'abandon de toute référence théorique à la formation freudienne. Ni un parti dogmatique refusant la diversité ou le débat d'idées. Après tout rien ne presse...

CHRONIQUES - NOTES LECTURES - INFORMATIONS

« DE LA COULEUR DES MORTS »

- « Album d'Images de la Villa Harris » (Hachette Ed., Coll. P.O.L.)
- « Les dernières nouvelles de l'Expédition sont datées du 15 février 17.. » (Hachette Ed., Coll. P.O.L.).
- « Une Journée dans le Détroit » (Hachette Ed., Coll. P.O.L.).

par Emmanuel HOCQUARD

« Hécaton et Appolonios de Tyr, dans le premier livre qui concerne *Zénon*, disent qu'il demanda à l'oracle à quoi il était préférable qu'il engageât sa vie, et que le dieu lui répondit : SI TU DEVIENS DE LA COULEUR DES MORTS. Il comprit : il lût les auteurs anciens. »

Pascal Quignard.

Une effigie de la vie

Ecrire sur cela. Ce n'est pas. Un rongement. Incessant. Ce soir les barques reprendront la mer. Les feuilles deviennent vert pâle. C'était l'automne ou déjà en hiver.

On peut imaginer une mise en place de l'impossibilité du genre.

Une effigie de la vie, sans vacarme, emportée par les cartons et les flots défaits d'une langue archaïque.

Ici se célèbrent les noces taciturnes de la vie si vide avec l'objet toujours indescrivable.

(circulus vitiosus. encore une fois en posture d'errance et de solitude. la route descend à travers les arbres. une lumière qui l'aveugle)

La littérature serait dedans et moi dehors. « *Je pars des phrases et je parle d'elles.* »

(Il y a dans la chambre le corps étendu, bandelettes autour de chaque jambe, très écartées et semblables à deux bois qui flotteraient en pure perte, parmi l'amas bleu vert des feuillages reflétés dans l'emmêlement des étoffes). Le bruit du lecteur semblable à celui qui dort. Une enclave.

« Quand le sommeil l'a entravée, on dirait que la vie a été rejetée au dehors, mais non entièrement pourtant car le corps resterait alors étendu à jamais. Figé dans le froid de la mort. » (Lucrèce)

Soi comme hors. Ici, le lecteur occupe un lieu comme *en retrait* du jour et dès les premières lignes le frappent les allures toutes humbles d'une mémoire où la blessure ne mettrait en scène que par le biais des lacunes. Advenant ainsi, une poudre, errant de livre en livre, débris de langue pas tout à fait vive, pas tout à fait morte. Un souffle rare où l'on vous défierait de retracer, ne serait-ce que quelque profil de celui qui, les yeux clos sur d'anciens livres ou d'anciennes amours, contemple *pour s'égarer* « la disparition du support et la perte définitive du modèle ».

Les restes désertés d'une langue

Si le livre est l'absence du monde, c'est sur cette défection et cette annulation que l'Album confesse la reconnaissance de la beauté du monde. Seul à seul, le langage dénude une oraison béante, « ou une idée terrible d'elle ».

Les restes désertés d'une langue qui ne peut « qu'étaler *géographiquement* UNE par séries discontinues de lignes, comme une somme inachevée au lieu d'un tout », voilà tout l'objet de cette remémoration.

Altération vive sur la blanche neutralité d'un « Album » (dont le vocable latin recouvrait la forme neutre de l'adjectif *albus* = « blanc »), qui effrite, en les déployant, les figures de la tradition, de l'origine et du moi.

Hors du livre, il dira : « ... Mon expérience du passé, je la fis dans les livres, l'étude des langues anciennes et en fouillant la terre. Je me suis ainsi encombré la tête d'un bric à brac d'antiquités, de textes, de statues romaines découvertes en creusant des fondations de gratte-ciel, de nécropoles et de personnages peu fréquentables. Comment se débarrasser de ces débris du musée biographique ? Je les mets dans mes livres, avec l'espoir que *couchés sur le papier* ils se dissoudront dans la langue morte. Livre après livre, je leur édifie des maisons de verre aux façades réfléchissantes où se perdent les images... »

Sur ces images sans nombre dans lesquelles, en aveugle, il errait. Ce soir, je me souviens de Mallarmé : « Rien ne transforme les *figures* du val, du pré, de l'arbre... » (la poussière et le bruit ont eu raison des anciens lieux).

Forme dérisoire d'un rêve rebattu, vestiges des sens qui se disloquent sitôt atteint la surface de l'Album. Séjour au monde encore trop bruyant dans les traces déposées. Ici la voix est bien en quête d'exil, mais dans l'exil, quelle étreinte ?..

Une différence instaurerait la mort. Cette même altération qui, la révélant, la réduirait au silence. Vivant des effets de la mort, elle frôle la terreur, sans cesse suspendue et ne met en place que des loques enrubannant le corps « en une langue définitivement saisie des langues mortes ». Cependant, passe le soleil, la lumière. D'innombrables *variétés* qui auraient été vues puis transmises par une invisible et parfois cruelle mémoire, sans cesse au travail et mise en relais par la vieille nécessité de nommer :

« Toutes les personnes,
tous les animaux,
toutes les choses,
ont un nom »...

Dans la langue qui nous soumet, celle qui en nous se prononce, c'est bien de la mort qu'il entre. Syntaxe de la ville comme de la langue, toutes deux en proie au sable et au vent. A la vision de « La ville devant comme langue morte », équivaudrait la formule participiale « Ayant bâti sa parole comme langue morte », où résonne le vide d'un temps sans cosmogonie puisqu'ici encore le cérémonial relève du défunt. Par la fenêtre, quelques nuages. Un murmure, lumière diffuse du soleil à travers un écran de brume.

Ce qui s'évoque... T.S. Eliot prenant chaque soir le métro après la banque, des fragments de terre rouge orangée, des vaisseaux légers qui ne laisseront pas de traces, peuc, peuc, peuc, le moteur à un cylindre d'une barque dans le détroit...

Vieux murmures indistincts en proie à la nostalgie comme à la jubilation selon la scansion modulée d'un corps tout entier livré au désarroi, à la fatigue et qui parfois se détourne sur la beauté d'une jeune fille « vue au travers de la vitre fermée d'une automobile », tout en vivant jour après jour cette évidence de la *perte*.

L'écriture mime bien l'exode, ce qui sans cesse en nous se perd et si elle intervient selon le mode d'une interruption, elle fige le geste du corps qui « se détourne ».

« Ne te détourne pas », voudrait-on crier, ou alors que ce soit comme le fit Persée revêtu de l'attirail des héros voyageurs.

Le bruit du lecteur semblable à celui qui dort.

Ce que le blanc est à la couleur

Le choix de l'élégie, qui est bien étymologiquement « le chant du deuil », approfondit encore la figure du *différé*.

« Si le travail élégiaque est figure de retrait », sans doute procède-t-il, dans le travail de la langue aux mêmes effets que ceux du blanc dans la couleur. Emmanuel Hocquard fait sienne la mise en garde de Lucrèce : « Ainsi, garde-toi d'attribuer la couleur aux éléments des corps ; sinon, tu fais retourner au néant tous les corps sans exception », et la redouble même en écrivant que « la couleur fait du blanc ce qui repousse la couleur ». Il n'existe pas d'histoire naturelle de la couleur, comme existerait une histoire naturelle des plantes, et ce seul mot, d'ailleurs, se trouve, par les différents dictionnaires, traité de manière péjorative. Ainsi, si le Bloch et Wartburg place le mot *détroit* entre *détritus* (« usé par frottement ») et *détruire*, il traite avec mépris *couleur*, le limitant au sens de *prétexte* selon la locution *sub colore*, sous couleur de... »

Une réflexion sur la couleur et le *leurre* pourrait ici trouver écho à cette *couleur des morts* qui, semblable au *blanc* dans une œuvre

plastique, travaillerait l'écriture hocquardienne et mettrait à jour cette rhétorique des miroirs où celui qui écrit n'assouvit, dans le silence des langues mortes, là où les gorgones demeurent accroupies, qu'une étreinte différée.

« *La beauté de Méduse dans le bouclier de Persée* »

« En rentrant de l'école, je trouvais souvent ma mère plongée dans des livres de latin... »

(Persée, le célèbre héros de l'Argolide, fût à sa naissance, placé avec sa mère, dans un coffre, et abandonné sur la mer...)

« ... J'ai appris le français dans les salles de classe comme une langue étrangère ou une langue morte. Dans les « livres de français », comme on disait « les livres de latin, d'anglais ou de mathématiques... »

A la recherche de la langue d'enfance (l'enfance de l'art, oui), ce sont les jeux des règles et la *poésie*, cette « espèce de petite langue domestique à l'intérieur de la langue générale », qui frappent celui qui se souvient. Sans doute sont-elles à ceux qui s'aventurent dans la langue, ce que furent au Héros les armes merveilleuses. « Une surface réfléchissante peut-être, qui capte d'étranges reflets. Elle ne fait sûrement pas voir les choses elles-mêmes comme la transparence d'une vitre, ni leurs images à la manière d'un miroir, ni le passé à la façon d'une mémoire. Mais la superposition des énigmes : les images des choses réfléchies en même temps que le lieu du reflet. La beauté de Méduse dans le bouclier de Persée. »

Il y avait au Louvre un cratère de bronze de l'époque archaïque représentant Persée détournant le regard tandis qu'il tue la Méduse qu'il a saisie par la crinière. Celle-ci possède un très beau corps de femme qui se termine par une croupe d'animal, et Persée tranche sa redoutable gorge, le visage tourné vers le bouclier sur lequel *il travaille en miroir*.

Cette posture du corps détourné pourrait bien apparaître comme une figure rhétorique proprement hocquardienne.

Toutes hypothèses mêlées où les langues mortes, comme les mères, parlent par citations, les paroles ici enterrées sont *rendues* « au bord de cette absence d'événement qui ressemble à l'énigme... ».

Les barques peuvent ce soir reprendre la mer, les feuilles à nouveau devenir pâles. De passage à Larissa, Persée participe à des jeux funèbres ; lançant un disque, il frappe par mégarde un des spectateurs et le tue : c'était Acrisios...

Liliane GIRAUDON,
Octobre 1980.

LA POESIE A-T-ELLE DE LA MEMOIRE ?

Cent dix-huit poètes ayant tous vécu entre 1800 et 1916, cent dix-huit « *voix d'en bas* » — pour reprendre l'expression de Béranger qui donne son titre au volume d'Edmond Thomas (*Ed. F. Maspero. Coll. Actes et Mémoires du Peuple*) — ont disparu de notre littérature, étouffées dès l'origine, absentes de toute publication culturelle « officielle », à la lettre sans existence puisque même la très complète « Anthologie des poètes français contemporains 1866-1906 » (Delagrave et A.N. Sijthoff) en trois tomes, recensant 214 poètes de langue française, ne cite aucun d'entre eux, ignorant aussi Hégésippe Moreau, le seul pourtant passé à la postérité.

Et cette absence n'est pas due à une moins grande « qualité » d'écriture — ou, au contraire, à une écriture trop « avancée » pour son époque — car il y a autant de noms pour nous effacés dans « l'anthologie des poètes français » (pour citer les premiers de la liste qui, aujourd'hui, connaît les œuvres de Mme Ackermann, de Jean Ajalbert, de Frédéric Amiel, d'Emile van Arenbergh, de Robert Arnaud, de Victor d'Auriac, d'Auguste Barbier, etc. ?), mais bien à une volonté délibérée d'exclusion. En témoignent les ouvrages destinés aux écoles qui, parmi la cinquantaine d'auteurs du XIX^e siècle figurant dans les ouvrages dont je dispose, ne font une petite place qu'au seul Hégésippe Moreau, ignorant ainsi les cent dix-sept autres poètes regroupés par Edmond Thomas alors que — même s'ils introduisent, au gré des penchants de leurs auteurs, des poètes dont on ne trouve plus trace ailleurs — ils puisent largement parmi les poètes de l'anthologie Delagrave-Sijthoff. A tel point que, mis à part le phénomène Hugo, ces auteurs mineurs sont les vedettes des ouvrages destinés à nos arrière-grand-pères écoliers.

Ainsi le volume d'Edmond Thomas est important : il dénonce une volonté systématique de censure. Si autrefois l'on donnait à lire aux élèves « Les maçons » de Charles Dornier :

Fredonnant sur leurs mâts, sifflant sur leurs échelles,
Ils travaillent pareils à des couples d'oiseaux.
Leur cœur est simple et droit, leur tâche étant de celles
Qui suivent sans écart la règle et le cordeau...
Ils sont les compagnons joyeux de la lumière.
L'hirondelle a pour eux un cri plus fraternel,
Et, cimentant d'étage en étage la pierre,
Leur labeur chaque jour les hausse vers le ciel.
Et lorsque avec son toit et sa flèche élancée
La maison vierge rit, leur caprice coquet,
Comme un galant fleurit sa riche fiancée,
Pique, sur le pignon, la grâce d'un houquet.
(Choix de lecture CM. Ed. Colin, 1918.)

pourquoi n'aurait-on pas pu leur proposer « L'Art du menuisier » de Joseph Potier :

Jeune homme, écoute bien, si tu veux devenir
Habile menuisier. Guide droit tes scriages,
Pour débiter ton bois ; soigne tes affûtages ;
Donne un coup de riflard avant que d'éplanir.

Que ton cœl exercé, presta, pour dégauchir,
Te guide pour dresser tous les équerissages ;
A l'équerre, au trusquin, trace des assemblages ;
Coupe-les avec soin, si tu veux réussir.

Et s'il te faut pousser des moulures, cintrées
Pour panneaux arrondis et pour portes d'entrées,
Fais toujours une épure et tu réussiras.

Ecoute les conseils ; crains d'une remontrance
Le ton humiliant. Voyage et tu pourras
Devenir compagnon sur le beau tour de France.

(Voix d'en Bas. Maspéro, p. 200.)

Il semble simplement que la poésie ouvrière ait été inadmissible... Peut-être parce que sa thématique différait de celle que l'on acceptait à l'école (des textes comme « Le réfractaire » de Louis Festeau ou « l'Union des camarades » de Charles Gille ne pouvaient alors figurer dans un ouvrage scolaire, ne pourraient encore y figurer...) bien que les différences ne soient somme toute pas très grandes et que l'on découvre, en définitive, plus de communautés d'idées que d'oppositions ; peut-être parce que les poètes ouvriers ne sont pas des inventeurs de formes (mais bon nombre des autres n'en sont pas non plus) ; plus vraisemblablement parce que c'est une poésie ouvrière et qu'affirmant son origine, elle porte atteinte au grand mythe du génie, de la prédestination, de la hiérarchie naturelle des intelligences qui soutient tout l'édifice social du XIX^e siècle.

Car il y a une ambiguïté curieuse à la base même du concept de « poésie ouvrière ». Ambiguïté qu'Edmond Thomas souligne lui-même : « J'en étais encore à chercher une définition valable de l' « écrivain du peuple ». J'hésitais à y intégrer les écrivains issus de la bourgeoisie et rendant compte, avec plus ou moins de bonheur, de la vie des ouvriers. Depuis, devant l'ampleur du phénomène et l'impossibilité de le cerner hors de la notion de classe, j'ai limité ma définition aux seuls écrivains appartenant ou ayant appartenu (1) plusieurs années au monde ouvrier. » (Avant-propos, p. 9.) Partant, il est contraint de reconnaître qu'il y a, au sein de l'ensemble ainsi défini, autant de diversité, d'oppositions, de divergences que dans la littérature qu'il appelle, par opposition, « bourgeoise » : « Qu'importe donc à notre morale étroite qu'il y ait parmi eux bon nombre de poètes, par exemple, n'exprimant pas nécessairement des idées d'avant-garde en matière littéraire ou sociale, que plusieurs d'entre eux aient été hostiles ou indifférents au romantisme et parfois même aux réformateurs sociaux, que l'on trouve parmi eux des ouvriers royalistes, orléanistes, bonapartistes dont certains rallieront le second empire) ou simplement réactionnaires... » (p. 21). Le concept de poésie ouvrière en devient passablement flou. D'autant que l'appartenance à un milieu socio-économique n'est même pas vraiment déterminante. De Louis Festeau, bijoutier-joaillier dont Edmond Thomas dit qu'« il fut plus proche, professionnellement, du patronat que de la classe ouvrière », à Rémy Doutré, mineur, puis ouvrier mécanicien et armurier chez Manufrance, en passant par Alexandre Desrousseaux qui quitta son métier de tulliste pour finir chef de bureau à l'hôtel de ville de Lille ou Alexis Bouvier qui « eut la chance de réussir dans la

(1) *C'est moi qui soullgne.*

littérature » (p. 138), on trouve de très diverses trajectoires sociales. Le seul point commun qui les rassemble, c'est d'avoir, un jour, travaillé de leurs mains. Ils ne sont pas les seuls parmi les poètes du XIX^e siècle : Francis James fut clerc de notaire, Albert Samain débuta comme commis dans une banque et devint employé à l'hôtel de ville de Paris où il rencontra un autre employé-poète, Gabriel Randon (Jehan Rictus) ; Théodore Botrel, fils de forgerons, est d'abord serrurier, lapidaire, employé chez un éditeur de musique, puis clerc chez un avoué ; etc. on pourrait à loisir trouver d'autres biographies jetant des ponts entre ces auteurs dits « bourgeois » et les auteurs dits « ouvriers ». En essayant de clarifier les choses, on risquerait d'en venir aux notions absurdes de « poètes-maçons », « poètes-viticulteurs », « poètes-clercs-de-notaire », « poètes-ciseleurs », etc. et même ainsi l'ensemble resterait flou car les biographies, dans leur ensemble, sont mobiles.

Il convient donc de se méfier de ce concept de littérature ouvrière, masquant mal une conception ouvriériste de la littérature, qui tendrait à laisser penser que la littérature se découpe en tranches suivant des critères socio-économiques avec, d'un côté, une littérature du peuple pour le peuple et, de l'autre, une littérature de la bourgeoisie pour la bourgeoisie permettant à des écrivains bourgeois d'aller au peuple en écrivant *pour* lui et à des écrivains ouvriers de singer la bourgeoisie pour tenter de s'y assimiler.

S'il existe au XIX^e siècle une forme de censure sur cette poésie que nous présente Edmond Thomas, elle porte beaucoup moins sur l'origine sociale de ses auteurs ou sur leurs écrits mêmes, que sur le fait qu'ils ne cessent de se réclamer du peuple. Leurs écrits sont moins gênants par ce qu'ils sont que par ce qu'ils représentent, parce qu'ils nient le concept de hiérarchie naturelle. La revue « *L'Atelier* », journal ouvrier, dans un numéro de mars 1843, situe bien le problème : « Occupons-nous des écrivains systématiquement hostiles à la presse populaire. Ceux-ci savent fort bien que, du jour où la partie active du peuple aura conscience de sa valeur productive, elle sera bien près d'avoir définitivement gagné son procès ; ils savent qu'au fur et à mesure que grandira la presse ouvrière celle des hautes classes perdra de son influence sur le peuple ; ils savent, en un mot, que la presse populaire est le meilleur moyen de relever les classes ouvrières de l'infériorité dans laquelle on voudrait la maintenir à tout jamais, et ils travaillent autant qu'ils l'osent à déprécier les efforts des écrivains du peuple. » La poésie qui se veut ouvrière n'est gênante que parce qu'elle affirme l'intelligence populaire et met ainsi à bas la suprématie « naturelle » des classes possédantes, en quelque sorte légitimée par les « génies » qu'elle dit porter en son sein.

Alors, le débat se déplace vers la littérature, plus exactement vers la « littérarité » et Edmond Thomas soulignant qu'il s'est ouvert dès le XIX^e siècle, notamment dans les oppositions G. Sand-G. Flaubert, ne semble pas voir que ce qui est en jeu, c'est peut-être moins la conception d'une esthétique poétique que le refus, ou la mise-en-avant, du concept de génie. A ce sujet, la citation de Flaubert qu'il nous donne (p. 67) : « Pour décrire une mansarde de couturière, il faut être Victor Hugo : la couturière véritable fera des vers dans le genre de

Delille ou d'Esménard », est des plus éclairantes qui oppose la condition socio-économique et la figure incarnant le génie. Reconnaître, ou que le génie est un mythe oppresseur, ou — ce qui revient au même — qu'il puisse y avoir une multiplication des génies, serait porter atteinte à tout l'édifice social. Que les vers de l'aristocrate Pierre de Bouchaud ne soient pas meilleurs que ceux du menuisier Louis Fayeule ne représente pas un danger pour l'idéologie dominante. L'inverse en est un : on dira donc que Louis Fayeule imite les écrivains bourgeois et que Pierre de Bouchaud est « un sage, quelque peu fataliste, qui a trouvé la paix et le bonheur dans le travail ». Le rêve idéal qui berce son âme d'artiste est de ceux qui ne trompent pas... Chaque soir, dans son calme logis, cet « amant des loisirs studieux » achève paisiblement la tâche « à l'aube commencée » et ne demande pas autre chose que de pouvoir continuer à vivre ainsi, loin de la foule et de ses vaines clameurs, dans un profond recueillement, l'esprit hanté de belles visions. » (Anthologie Delagrave, t. III, p. 234.)

Ainsi, dans ce débat, la poésie devient l'accessoire. Chercher à défendre la « qualité » de la poésie parce qu'elle est ouvrière est un aussi mauvais combat que lui refuser, pour les mêmes raisons, toute qualité. Dès qu'elles nous sont données à lire, ces œuvres deviennent des œuvres poétiques qu'on ne peut pas juger sur des critères uniquement extérieurs à l'écriture. Il serait trop facile de montrer que la plupart des poèmes donnés par Edmond Thomas sont médiocres, qu'ils se situent étroitement dans le type d'écriture dominant à l'époque, sans rien qui fasse de « l'écriture ouvrière » un ensemble spécifique montrant que cette prise de parole des milieux ouvriers s'accompagnerait d'une volonté d'affranchissement du pouvoir du langage dominant.

Ce qui frappe, dans l'ensemble de textes qu'il nous donne à lire, c'est la soumission à ce modèle dominant. Comme si leurs auteurs pensaient que pour accéder au pouvoir du langage, il fallait parler la langue du pouvoir. La grande majorité des textes n'est autre chose qu'une copie, plus ou moins réussie, plus ou moins détachée du modèle des textes qu'écrivent, — non ceux qui inventent un usage nouveau de la langue, les Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, Lautréamont, Corbière, Rictus — mais les auteurs pour anthologies scolaires, ceux dont l'écriture correspond au mieux à l'idéologie de l'écriture de l'époque. Phénomène de mémoire, ou phénomène d'imitation ? La poésie ouvrière est, massivement, alors même que ses auteurs n'ont pas accès à l'école, une poésie scolaire. Au texte « Honneur aux ouvriers » de Jean Chopis, compagnon boulanger du devoir, répond celui d'Auguste Barbier, élève de Henri IV, de l'École de Droit, élu en 1869 membre de l'Académie Française (préféré à Théophile Gautier), titulaire de la Légion d'honneur et auteur à succès pour de nombreux manuels scolaires, texte intitulé : « Les mineurs de Newcastle » (in *La vie littéraire à l'école*. Lib. d'Education Nationale. Paris, vers 1904) :

Honneur aux ouvriers ! (extrait)

Honneur aux ouvriers, enfants de l'industrie,
Aux travailleurs des champs comme des ateliers,
Car s'il fallait encor défendre la Patrie,

Ils n'hésiteraient pas à marcher les premiers.
 Comme ils ont fait jadis, pour notre indépendance,
 Au feu, jeunes et vieux, voleraient en chantant
 Et ne demanderaient pour toute récompense,
 Que de pouvoir gagner leur pain en travaillant...
 On dit très rarement du bien des pauvres diables
 Qui la plupart du temps ne sont pas bien vêtus,
 Mais, comme sous l'habit des gens très honorables,
 Sous la blouse souvent se cachent des vertus.
 Quoique bien pauvrement, passent toute leur vie
 N'étant pas plus heureux que le pauvre indigent.
 Jamais le bien d'autrui ne leur a fait envie,
 Ils préfèrent gagner leur pain en travaillant.

Les mineurs de Newcastle (extrait)

Nous sommes les mineurs de la riche Angleterre ;
 Nous vivons comme taupes à six cents pieds sous terre ;
 Et là, le fer en main, tristement nous fouillons,
 Nous arrachons la houille à la terre fangeuse ;
 La nuit couvre nos reins de sa mante brumeuse,
 Et la mort, vieux hibou, vole autour de nos fronts...
 Et cependant c'est nous, pauvres ombres muettes,
 Qui faisons circuler au-dessus de nos têtes
 Le mouvement humain avec tant de fracas ;
 C'est avec le trésor qu'au risque de la vie
 Nous tirons de la terre, ô puissante industrie !
 Que nous mettons en jeu tes gigantesques bras.
 C'est la houille qui fait bouillonner les chaudières,
 Rugir les hauts fourneaux tout chargés de matières,
 Et rouler sur le fer l'impétueux wagon ;
 C'est la houille qui fait par tous les coins du monde,
 Sur le sein écumant de la vague profonde,
 Bondir en souverains les vaisseaux d'Albion.

On pourrait s'amuser longtemps à de tels jeux de masques, où l'ouvrier n'est pas toujours celui qui paraît l'être.

Heureusement, parfois, la poésie ouvrière rompt cet emprisonnement et comprend que la prise de pouvoir dans le langage passe par une remise en cause du langage dominant lui-même. La plupart du temps, c'est l'appel à une langue régionale qui jouera ce rôle. Massivement en occitanie où la tradition est restée vivace et avivée par le félibrige (un des sept fondateurs du félibrige, Alphonse Tavan est lui-même un petit cultivateur devenu employé des chemins de fer), parfois dans le Nord où un Alexandre Desrousseaux restera célèbre pour son « P'tit quinquin ». C'est bien peu sur l'ensemble. La remise en cause du langage de pouvoir se fera ailleurs, dans des directions différentes, chez Rimbaud, Lautréamont, Rictus, Corbière, dans une profonde remise en cause des valeurs reçues du langage, dans une remise en cause de l'image reçue de la poésie :

Un riche en Bretagne

C'est le bon riche, c'est un vieux pauvre en Bretagne,
 Oul, poullieux de pavé sans eau pure et sans ciel !
 — Lui, c'est un philosophe — errant dans la campagne :
 Il aime son pain noir sec — pas beurré de fiel...
 S'il n'en a pas : bonsoir. — Il connaît une crèche
 Où la vache lui prête un peu de paille fraîche,
 Il s'endort, rêvassant planche-à-pain au milieu,
 Et s'éveille au matin en bayant au bon-Dieu.
 — Panem nostrum... — Sa faim a le goût d'espérance...
 Un Benedicité s'exhale de sa pensée...

.....
C'est un petit rentier, moins l'ennui de la rente.
Seul, il se chante vèpre en berçant son ennui...
— Travailler — Pour quel faire ? — ... On travaille pour lui.
Point ne doit déroger, il perdrait la pratique ;
Il doit garder intact son vieux blason mystique.
— Noblesse oblige. — Il est sain : à chaque foyer
Sa niche est là, tout près du grillon familier.
.....

Ah, s'il avait été senti du doux Virgile...
Il eût été traduit par monsieur Deslille,
Comme un « trop fortuné s'il connût son bonheur... »
— Merci : ça le connaît, ce marmiteux seigneur !
(Les amours jaunes)

La mémoire de la poésie, s'il en est une, n'est heureusement que créatrice.

J.P. Balpe.

VIVIANE FORRESTER : LA VIOLENCE DU CALME (essai), Le Seuil, 216 pages

Une respiration étrangement remuante s'empare de vous si vous commencez de suivre Viviane Forrester dans ces lignes superbes ; qui ne vous quittera pas jusqu'aux dernières. Il vous semblera sans doute, comme à moi, revivre ces turbulences rares liées aux rencontres qui marquent. En effet. Tout à la fois vous vous sentirez en contact psychique avec des êtres qui ont un jour ou l'autre mis en cause votre mémoire — Shakespeare, Kafka, Freud, Proust, Mallarmé, Woolf, Artaud — et vous les entendrez à travers le langage de la révolte la plus essentielle, la plus désespérément optimiste, peut-être aussi.

D'emblée Viviane Forrester se promène avec une étonnante aisance, « comme chez elle », parmi les fantômes labyrinthiques de Freud, de Proust, de Virginia. Le Baron de Charlus se transforme en grosse dame noire, Madame Jeanne Adrien Proust ; le borgne docteur Pur, qui a soigné le petit Sigmund à trois ans pour une blessure *au menton*, est démasqué sous ses multiples apparences jusqu'au docteur Schur, qui le soigne jusqu'à sa mort. Toute sensibilité d'écoute du langage, liée à l'histoire psychanalytique.

Mais surtout, l'originalité de sa démarche, à mon avis, tient à la manière dont la littérature constitue une fibre essentielle pour Viviane Forrester, de ce que d'autres appelleraient leur « vécu », dissociant curieusement la « vie » et la lecture. Elle intègre parfaitement ses analyses à une dénonciation générale du monde « réel » et résigné, blasé ou inconscient de la violence du quotidien le plus banal. La torture n'est pas l'exception, c'est le tout-courant :

« Le calme des individus, des sociétés, s'obtient par l'exercice de forces coercitives d'une violence telle qu'elle n'est plus nécessaire et passe inaperçue. »

L'existence même est la première des violences : la première des révoltes prend conscience de l'arbitraire de la loi biologique, qui a « inventé » la mort des êtres sexués — les êtres qui se reproduisent par dédoublement (fission), ne « meurent » pas. Loi biologique qui limite les corps humains, à quoi s'impose la loi sociale qui distribue cette mort plus ou moins tôt selon les secteurs d'activités, les richesses. Viviane Forrester témoigne, fait parler les vieillards de l'hospice. La loi sociale tue ses montres, relègue ses fous, étouffe (littéralement) ses poètes (morts asphyxiés) : mais celle-là se greffe à son tour sur la loi de la langue, subie apparemment à la légère ; curieusement, loi énoncée dans le livre en résurgence alexandrine :

« La loi n'interdit rien, sinon de l'ignorer. »

« Ce que la langue émet fait seul légalité. »

Loi du sexe enfin, ou plutôt du code social du sexe ; la femme est prise, dit le texte, entre deux pièges. D'un côté l'« interdit » qui coince la femme sous le signe de la mère (ainsi, rappelle-t-elle, les femmes n'aiment pas en Don Juan l'homme, mais un contrat) ; de l'autre, les gradations de l'orgasmomètre, au nom de quoi Woolf est déclarée frigide :

« C'est une des ruses du système de cliver l'intellect du viscéral. Le cérébral est organique. »

A ces lois inéluctables, par définition rien ne semble devoir échapper. Viviane Forrester ne se reconnaît pas dans les formes contemporaines de contestation. Les révolutions sont vite récupérées — les « OS de la guérilla » troquent leurs armes contre des machines. Par ailleurs l'extrémisme féministe peut conduire à singer le machisme :

« Il ne s'agit pas... de remplacer le terrorisme d'une virilité d'ailleurs tout à fait mal définie par celui d'une « féminité » tout aussi arbitraire. »

En réalité le seul espoir qui trame le désespoir du récit est confié aux mutants. Aux monstres. Qui ont « défié » la loi commune, « refusé » le jeu de la répétition stricte. C'est-à-dire aux créateurs (la créativité qui change les règles... dit-on ailleurs). C'est-à-dire aux écrivains. Toute confiance est déferée à ceux-là — Kafka, Nerval, Proust, Mallarmé. Que tous les modèles, les moules, soient mis en question, par tous, et la partie serait gagnée :

« Mallarmé lu, cela suppose acquis d'autres droits. »

« Le travail de Mallarmé sur les langues n'est pas un travail élitaire, mais tend à briser le moule où nous sommes prisonniers. »

« MALLARME IS A MACHINE GUN ! »

En effet, dans cet univers utopique, la position schizophrénisante du créateur l'empêcherait de rétablir le jeu des pouvoirs, comme déjà elle annule l'opposition masculin/féminin qu'on veut octroyer à l'écriture,

« car le texte est le lieu de la différence, qu'il absorbe dans sa pluralité ».

Viviane Forrester, dans sa saisie véhémente du réel, est là tête et corps dans la grande littérature — assurément « du côté » d'eux, Artaud, Woolf, Shakespeare.

Mitsou RONAT.

des précipitations variées des rythmes et couleurs ; poésie majeure de nous reconduire à l'enfance, qui est l'âge de la parole, poésie pure parce que sa laisse, loin de rien enchaîner de ce qu'elle joint et disjoint, libère tout de ce qu'elle intègre ; poésie : dévoilement.

Robert DAVREU.

JOSEPH GUGLIELMI
LA PREPARATION DES TITRES
(Textes Flammarion)

J.G., à son tour. Ou au mien, sans lieu d'écrire « Ich » (il parle à peine allemand, me semble-t-il), à fond de cale ou à fond de train... Remarquer ses vitesses d'écriture, ses touchés d'écriture : *work in process*. Lui faire le coup de la langue de Joyce (aimerait-il ça). Process : 1° procès et processus, 2° le cours ; ça suit son dis-cours ('s Wake up). Techné ; relève, quasi-tenance.
dans le blanc un blanc-mais
pour le blanc un blanc-si

Musiques point d'adhérence (rythmes, syncopes de la mère). Faire ses gammes, ses « games » sans clef. Point d'adhérence de l'œil à l'œil les yeux gommés. Langue maternelle est langue de l'autre.

Father Jo-Brother Jo-Fabrother Jo.

Biographie-repère : J.G. a eu cinquante ans il y a peu. Maints échos du visage. Autobiographie-grammaire : ici à lire toute l'œuvre de Guglielmi. Autobiobibliographie-infer : Dante, Ponge, Zanzotto, Jabès, Zukofsky, A.M. Albiach... Autobiobibliopolygraphie-plusieurs J.G. pluriels : pour commencer, Aube ou Eveil, le dégagement multiple. Rendre sur fond blanc, brosser du blanc le jour son espace. Autobiobibliopolymémographie. Autobiobibliopolymémoarchéographie. Ça se bouscule. Déprendre ça (ça n'a rien à voir avec Freud, rassurez-vous c'est une impasse), une autobiobibliopolymémoarchéographie aux pièges de la langue.

Mettre à nu les vibrations de l'écrivain J.G. - Ressources linguistico-buccales : ça prend racine dans la bouche. Blood in the veines, copulation de vous et nous, transfusion de langues. Fusion des bouches. Degré n d'écriture, à force de segments, emboîtés. Bouche-abouche. Blood-abouche. Hémato-analyse.

Prendre le livre par tous les bouts (toujours le jeu de mots pris au mot ou volé à la lettre), sans tenter d'autre écart de langage. Poly... Hors du livre, tentation bord des lèvres. Laisser résonner la frappe du livre jusqu'à la brûlure... et à l'éblouissement. Sans autre économie.

Didier CAHEN.

LE POTLATCH
Suppléments aux voyages de Jacques Cartier

Paul Louis ROSSI
Hachette, coll. P.O.L., 1980

(Il est) Curieux de s'apercevoir que rarement *récits* d'un livre épousèrent à ce point son propre mouvement ou dé-lire. Comme pour en conjurer la possible agonie : tenir ensemble coûte que coûte le signe et l'idée.

... - Il existait un état où cette cérémonie publique pouvait conduire, d'excès en excès, de surenchères en parla, de vantardises en dépenses somptueuses jusqu'au ravage, jusqu'à la frénésie du gaspillage et de la destruction... -

(Il est) Tentant de voir dans ces *Suppléments* multiples la lumière et l'ombre d'une dérive des terres, des rites, des enfances. L'incantation du *lieu vague* dont procèdent tout écrit, toute phrase.

... - vous devez comprendre que l'on ne sait plus rien après (l') avoir écrit. On connaît avant de commencer toute la force du désir. On sait très bien. Ensuite on ne sait plus rien que cette étendue de la fatigue, et comme dépossédé, devant toutes ces pages accumulées, on est épuisé, ruiné... -

(Il est) Heureux de dire, le livre s'achevant, que le lecteur peu à peu s'avance vers lui-même, provoqué dans cette spirale du *don* par un retour de la mémoire sur le plaisir de *la geste* : ligne/poésie jamais pleine.

... - aussi s'efforçait-il de remplir des pages à partir de quelques mots, notations rapides ou sonorités obsédantes, fragments de phrases ou conversations recueillies au hasard. De les combler de ces riens par griffonnements successifs. Recommencement toujours... -

(Il est) Facile enfin d'écrire que ce livre est à lui seul, en lui seul, cette cérémonie d'échanges de dons qu'était pour l'Indien d'Amérique le *Potlatch*. Plus encore d'en trouver confirmation dans le parcours, le bâti, simplement le titre.

... - dépense en pure perte d'une énergie qui le laissait éperdu, épuisé au rivage sans aucune avancée... -

(Il est) Avec Paul Louis Rossi le clavecin Donzelague (1716) de Kenneth Gilbert pour les *Airs et Danses transcrits des Indes Galantes* par le compositeur, Jean Philippe Rameau (1).

Yves BOUDIER.

(1) *Les Indes Galantes*, transcriptions pour le clavecin. J. Ph. Rameau. K. Gilbert, clavecin. (Harmonia Mundi 1028, 1979.)

JEAN-PIERRE BALPE :

Lire la Poésie (ou : une langue dans tous ses états)
(Armand Colin/Bourrellier)

La tradition scolaire française qui réduit systématiquement l'approche de la poésie à une « explication de texte » n'est certainement pas étrangère à la quasi totale désaffection des lecteurs de cette langue envers la poésie contemporaine. Si l'opération unique et obligée envers la poésie consiste à traduire les mots du poème dans le langage du sens commun, on comprend pourquoi la poésie moderne, qui fait sens de tout (typographie, métrique, structures syntaxiques, etc. — sans équivalent « lexical »), est sentie comme « incompréhensible » pour la majorité de la population. Sa technique de lecture (« ça veut dire... ») ne trouve pas d'application.

- Quelle idée de demander à un poète ce qu'il a voulu dire ?
Et n'est-il pas évident que s'il est le seul à ne pouvoir l'expliquer,
c'est parce qu'il ne peut pas le dire autrement qu'il ne l'a dit. »
(Ponge.)

Le livre de Jean-Pierre Balpe, avec une grande clarté et sans aigreur polémique, est en réalité une petite bombe dans la pédagogie de la littérature. Il remet sur pied ce qui était sur la tête, selon l'expression bien connue. La poésie c'est d'abord, pour le lecteur, ce qui se présente à l'œil de manière particulière, dans une typographie contrastant avec la prose quotidienne.

- ... la poésie... est une tentative exigeante d'utilisation maximale des possibilités linguistiques et demande une certaine disponibilité, une ouverture aux fonctionnements de la langue : elle conduit à une participation créatrice. »

Lecteur, en lisant vous allez créer ! Jean-Pierre Balpe expose, à partir de cet espace de la lecture, les différents types de contraintes qui permettent la création : les codes des silences et des blancs, les rythmes de toutes sortes, les « règles du jeu » (la notion de jeu tient une place essentielle), et ensuite seulement les règles du signe linguistique, du mot, de la rhétorique.

L'originalité de ce livre tient également au fait que les exemples sont pris parmi certaines des poésies les plus modernes (Maurice Roche, Pérec, Jean-Luc Parant, Zukofsky, Cage, Roubaud...) et les plus diverses, et les exemples dans la poésie classique viennent éclairer le lien formel qu'une perspective historique établit avec la modernité. Les poètes d'aujourd'hui sont confrontés à une double impasse : ou bien ils n'ont comme lecteurs que leurs confrères et conseurs, ou bien ils archaïsent sous la contrainte de la « communicabilité » vers le « grand public ». Ce livre me paraît une étape essentielle pour lever les tabous qui frappent la lecture de poésie : sous l'angle du savoir lire et faire (et non plus interpréter à sens unique), sous l'angle aussi de la sensualité du jeu, celui de l'enfance oubliée :

- Ainsi s'installe un rapport sensuel à la langue, ce rapport sensuel qui loin de rester en dehors de la langue va s'installer dans la langue même : la poésie est un nouvel apprentissage de sa langue, une redécouverte de la langue dans laquelle le sujet est, cette fois, totalement partie prenante... »

Mitsou RONAT.

Philippe SOUPAULT

Il y a quelques années, nous avons voulu rappeler l'originalité de Philippe Soupault dans l'histoire de la poésie moderne, et saluer un ami fidèle et discret. Ce qui donna naissance au numéro 76 d'A.P. (décembre 1978). Depuis, le mouvement de réédition de ses livres s'accélère : après *Le nègre* et surtout les magnifiques *Nuits de Paris* (chez Seghers), la lecture du *Bon apôtre* et d'*En joue!* n'est plus réservée aux bibliophiles ou aux piliers de bibliothèques. Ces deux romans reparaissent en effet chez Lachenal et Ritter (diffusion Garnier) et ce sont les mêmes éditeurs qui viennent de republier les *Ecrits sur la peinture* de Philippe Soupault. Enfin, cinq pièces de théâtre, regroupées sous le titre *A vous de jouer!*, viennent de paraître chez Jacques-Marie Laffont et associés, à Lyon.

L'an dernier, les *Ecrits de cinéma* (1918-1931) étaient sortis chez Plon et c'est chez Belfond que Serge Fauchereau avait publié ses entretiens avec Ré et Philippe Soupault.

Souhaitons que Christine Lipinska, à qui l'on doit déjà un beau court-métrage sur le poème *Georgia*, puisse enfin réaliser pour la télévision *Le cœur volé*, à partir du scénario écrit à la demande de Jean Vigo (publié dans notre numéro 76).

A part ça, *le soleil a bien changé depuis six mois* (Ph. S.).

A. LANCE.

OULIPO

Juillet 1980 - Villeneuve-lez-Avignon

Depuis quelques années se développe dans l'enseignement la pratique des jeux poétiques, forme de manipulations sur le langage susceptibles d'éveiller l'enfant à la poésie et à l'expression personnelle. Mais on doit reconnaître à l'OULIPO le mérite d'avoir le premier travaillé dans cette voie, et systématiquement.

OULIPO — Ouvroir de littérature potentielle — groupe fondé en 1960 autour de Raymond Queneau et François Le Lionnais — Ouvroir choisi de préférence à séminaire parce qu'il évoque le bel ouvrage artistiquement façonné — potentielle parce que toute littérature est potentielle par son devenir multiple de signification à travers les siècles qui s'y reflètent, mais surtout parce que — et c'est là qu'apparaît la spécificité de la recherche oulipienne — selon la définition de Raymond Queneau : « le potentiel, c'est ce qui n'existe pas encore »,

or le but de l'OULIPO est « la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira ». D'où deux Lipos, selon François Le Lionnais : « La Lipo analytique recherche des possibilités qui se trouvent chez certains auteurs sans qu'ils y aient pensé. La Lipo synthétique constitue la grande mission de l'OULIPO, il s'agit d'ouvrir de nouvelles possibilités inconnues des anciens auteurs. »

Ainsi le programme est vaste... Le sonnet pourrait être considéré comme un modèle dans l'invention d'une forme nouvelle qui loin de bloquer l'artiste, lui a fourni un outil propre à forger de nombreux chefs-d'œuvre.

L'antique idée d'inspiration se trouve retournée, car l'auteur n'est plus en attente d'une inspiration providentielle mais peut trouver sa substance dans la forme même qu'il cherche à combiner.

Pendant une période assez longue l'OULIPO a œuvré en comité fermé, peu connu du public, mais la réflexion n'a cessé de s'enrichir d'apports successifs des membres du groupe. La publication de *Bâtons, chiffres et lettres* de Raymond Queneau, puis celle d'OULIPO, la *littérature potentielle*, dans la collection Idées, ouvrit la voie à une reconnaissance publique. En 1977 et en 1978, les membres d'OULIPO furent invités à animer des semaines littéraires à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon — formule qui n'était pas entièrement satisfaisante dans la mesure où il n'y avait pas de continuité dans le travail avec un groupe de personnes donné.

Juillet 1980 : l'OULIPO est chargé d'un stage d'une semaine dans le cadre des Rencontres poétiques organisées par la Maison du Livre et des Mots, à la Chartreuse.

Il y eut trente-deux participants, qui souvent n'avaient entendu parler du stage qu'incidemment. Il est intéressant de voir quelles catégories socio-professionnelles furent attirées par ces activités. Elles étaient très diverses : comédiens, éducateurs, enseignants de tous niveaux, étudiants — jusqu'ici on pourrait imaginer que la réflexion sur le langage, dans ses relations ou non avec l'inconscient, sur les moyens d'expression ou les applications pédagogiques constituèrent les motivations essentielles des inscrits ; en fait, la session compta également des bibliothécaires, agriculteurs, professeurs de mathématiques, psychologues, secrétaires... La motivation profonde de chacun — par-delà les préoccupations professionnelles — semble bien être de retrouver en soi cette part de créativité fondamentale chez l'être humain et que l'éducation et la pratique sociale tendent à tarir.

Deux équipes de travail se constituèrent selon les niveaux sous la houlette de : N. Arnaud, M. Benabou, J. Bens, P. Braffort, J. Duchateau, J. Roubaud. Petite déception au départ pour quelques-uns car les très attendus I. Calvino et G. Pérec n'étaient pas présents. Cela fut vite compensé par l'atmosphère chaleureuse et amicale qui ne manqua pas de se développer et qui déboucha sur une soirée très réussie au manoir d'un couple de stagiaires.

En quelques jours les participants s'initièrent aux boules de neige, lipogrammes, ulcérations, « tirs » à la ligne, traductions, homophonies,

systématisations de relations du type : x prend y pour z, applications de l'informatique, etc. Malheureusement l'ordinateur bouda et ne voulut pas composer d'aphorismes programmés). Il serait trop long d'entrer dans l'explication de chacune de ces contraintes mais nous renvoyons le lecteur aux deux livres cités et à l'ouvrage à paraître d'ici peu.

L'ardeur au travail fut grande, la présence du groupe était très stimulante. Les stagiaires furent regroupés pour une confrontation de leurs productions, ce qui donna lieu à des jeux dramatiques et à des lectures de textes parfois drôles, parfois étonnants.

Pour que le lecteur puisse s'en faire une idée, nous en donnons deux brefs exemples :

Boule de neige :

O
Ma
Mie,
Hais
Cette
paleur
Bileuse
Immolant
Nos amours,
Ce poignard
Sacrificiel,
Cette épée d'un
Damoclès battu
Par les vents d'or :
Leur littérature.

Lipogramme en R :

Ellipse infinie

Tic tac qui avale le temps avec deux flèches tendues du côté du néant, quel hôte inconnu te meut impitoyable dans ta gigue obsédée, esclavagiste qui m'inféode au social et en qui sans cesse je lis l'angoisse de ce qui m'échappe et ce n'est déjà plus là...

Faute de place nous ne pouvons citer d'autres textes. Le C.I.R.C.A. de la Chartreuse en publiera prochainement une sélection.

Les animateurs organisèrent une discussion au cours de laquelle les passionaria de la libre inspiration ne manquèrent pas de s'exprimer. Ils citèrent Rimbaud, invoquèrent *La Littérature* pour opposer le souffle créateur, l'expression spontanée des états d'âme du génie à la contrainte qui serait stérilisante. Débat ancien s'il en est, quelque peu dépassé. Qui pourrait nier aujourd'hui que toute œuvre se construise sur une contrainte explicite ou non ? La poésie classique obéissait à des règles de versification, la poésie moderne suit ses propres contraintes rythmiques, rimiques ou prosodiques. Le roman s'écrit en chapitres, le roman policier

a ses lois qui produisent le suspense s'il ne veut détourner ses lecteurs. Ne parlons pas du théâtre dont l'action se développe en actes et s'adapte à la nécessité du lieu scénique. Le cri du cœur ne s'oppose pas à la contrainte mais lui est redevable de sa mise en forme pérennisante. L'idée de l'OULIPO est donc, puisque contrainte il y a, de réfléchir sur celle-ci, d'en fournir des modèles originaux, de prospecter systématiquement ce domaine. On pense aux Rhétoriciens dans cette attention portée à la forme et on retrouve l'esprit de la pléiade dans sa fièvre créatrice et son attitude de recherche, même si les idées défendues sont différentes.

Le seul problème à poser est celui d'une limite entre la contrainte qui devient carcan et celle qui est trop lâche pour avoir quelque utilité. Trop rigide, elle ne produit que des jeux *de mots*, tandis que la contrainte véritablement enrichissante permet le jeu *des mots* comme en témoignent Raymond Queneau et beaucoup de poètes modernes.

Ainsi ce stage très riche souleva beaucoup de questions passionnantes. Il permit de réfléchir sur la langue, d'en faire un objet de manipulations et d'expérimentation, d'interroger le travail d'écriture. On s'aperçut que la contrainte, loin de briser l'inspiration, lui est nécessaire et la stimule. On s'essaya enfin à trouver de nouvelles contraintes : ainsi chacun devenait l'artisan et le directeur de sa propre créativité. Peut-être l'avenir est-il à la détermination par chaque scripteur des contraintes qui lui sont utiles, modulées en fonction de ce qu'il désire exprimer ?

Grande réussite, donc. Déjà de nombreux postulants pour les stages de l'année prochaine...

Eliane CARSIQUE.

UNE REVUE POUR LA DANSE

Il existe au XIX^e siècle une tradition d'écriture au sujet de la danse. Gautier y excella, passant à Nerval le relai de ses feuilletons dans *La Presse*. Mais aussi Jules Janin, Barbey d'Aurevilly... C'était alors, sous forme de longs articles, le compte rendu des spectacles de la veille ou le portrait d'une danseuse — les rôles masculins étant tenus par des femmes le plus souvent. A propos de la Cornalba Mallarmé comme personne crayonna quelques pages auxquelles on se réfère toujours. Notez que ce sont des littérateurs, non des « spécialistes ».

Si les grands journaux d'aujourd'hui veillent toujours à l'information critique, les écrivains s'y trouvent peu mêlés. Pourquoi ? Dans ces décennies plus riches en événements dansés que nulle autre il sembla à Alain Duault et moi-même qu'une revue manquait. Nous avons désiré publier comme dans une suite d'albums, des documents, des commentaires, des photographies pour fixer un peu le souvenir de ce que nous voyions chaque soir. Ainsi s'est créé l'Avant-Scène Ballet/Danse, s'ouvrant sur un premier numéro consacré à Giselle puisque

c'est toujours le plus beau ballet. On y suit pas à pas le fantôme qui de Rousseau à Rodenbach hante les livres et la scène. Occasion de redonner à Gautier la parole...

Mais notre intention n'est pas de camper purement dans la tradition. Notre deuxième livraison présente ce qui ne semble pas avoir fait totalement sa percée en France : La post modern Dance. Alors que jalousement les différentes pratiques artistiques protègent, à Paris, leurs territoires, à New York, à partir de 63, la danse accueillit peintures et textes. Mieux : des peintres dansèrent : Rauschenberg.

Raquel dans ce numéro 2 analyse le travail de Molly Davis. Dans des études de Marcelle Michel ou de Saul Yurkievitch on découvrira les principes de composition de Simone Forti, Yvonne Rainer, Douglas Dunn, Andrew DeGroat, Trisha Brown, Lucinda Child. A travers la photographie : Strand ; la peinture, Duchamp ; la littérature, Stein, s'est inventée une nouvelle façon de danser.

Pourquoi le XIX^e siècle a-t-il opéré une coupure si radicale entre la poésie et la danse au point que sombrèrent dans l'oubli comme genres mineurs et de circonstance les vers écrits par Pierre De Brach et La Fontaine ? Il conviendra d'y revenir...

Mais au moment où paraîtra ce numéro d'Action Poétique c'est du Sacre du Printemps et de Pulcinella que l'Avant-Scène traitera. Selon le projet défini, Léon Robel présentera des poèmes traduits de Nicolas Roerikh, le co-auteur du livret du Sacre.

Un article retrouvé de Lounatcharski retiendra l'attention comme des analyses des chorégraphies de Nijinski, Massine, Wigman, Béjart, Neumeier, puisque le Sacre n'en finit pas de fleurir.

Florence Delay conclura ce numéro par une réflexion sur le spectacle donné à la Défense en hommage à La Argentina par le maître de la danse moderne au Japon : Kasuo Oono.

Que la poésie gagne à sortir d'elle-même, nul n'en doute, et ce spectacle muet mais si proche — le ballet — ne peut que rafraîchir en nous le désir d'invention.

D'ailleurs, Jésus ne disait-il pas — dans les évangiles apocryphes — que celui qui ne danse pas ne sait ce qui se passe.

Pierre LARTIGUE.

Avant-Scène Ballet/Danse - 27, rue Saint-André-des-Arts, 75006 Paris.

CHEMIN DE RONDE

Le deuxième volume de cette revue, que nous annoncions dans le n° 75 d'Action Poétique, vient de paraître, et présente un ensemble de textes et de poèmes de Bernard Leibrich, Roberto Echavarren, Michel Butor, Christian Tarting, Alain Duault, Linda Janssaud, Armand Alegria, Saul Yurkievich, Jean-Luc Chiappone, Jean-Marie Gleise, Pierre-Marc de Biasi, Jean-Yves Bosseur, Jean-Luc Parant.

DISQUE

O, dis-moi tout d'Anna Livia!

Ils avaient choisi le jeudi. A deux heures et demie James Joyce rejoignait donc Paul-L. Léon et Philippe Soupault rue Casimir-Périer en cet automne 1930, chaque semaine. Un Irlandais, lecteur à l'Ecole Normale, avait déjà tenté une traduction des fragments d'*Anna Livia Plurabelle*, un épisode en fait de *Finnegans Wake*, intitulé alors « work in progress ». Cette adaptation française de Samuel Beckett servait de point de départ à leurs yeux attentifs, souvent noyés dans la fumée des *marylands* qu'aimait Joyce. Je ne sais comment André Hodeir travailla sur ce texte, ni quand. Mais son goût du mouvement et du déplacement des formes sonores, de l'entremêlement des rythmes surgit du texte même, et son *Anna Livia Plurabelle* (Disques MUSICA, Bordeaux) enfin rééditée, donne à ces pages, une ouverture, une équivalence musicale que le jazz seul pouvait leur apporter.

Yves Boudier.

THEORIE - PRATIQUE - PEDAGOGIE

- *L'écrivain aujourd'hui*, n° 27.
- *L'image de l'écrivain chez les enfants d'un CM 2* (D. BRASSART).
- *L'image de l'écrivain dans le secondaire* (C. MASSERON).
- *Notes sur les fonctions de l'écrivain selon l'Académie française* (T. HORDE).
- *L'image de l'auteur dans les media* (P. LEJEUNE).
- *Un écrivain à la une : la mort de J.-P. Sartre* (C. GARCIA).
- *Ecrire en CE 2* (J. ECHAUZIER, C. LECUYER).
- *Apprendre à écrire un texte de fiction* (A. PETITJEAN).

CE NUMERO : 30 FRANCS

ABONNEMENTS :

4 numéros : 100 francs (étranger : 120 francs français).

PRATIQUES :

2 bis, rue des Bénédictins, 57000 Metz.

Nous recommandons

- Noam CHOMSKY : *Essais sur la forme et le sens*. Le Seuil.
- Bernard DUPRIEZ : *Gradus (dictionnaire des procédés littéraires)*. 10/18.
- Michel BUTOR : *Envois*. Le Chemin. Gallimard.
- GUILLEVIC : *Autres (poèmes 1969-1979)*. Gallimard.
- GUILLEVIC : *Vivre en poésie (entretiens)*. Stock.
- Max JACOB : *Le laboratoire central. Poésie*. Gallimard.
- Yannis RITSOS : *Chrysothémis, Phèdre*. Gallimard.
- Vicente ALEIXANDRE : *Ombre du paradis*. Gallimard.
- *Cahiers de poétique comparée n° 3*. Publication des Langues Orientales.
- *Le sable aux soulers de Baader*. Bibliothèque allemande. Hachette.
- *Oxford book of verse in English Translation*, Oxford University Press. Introduction and Choice by Charles Tomlinson.
- Jorge Luis BORGES : *Livre de préfaces*. Gallimard.
- Octavio Paz : *D'un mot à l'autre*. Gallimard.
- Colette et Alain Virmaux : *Artaud vivant*. Néo.
- Paul-Louis Rossi : *Héloïse*. Orange Exp.
- Bernard Noël : *Bruits de langue*. Talus d'approche.
- *Poésie n° 15*.
- *Digraphe n° 24*.
- *Les troubadours, anthologie bilingue*. Jacques Roubaud. Seghers.

action poétique

Numéros
disponibles

26. INEDITS DE PIERRE MORHANGE - SIX POETES ET UN CRITIQUE (*Bellay, Cousin, Della Faille, Godeau, Perret, Venaille et G. Mounin*)...
- 28-29. RENE CREVEL, numéro spécial.
30. NOUVEAUX POETES HONGROIS, POETES DE LA R.D.A.
31. UMBERTO SABA (*traduction et étude de Georges Mounin*).
- 32-33. VLADIMIR HOLAN.
34. OU EN EST LE ROMAN ? *par R. Ballet, Y. Buin, Cl. Delmas...*
36. LA PREMIERE POESIE LYRIQUE JAPONAISE.
38. (*Formule « poche »*) POETES POPULAIRES CHINOIS, *trad. et prés. par M. Loi*. QUATRE POETES TCHECOSLOVAQUES.
39. POETES IRANIENS D'AUJOURD'HUI.
40. PROSES POETIQUES. Et : *Celaya, Kirsanov, Bouritch*.
- 41-42. « TEL QUEL » *et les problèmes de l'avant-garde*.
44. (*Nouvelle formule*.) DU REALISME SOCIALISTE.
45. POESIE YIDDICH, *trad. et prés. Ch. Dobzynski*.
47. QUEVEDO, ESPRIU, SNYDER — ESPAGNE, LES TOUT NOUVEAUX.
49. COMMUNE DE BUDAPEST : 1919 — *G. Lukacs*.
50. UNE LITTERATURE PERDUE (Problèmes du récit).

Supplément au n° 53. — VIETNAM. †

53. L'IDEOLOGIE DANS LA CRITIQUE LITTERAIRE.
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.
57. CHILI — ANGOLA — ESPAGNE. — La poésie de la Résistance (Pierre Seghers). — Rivière le parricide (E. Roudinesco).
- Supplément au n° 57. — Alain LANCE : *L'Ecran bombardé*. Poèmes.

58. POETES PORTUGAIS. — B. BRECHT.

Supplément n° 1 au n° 61. — Claude ADELEN : *Bouche à la terre.*

Supplément n° 2 au n° 61. — Joseph GUGLIELMI : *Pour commencer.*

61. POLOGNE : les avant-gardes (1917-39), la nouvelle poésie (1945-73). — GERTRUDE STEIN : poèmes (tr. et pr. par J. Roubaud). (208 p. —

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, Eikhenbaum, Akhmatova. — Illustrations. — Chronologie. — Bibliographies. — Entretien avec H. Meschonnic. (336 p.

Supplément au n° 64. — Léon ROBEL : *Littérature soviétique, questions...*

65. LA CUISINE : Saint Pol Roux, Monselet, Fourier, Mathews, Braun, Snyder, Yurkievich, Khlebnikov, Desnos, Gertrude Stein, Cage, Cécile Lusson, Berchoux, Perec et autres auteurs du XV^e siècle à aujourd'hui, des illustrations de Pierre Getzler, (208 p.

66. POETES BAROQUES ALLEMANDS — G. TRAKL — JEAN MALRIEU — Et : J. Tortel, J. Guglielmi, A. Lance, J. Roubaud, J. Daive, C. Carlson, E. Hocquard, M. Regnaut, E. Tellermann (Beckett), M. Broda (Jouve), D. Leeuwens (Jouve). (176 p.

Supplément n° 1 au n° 69. — Bernard VARGAFTIG : *Eclat & Meute.*

Supplément n° 2 au n° 69. — Pierre LARTIGUE : *Demain la veille.*

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, I. 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.

71. LE PRINTEMPS ITALIEN, poésies des années 70 : l'ensemble le plus complet et le plus récent de poèmes, textes d'interventions, chansons, bande dessinée, illustrations. Réalisé par J.-C. Vegliante. (208 p.

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.

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.

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.

74 bis. **POEMA** : Un peu de politique à propos d'événements récents... (36 p.

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.

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.

77. **COMMENT NOUS ECRIVONS** : ensemble IOURI TYNIANOV — Avec Y. Mignot, M. Etienne, A. Rapoport, Y. Boudier, J.-P. Balpe, J.-C. Depaule — Et **POEMES** de J. Tortel, A. Veinstein, L. Giraudon, J. Daive, J. Roubaud, M. Bénézet, P.-L. Rossi, E. Hocquard, J. Garelli, J.-J. Viton, G. Jouanard, H. Deluy, E. Arendt, B. Noël... **AMERICAINS PROVISOIRES**.

78. **POESIE LIBRE ARABE AUJOURD'HUI**. Et Jean-Paul Richter, Paul Celan, Guillevic, A. Vitez, M. Broda... (100 p.

79. **VINGT-CINQUIEME ANNIVERSAIRE**

80. **LANGUE MORTE** : Martine Broda, Pascal Quignard, Mitsou Ronat, André Libérati, Claude Grimal, Barbara Cassin, Pierre de la Combe, P.-L. Rossi, J.-C. Vegliante, Emmanuel Hocquard, P. Lartigue, Bernard Chambaz.

81. **QU'EST-CE QU'ILS FABRIQUENT ?** : Andréa Zanzotto, M. Petit, J.-L. Parant, G. Perec, C. Adelen, J. Garelli, J. Réda, P. Lartigue.

action poétique

Bulletin
d'abonnement
ou de
réabonnement

Nom : Prénom :

Profession (si vous désirez la préciser) :

Adresse :

.....

— Je m'abonne pour an(s) à la revue **action poétique**.

1 an (4 n°)	France	100 F	Etranger	140 F
2 ans (8 n°)		180 F		240 F
Soutien (4 n°)		500 F	(8 n°)	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, 4294-55 Paris, 11, rue Descartes, 94200 Ivry-sur-Seine.

A , le

Signature :

Iran, poésie et autres rubriques

publié par

Chahrachoub Amirchahi et Alain Lance

Editions François Maspéro
Collection Action Poétique

DEJA 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.*
- Jacques ROUBAUD : *La vieillesse d'Alexandre.*
- Françoise GADET, Jean-Marc GAYMAN, Yvan MIGNOT, Elisabeth ROUDINESCO : *Les maîtres de la langue, avec des textes de Marr, Staline, Polivanov.*
- *La tête dedans, mythes, récits, contes, poèmes des Indiens d'Amérique Latine, publiés par Jacqueline BALDRAN et Ruben BAREIRO-SAGUIER.*

82/83

L'échec des aventures littéraires ?

Mitsou RONAT

L'anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie

Henri DELUY

Le miroir aux esperluettes

Gil JOUANARD

Une autre musique

Charles DOBZYNSKI

Conversation sur l'alexandrin

Antoine VITEZ

Le vers impair le chant des femmes

Pierre LARTIGUE

Qu'écrire c'est apprendre à jouir

Alain DUAULT

La langue visible

M. RONAT - Tibor PAPP

Approche - hésitation de la critique

Jean-Pierre BALPE

Deux revues étrangères à pratiques multiples

Black mountain : **Claude GRIMAL**

Dau al set : **MONTERRAT PRUDON**

La poésie érotique de Gertrude Stein

Poèmes

Nicole BROSSARD

Poèmes

NOUVEAUX POETES DES ETATS-UNIS

Sur la situation actuelle de la psychanalyse

Elisabeth ROUDINESCO