

Nouvelles explications de textes

Jean Tortel

Comment qu'y cause

Jean-Pierre Balpe

Une ville à la campagne

Gérard Arseguel

Les mots

Alain Lance

Nubile

Jean Todrani

Poésie en jeux

(l'école l'écriture)

action poétique

Oulipo

Entretien avec h. d.

Jacques Bens - Paul Fournel

Un petit peu plus de quatre mille poèmes

Georges Perec

Notes pour un stage

Jacques Roubaud

• Aphorismes • Sonnet • Contraintes • Exercices •

action poétique

publié avec le concours du Centre National des Lettres

A PARAITRE

N^{os} 86-87 : L'amour.

N^o 88 : Claude Royet-Journoud.

N^o 89 : Poésie - Performance.

Puis des numéros spéciaux ou des frontons : musique, 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, Gil Jouanard, Alain Lance, Pierre Lartigue, Lionel Ray, Maurice Regnault, 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,
rue J.-Mermoz, Rés. La Fontaine-au-Bois, n^o 2, 77210 Avon.

Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés

Gérant responsable : Henri Deluy
ISBN : 2.85463-21-6

Dépôt légal : 3^e trimestre 1981
N^o Commission paritaire : 56995

Néo-Typo - 25000 Besançon

SOMMAIRE

Pages

POESIE EN JEUX (Ecole écriture)

— Pourquoi jouer ? : Jean-Pierre Balpe	2
— Comment qu'y cause ? : Jean-Pierre Balpe	3
— Nouvelles explications de textes : Jean Tortel	12
— Le tien du mien : Claude Adelen	16
— Cal y canto : Marie Etienne	21
— Exercice : Liliane Giraudon	24
— Or que dit-elle : Yves Boudier	27
— Le jeu de la plume d'oie : Jean-Pierre Balpe	29
— Inimaginaire 3 : Pierre Lartigue, Lionel Ray, Paul-Louis Rossi, Jacques Roubaud	32
— Livres sur l'école et la poésie : Jean-Pierre Balpe	39

POEMES

— Une ville à la campagne : Gérard Arseguel	41
— Les mots : Alain Lance	45
— Nubile : Jean Todrani	46

OuLiPo

— Entretien avec H. D. : Jacques Bens, Paul Fournel	48
— Un peu plus de quatre mille poèmes : Georges Perec	65
— ● Contraintes ● Techniques ● Exercices ● Méthodes ● ..	73
— Notes pour le stage Oulipo : rédigées par Jacques Roubaud.	77
— Des aphorismes ● Un sonnet	81

NOTES INFORMATIONS REVUES EDITIONS

— Quant au paragramme : Maurice Regnaut	84
— Poète fou : « La Dépêche du 9-2-1981 »	85
— Revues : Jean-Pierre Balpe	86
— Jorn : Joël Meffre	90
— Chez Jacques Bremond	91
— Editions Ryôan-ji	91
— Don gratuit	92

POURQUOI JOUER ?

Dans notre n° 67/68, « Ecole enfant, poésie » (1), nous avons assez fortement dénoncé les « jeux poétiques » et tout ce que leur pratique dans l'école pouvait avoir de néfaste tout en nous efforçant, par ailleurs, de les défendre et d'en prôner l'usage : il s'agissait de prendre date et de ne pas abdiquer tout esprit critique devant des engouements parfois excessifs. Nous avons eu envie d'aller un peu plus loin encore : le présent numéro en est le témoignage.

Nous n'avons pas, ici, voulu tenir un nouveau discours théorique, éclairer les contradictions évoquées plus haut, mais essayer de payer de nos personnes en proposant des démarches d'écritures qui, prises séparément, peuvent être considérées chacune comme autant de « jeux poétiques » mais qui affirment par leur nombre, leur diversité et leur nouveauté, la dérision du jeu poétique conçu comme recette codifiée et morte.

Ce que nous essayons de dire ici, c'est que le « jeu poétique » est partout et que tout peut être jeu poétique, à condition de vouloir l'analyser comme tel et de faire preuve de curiosité éveillée devant la langue. Ce qui, avant tout, importe c'est l'esprit d'invention et d'ouverture linguistique : le bricolage comme mode privilégié d'apprentissage.

Voici quelques-unes des pièces de notre petit meccano d'écriture.

J.-P. B.

(1) Depuis longtemps épuisé, ce numéro nous est constamment demandé : nous allons en republier l'essentiel dans un des futurs suppléments de notre collection « Salon ».

COMMENT QU'Y CAUSE ?

- Quand j'emploie un mot, dit Humpty-Dumpty avec un certain mépris, il signifie ce que je veux qu'il signifie, ni plus ni moins.

— La question est de savoir, dit Alice, si VOUS pouvez faire que les mots signifient tant de choses différentes.

— La question est de savoir, dit Humpty-Dumpty, qui est le maître — c'est tout. -

(Lewis Carroll. Alice au pays des merveilles)

- Une société où l'on confond « chaque » et « chacun » est une société où les mots ne sont pas à leur place. Et quand les mots ne sont pas à leur place, pourquoi les gens et les choses resteraient-ils à la leur ? -

(René GeorGIN. Pour un meilleur français. Ed. A. Borne, 1953)

Un jour, dans une émission radio, l'écrivain Robert Sabatier rapportait l'anecdote suivante : il écrivait quand se présente à son esprit une tournure linguistique qui, sans qu'il sache trop bien pourquoi, lui paraît suspecte, lui semble ne pas correspondre à cet usage du français que l'on a coutume de considérer correct. Il fait alors ce que fait en ce cas tout écrivain académisable : il consulte cette Bible du français officiel qu'est l'ouvrage de M. Grévisse, *Le bon usage* (aux éditions Duculot) et cherche la-dite tournure. Il la trouve et, ce qui ne saurait l'étonner, elle y est signalée comme étant généralement considérée fautive. Cependant, certains usages semblent l'admettre et l'on cite, comme d'habitude dans ces cas-là, une phrase de bon auteur, réintégrant par la fenêtre de la littérature ce qui était interdit d'entrée par la porte de la grammaire. Cette phrase était signée de Robert Sabatier.

Ainsi la boucle se bouclait, le Sabatier antérieur légitimait le Sabatier futur qui, à l'avenir, servirait de caution nouvelle pour autoriser d'autres Sabatier ne devant plus leur légitimité qu'à eux-mêmes.

Bien qu'ils ne soient pas tous aussi caricaturaux, le *Bon usage* fourmille d'exemples de ce genre où grammaire et littérature s'inscrivent sur la face unique et fermée d'un ruban de Moebius, se poursuivant dans une ronde carnavalesque, se déguisant tour à tour l'un en l'autre et emprun-

tant leurs masques : « l'usage des auteurs » renvoie à « l'usage de l'académie » qui renvoie à « Littré » signalant ce que dit l'Académie qui le renvoie à « plusieurs grammairiens » qui « fondent » une opinion comme d'autres une dynastie, contestée d'ailleurs par Racine et Bouhours, mais admise par Bernanos qui... suffit ! N'ajoutons pas l'histoire qui se charge de compliquer encore ces réseaux d'échanges et contentons-nous de conclure par ce que sait tout grammairien mais que très peu osent s'avouer clairement : le français dit correct, le français « normé » — si ce terme peut avoir quelque sens réel ici, car lorsque l'on veut définir, pour l'étranger, un français standard, on en voit bien les limites — n'est que la moyenne statistique des usages individuels. L'entreprise de Grévisse (entre autres), même si elle est riche d'enseignements, et dessine comme une carte idéologique du langage, est ainsi vouée à l'échec absolu : il ne sera jamais possible de tracer des limites et des cadres stricts à ce que l'on voudrait être une langue correcte. Conscient de cela, lui-même, d'ailleurs préfère parler de « bon usage », confirmant qu'une langue n'a de réalité et de valeur qu'en ce qu'elle fonctionne.

Car chaque jour, la langue invente de la langue. Et il n'est pas question ici de considérer seulement l'invention spectaculaire du lexique, domaine où elle est tellement évidente que l'on s'efforce de la poursuivre en recensant les « néologismes », ces inventions individuelles reprises par plusieurs et qui ont, peut-être, un espoir de durer, d'être collectivement, un temps au moins, réutilisées, perdant par là même leur titre ambigu ; même si la plupart appartiennent en fait au momentané, au périssable, et n'ont — sauf encore une fois s'ils sont figés dans une « œuvre » — aucune chance d'être saisis par les pinces de l'observateur linguiste.

La langue invente aussi des usages syntaxiques. Ou, plus exactement, elle invente chaque jour des agencements de phrases qui n'ont pas été recensés et ne le seront, pour la plupart, jamais. Car devant ces inventions existent deux attitudes : celle, normative, qui consiste à se référer au déjà-existant et à chercher, éventuellement pour en faire un article déplorant l'incorrection — ô le joli terme bien moral — grandissante du langage chez ses usagers, comme si le seul fait que cette « incorrection » augmente ne révélait pas que la langue n'est plus dès lors celle que l'on croyait, coutume qui tend à accuser en bloc les speakers, les hommes politiques (sauf s'ils sont

« grands », bien entendu, car alors ces erreurs deviennent des effets de style, cf. les réactions aux discours de De Gaulle...), les interviewés, bref les « medias » en bloc, ces lieux où travaille la langue ; et une autre attitude — malheureusement trop rare chez ceux qui parlent du langage au grand public — consistant à considérer que ces modifications permanentes du langage, dans la mesure où elles fonctionnent efficacement dans les situations de communication où elles sont produites, ne sont qu'un aspect normal de la nature même du langage contre lequel toute réaction linguistique conservatrice ne peut, en définitive, rien. La langue n'a pas d'existence réelle en dehors de ce mouvement permanent d'invention, faute de quoi elle n'est qu'une langue morte, une langue artificielle, quelque chose comme un vieil esperanto.

C'est que la langue bouge, se transforme et que, en elle, apparaissent toujours des modifications irréversibles, faisant du même un toujours autre.

La loi profonde du langage, sa seule norme, est ainsi celle du mouvement. Dès que les grammairiens ont voulu sortir du domaine arpentable — parce que figé dans la page — de l'écriture littéraire sacralisée pour prendre en compte tout, ou partie, du quotidien du langage dans ses multiples situations d'usage, ils se sont heurtés durement à cette mouvance qui met bas tous les cadres préétablis et, hors de quelques lois fondamentales, très peu nombreuses, oblige à repenser toute la conception que l'on a du langage comme système relativement stable et descriptible.

Un des apports fondamentaux de Noam Chomsky est la prise en compte, pour l'élaboration d'un système syntaxique, de cette évidence. Constatant que « la créativité fait partie de l'usage banal et quotidien du langage et de l'action humaine en général » (*Dialogues avec Mitsou Ronat*, Flammarion, 1977), il renonce à mener à bien une description exhaustive — donc fermée — du corpus syntaxique d'une langue pour chercher, sous cette profusion de mouvements et ces permanentes variances, des lois plus profondes permettant de les comprendre. La description syntaxique se trouve ainsi déplacée de la surface des fonctionnements quotidiens à une profondeur sous-jacente qui, tout en induisant les réalisations de surface, reste un système abstrait ne se réalisant jamais en surface. Cet ensemble de règles abstraites — qui doit être fini et descrip-

tible — explique ainsi la créativité linguistique en ce sens que ses réalisations de surfaces peuvent être, elles, infinies et infiniment diverses.

Il est même possible de dire que « chaque texte crée sa propre norme, qui peut être inverse de celle du diasystème ». Certes, Catherine Kerbrat-Orecchioni (*La connotation*, P.U.L., 1977), ne parle que des textes littéraires, mais son affirmation peut, sans grande exagération, être appliquée à l'ensemble des productions textuelles dans la mesure où l'on sait maintenant que la grammaire des textes dépend en grande partie du mode de fonctionnement des textes en question et qu'il ne saurait y avoir une loi valable pour l'ensemble des textes produits dans une langue donnée sauf, encore une fois, à envisager une grammaire abstraite ossifiant en profondeur — et parfois de façon assez lointaine — les productions étudiées : en en vient à rédiger « des » grammaires, celle de l'affiche publicitaire (combien condamnée d'ailleurs par les puristes) n'étant ni celle de Proust, ni celle des titres de journaux, ni celle de Céline, ni celle des textes juridiques. Entre elles, les différences sont de loin plus importantes que les points de convergence.

Et ce qui est vrai en syntaxe l'est plus encore, nettement, en sémantique des textes : il ne faut pas avoir beaucoup réfléchi sur la langue pour savoir que des structures syntaxiques apparemment identiques peuvent produire, en fonction de critères très divers (contextes, culture, présupposés, etc.), des effets de sens très différents : « les structures de la grammaire formelle sont engendrées indépendamment, et elles sont associées aux interprétations sémantiques par des principes et des règles relevant d'une théorie sémiotique plus large », dit Noam Chomsky dans ses *essais sur la forme et le sens* (Le Seuil, 1980). La production de sens d'un texte est un phénomène linguistique qui intègre tant de variables différentes et de façon si complexe que vouloir en établir une norme relève de l'utopie pure. Si la forme excite le sens, elle ne peut prétendre à l'épuiser ; aussi bien forme et sens ne sont-ils pas opposables en ces termes : ces deux concepts entretiennent des rapports complexes d'interdépendance qui renforcent le principe moteur de la créativité linguistique. Au cours du déroulement textuel, tout terme « devient polysémique puisqu'il est différent par ses informations entre le début et la fin du texte, au point qu'il peut correspondre dans deux moments distincts à deux

traductions différentes dans une autre langue ». (J. Dubois, *La résolution des polysémies dans les textes écrits et structuration de l'énoncé*. Actes du 1^{er} colloque international de linguistique appliquée, Nancy, 1966). Il ne semble pas y avoir possibilité d'assigner définitivement un effet de sens à un type de texte, donc de décrire de façon fixe et définitive — surtout juste — le fonctionnement langagier envisagé au niveau de ses productions. C'est là le point d'achoppement essentiel des tentatives de traduction automatique, l'impossibilité où l'on se trouve — sauf dans des cas extrêmes de fonctionnements rudimentaires et artificiels, dans des situations de langue fermée — de rendre compte d'une langue comme ensemble clos et définitif de règles descriptibles : la langue signifie dans une adaptation permanente à des situations toujours différentes, elle ne peut qu'être une réponse dynamique et souple à cette mobilité fondatrice.

En ce sens, l'on peut dire que les mécanismes connotatifs, qui sont généralement analysés comme seconds par rapport au fonctionnement dénotatif du langage, sont, en fait, premiers et essentiels, que la langue est avant tout — si l'on considère bien la connotation comme « ce que la signification a de particulier à un individu ou à un groupe donné à l'intérieur de la communauté » (Dictionnaire de linguistique, Larousse, 1973) — connotative, c'est-à-dire qu'elle n'est que le résultat moyen de l'infinité des usages individuels, qu'en elle s'inscrit à tout moment la relativité de tout système de représentations et que, pour cela, l'illusion d'un discours vrai, adéquat, correct ne peut être que suspecte. Il y a ainsi des infinités de discours répondant à des infinités de situations et d'individualités. Pour jouer son rôle d'instrument d'échange et de mise en contact, il faut que la langue puisse, à tout moment, s'adapter à la multiplicité complexe de ces différences : contrairement à ce que l'on a trop souvent tendance à croire, ce n'est pas grâce à une désincarnation abstraite et générale qu'elle y parvient, mais par l'acceptation de réponses polymorphes et généralement imprévisibles, c'est-à-dire ne faisant pas partie du corpus déjà décrit, par une souplesse extrême renouvelant sans cesse ses propres capacités d'expression. « L'avenir est sans doute à une linguistique de la connotation car la société développe sans cesse, à partir du système premier que lui fournit le langage humain, des systèmes de sens second ». (R. Barthes. *Éléments de sémiologie*. Communications n° 4, 1964).

Si l'ensemble de ces analyses semble actuellement admis et si ces remarques peuvent sembler banales, elles ne le sont pourtant malheureusement pas en ce qui concerne la pratique pédagogique de la langue maternelle car là, dans ce domaine particulier de la scolarisation de la langue, on prend encore Grévisse et ses confrères au pied de la lettre, on feint de croire qu'il existe une langue suffisamment délimitable pour qu'elle soit descriptible et que sa description permette la fixation d'une norme en dehors de laquelle il ne saurait y avoir ni salut linguistique, ni salut scolaire : il y a les tournures admises et les autres, il y a les tolérances — ce terme sous-entend que l'on se trouve aux frontières de ce qui est admissible, au-delà desquelles on ne saurait aller, tout cela dûment inscrit et recensé dans les Bulletins Officiels de l'Education Nationale qui s'essoufflent à nier le mouvement — il y a les intolérables... Au nom de cette conception du langage comme ensemble fini et fermé, on impulse une pédagogie de la norme et de l'enfermement, une pédagogie de l'imitation et de l'ânonnement, de la répétition et de l'angoisse où tout apprentissage ne peut se faire que par imprégnation de la langue des « bons » modèles, approche craintive de cette langue des « bons » auteurs qui, devant l'inconscience et le laxisme de trop de créateurs contemporains, tend de plus en plus à regarder en arrière, ou à se limiter à des écritures conformes aux modèles attendus : le succès de plus d'un de nos auteurs contemporains de seconde zone n'est peut-être pas dû à autre chose qu'à cette attente réjouie et soulagée du vaste monde scolaire plus ou moins officiel en quête de références acceptables pour ses manuels et ses démonstrations.

Il est peut-être temps de remettre l'apprentissage de la langue maternelle sur ses pieds. Personne ne met en doute l'existence d'une compétence linguistique acquise, personne ne met non plus en doute l'existence d'une compétence linguistique initiale (1) adéquate au milieu dans lequel est élevé l'enfant. Pourtant, très peu de pédagogues acceptent de considérer que la langue est une faculté évolutive qui s'acquiert et se perfectionne dans les interactions de cette compétence linguistique initiale, les usages particuliers que rencontre l'individu et la compétence linguis-

(1) Nous n'entrerons pas ici dans les querelles de l'innéité sans réelle importance pour notre propos. Par compétence linguistique « initiale », nous désignons la compétence linguistique qui se forme chez l'enfant spontanément, hors de toute démarche consciente d'apprentissage ; par compétence linguistique « acquise », celle qui se forme par l'intervention de démarches d'apprentissages conçues comme telles.

tique acquise. L'apprentissage de la langue ne peut se faire que dans une démarche dynamique prenant en compte l'état linguistique de l'élève et l'amenant à intégrer, dans son usage propre, par des pratiques lui permettant d'inventer la nécessité, des modes de fonctionnement linguistiques qui, jusque-là, lui étaient étrangers. Cette conception d'un apprentissage de la langue fait, en quelque sorte, de l'intérieur, par la pratique et la manipulation linguistique, s'oppose fortement à la conception la plus répandue d'un apprentissage par la correction où les modèles, sentis et présentés comme un extérieur à l'élève, le conduisent à renier son usage initial de la langue, senti comme primitif, pour accéder à l'état de grâce d'une langue supérieure qui est, idéalement, celle du Panthéon littéraire. D'un côté, il s'agit d'une stratégie de rupture, de l'autre d'une stratégie dynamique de la créativité, chaque élève devant être conduit à réinventer sa langue pour en user au mieux.

Il s'agit donc non seulement d'induire une démarche linguistique analytique, utile non plus comme terme de références à la langue-cible externe, mais comme retour constant sur les fonctionnements et les effets de la langue dont on use, et d'impulser dans ce même mouvement une démarche d'invention linguistique, de créativité, une démarche que l'on peut, sans métaphorisation excessive, qualifier d'expérimentation linguistique : donner aux élèves le goût du risque linguistique, l'encourager, ajouter à l'analyse des fonctionnements de la langue, le sentiment de cette langue même.

Enseigner une langue trop normée n'est pas rendre service à l'enfant qui doit percevoir très tôt — ou plutôt qui doit continuer à savoir sans crainte — que la langue joue et se joue, se faisant dans ces jeux ; il faudrait parvenir ainsi à apprendre l'invention perpétuelle plutôt que la révérence : la langue est la vie même et son fonctionnement ne peut se percevoir dans une perspective essentiellement statique.

On est donc loin d'une stratégie du « laisser-faire » pariant sur une simple auto-formation linguistique née des besoins et de la multiplication des échanges — comme dans la pédagogie Freinet, à travers la pratique du texte libre par exemple —, ce qu'il faut, c'est donner aux élèves l'idée et le besoin de manipulations langagières multiples, leur permettre de découvrir la satisfaction — et nous n'insisterons pas ici sur la nécessité impérative d'une appropriation effective de la langue comme base à toute

construction linguistique du « travail » (2) de la langue et l'efficacité signifiante de ce même travail. La créativité linguistique n'est en rien une activité de hasard, elle fonctionne sur une dynamique des relations et des possibles internes à la langue et qu'il s'agit d'essayer d'explorer sinon systématiquement — l'esprit de système risquant par ailleurs de détruire la part de liberté importante dans ce type d'apprentissage — mais du moins, méthodiquement, c'est-à-dire, pour le moins, dans le cadre d'une théorie globale de l'apprentissage linguistique consciente de ses visées et de ses moyens.

On voit, dans cette perspective, comment s'inscrit ce que l'on pourrait appeler, un peu sommairement, la « pédagogie des jeux poétiques », mais aussi ses dévoiements : les « jeux poétiques », d'autant plus intéressants qu'ils sont multiples, ouverts, et toujours réinventés, ne sont utiles que comme systèmes d'effets applicables à la langue et permettant de façon immédiate de mettre en œuvre, dans la langue, des manipulations porteuses de sens, de découvertes et d'analyses que l'apprenti — le maître-apprenti devrait-on dire qui déjà parle, et fort bien, les comparaisons avec les apprentis étrangers sont assez éloquents à cet égard — ne saurait trouver ni spontanément, ni intuitivement et qui lui permettront à la fois de *sentir* — cette notion nous paraît fondamentale — les effets langagiers de telle ou telle manipulation, d'analyser les modes de fonctionnement de ces effets dans une stratégie de comparaisons et d'oppositions, et de leur imaginer tous les dépassements possibles.

En soi, aucun « jeu poétique » n'est important ni intéressant, il est important et intéressant parce qu'il s'inscrit dans une stratégie d'expérimentations produites par l'apprenti sur sa langue et dont celui-ci est à même de contrôler — donc d'assimiler — les effets se rendant compte par-là même que sa langue est cet ensemble mobile et dynamique que l'on peut, dans une large mesure, modifier constamment lui permettant ainsi de s'adapter à une infinité de situations diverses, Le contrecoup de cela est que le « jeu poétique », sauf à se vider de son intérêt, ne peut, non plus, prétendre à épuiser la langue et à

(2) Ce terme est ici pris dans ses deux sens imbriqués :
a) effort, application à produire un objet.
b) mouvement qui se produit dans les matériaux.

dispenser de toute autre méthode d'approche. Il s'inscrit comme une partie dans un ensemble de procédures d'écriture.

Dans cette optique, l'essentiel du « jeu poétique » réside non plus dans l'application plus ou moins scolaire de règles d'écriture et la production, selon ces règles, de textes plus ou moins réussis, mais dans le jeu lui-même, dans la réflexion sur la règle et les textes produits, dans les modifications permanentes de ces règles et dans l'invention de règles nouvelles : l'essentiel, c'est le mouvement.

« LE VERT DU VOCABULAIRE »

Le Groupe Français d'Education Nouvelle (G. F. E. N.) vient de publier, chez Casterman, une Anthologie de textes d'enfants et d'adolescents : « Le vert du vocabulaire », réalisée par un collectif d'enseignants animé par Michel Cossem (qui préface l'ensemble). Tous les textes ont été écrits à l'école, sous l'impulsion d'éducateurs actifs et vifs à saisir ce qu'il peut y avoir d'estime (et de profit pédagogique) à susciter la poésie en jeux parmi les enfants et les jeunes.

C'est un livre où la séduction le dispute à la fraîcheur, assez souvent, et où les réussites ne sont pas rares.

Pourtant, à le lire de près, ce recueil expose à la fois l'intérêt et les contours-limites des entreprises du genre. L'ambiguïté est grande : comme recueil de poésies contemporaines, c'est d'un niveau insuffisant ; il faut en rabattre et souligner « D'ENFANTS » : d'où l'un des problèmes : qu'est-ce que c'est, la poésie d'enfants ? Qui l'écrit ? Je crains un peu que les enseignants et les animateurs ne combient ainsi, par le truchement des enfants, un sérieux qu'ils s'efforcent d'oublier. Qu'ils combient d'autant plus qu'ils s'efforcent...

A quelques rares exceptions près (mais chacun, bien sûr, croit la tenir, nous aussi, nous en avons publiées — poèmes d'enfants dus à l'activité de Jean Malrieu, instituteur dans un quartier très populaire de Marseille — et nous repiquerons sans doute...) les textes écrits dans ces conditions présentent un avantage restreint. Et ça n'est pas plus mal : l'important, à l'école, n'est pas la qualité plus ou moins grande des productions (si c'est « bien », ce sera EN PLUS et bravo), c'est l'activité elle-même qui ouvre à l'écriture, la fréquentation régulière de sa propre bouche, le roulement des mots et la touche des syllabes, la mise en bruit et en mouvement. Je le crois.

Pourtant, ce livre est un beau livre. Par-delà ces quelques réflexions, j'ai pris du plaisir à le lire. N'est-ce pas déjà beaucoup ?

H. D.

NOUVELLES EXPLICATIONS
DE TEXTES

(Tirées de : PARLER ET ECRIRE EN FRANÇAIS. Cours moyen première et deuxième années, de J. Gourdon et R. Ozouf. Librairie Gédalge, 1939).

AU PAYS DU BERRY

Nous sommes au centre de la France, dans un vallon vert et frais au bord de l'Indre, au bas d'un coteau ombragé de noyers ; il domine un paysage tout à fait doux à l'œil.

L'Indre, ruisseau profond et silencieux, se déroule comme une couleuvre endormie dans l'herbe et les arbres pressés sur les rives la cachent sous leur ombre immobile.

(George Sand)

Le centre de la France
Est un vallon vert
Au bas des noyers.

Un paysage dominé
Très doux à l'œil

C'est l'Indre

Profond ruisseau couleuvre
De silence endormie dans de l'herbe,
Par les nombreux arbres cachée
Dont l'ombre est immobile.

Nous y sommes.
C'est un déroulement.

UN CHIEN ENFERME

Une soif de mouvement, un besoin de se démener, de se dépenser, de se répandre le tenaillaient : Il était nécessaire qu'il courût, qu'il portât quelque chose à sa gueule...

Un morceau de bois le sollicita : Il le mordit, le rongea, puis Il l'abandonna dans sa paille ; Il trouva ensuite un os, un vieil os dur, moisi, sale, qu'il nettoya avec soin et croqua avec frénésie ; puis Il renversa divers paniers, sauta sur une table boiteuse, et, la fièvre de la recherche et de la découverte l'emballant de plus en plus, il fouilla partout, renifla, fureta, fit des bonds de tous côtés, déplaça des tas de choses, en boucula d'autres, mordit, rongea, sauta encore et ne s'arrêta enfin que las, éreinté, fourbu, pour s'endormir, cette fois, sans souci ni remords, du sommeil du juste parmi sa paille fraîche, au milieu d'un admirable et fantastique désordre qu'il avait créé pour sa joie.

(Louis Pergaud)

Il faut qu'il bouge
Il faut qu'il porte
Quelque chose à sa gueule.

Il mord le bois
Et l'abandonne dans sa paille.

Il trouve un os moisi
Il le nettoie avant la frénésie
De fouiller et de renverser.

Il mord déplace encore
Des paniers n'importe quoi.

Il aboie ne s'arrête
Que très las et pour s'endormir

Heureux et juste au bout du beau désordre
Qu'il avait créé pour sa joie.

LA MORT DE L'ARBRE

Alors, quelque chose d'insolite se passa dans l'ormeau. Puis, avec indifférence, sa cime oscilla, parut se déplacer. Un craquement partit de sa base, guère plus fort que le pétilement du feu dans le bois sec, se reproduisit plus profond, se multiplia, éclata dans un déchirement sinistre, foudroya l'air ; et l'arbre, en silence, décrivit son immense quart de cercle. Les hommes prirent la fuite.

Dans un heurt sourd qui fit trembler le sol, tout l'espace libre fut couvert d'un bondissement de branches cassées par un tonnerre de feuilles secouées par un ouragan.

(A. de Chateaubriant)

Cela se passa dans l'ormeau.

La cime oscilla
Se déplaça indifférente.

Ça craqua de la base
Un peu plus fort que du bois dans le feu.

Ce fut plus profond
Et sinistre la nuit
De l'arbre foudroya.

Il fit un quart de cercle
Silencieux Les hommes
S'enfuirent L'espace
Est libre et tremble

Cassé par un tonnerre.

LE TIEN DU MIEN

D'abord, c'est une méthode de pédagogue, un exercice de grammaire pour élève de collèges, un jeu. On donne à écrire un poème qui sera une copie conforme du modèle original proposé. Et autre chose cependant. On peut prendre n'importe quel poème (court) de n'importe quel poète. Les élèves de ma classe avaient travaillé sur les derniers poèmes d'Hölderlin, ceux qu'on appelle poèmes de la folie.

Méthode :

1° Choisir un poète dans la liste des poètes de tous les temps et de tous les pays, et choisir dans l'œuvre de ce poète un cycle de poèmes représentatifs de sa manière.

2° Des textes choisis, extraire et classer Noms, adjectifs, verbes et adverbes, en colonnes, par catégories.

3° Choisir un poème de structure syntaxique simple et remarquable, repérer les temps forts, les points d'appui de cette syntaxe (ce que Claudel appelle *le motif*, « cette espèce de patron dynamique qui impose sa forme et son impulsion à tout le poème ») ; par ex. dans le poème d'Hölderlin choisi, *Le Printemps* : « Quand... Quand... de nouveau et quand... Oh ! quelle joie... » Ne pas manquer de repérer non plus les faits dominants tels que enjambements, inversions, etc. Reconnaître exactement la structure grammaticale des phrases : groupes fonctionnels, compositions des groupes et position des éléments à l'intérieur de ces groupes.

4° Réalisation : puiser dans la réserve de mots, selon l'inspiration (là, le hasard intervient) et placer correctement dans le cadre syntaxique. On obtiendra un texte qui ressemble étrangement à l'original, un vrai faux. J'ai pu obtenir en deux heures 24 poèmes construits sur le texte d'Hölderlin. En voici un exemple (on comparera l'original, *Pléiade*, p. 1024) ;

« Quand la printanière nuée embellit la vallée,
Quand la campagne s'éveille de nouveau et quand,
Dans le paysage où la montagne est haute,
S'ouvrent les fleurs, les cœurs les plus allègres,

Oh ! quel bonheur est celui du matin ! Joyeux,
Le jour se déploie sur les collines, l'air,
Le vent chantent, et la fraîcheur de la terre
Donne une joie à la vie libre, »

Remarque : On ne s'est pas occupé ici du compte de syllabes, mais il n'est pas interdit de le faire.

5° On peut varier, prendre le lexique de X et l'appliquer à la structure d'un texte de Y. On obtient ainsi des hybrides et l'on brouille les pistes.

6° On peut entrer dans le jeu, mettre ses mots dans la bouche d'un autre, ou inversement.

7° Enfin, on peut tout simplement se servir de ses propres mots et de sa propre syntaxe, inventer quoi !

Je n'avais jusqu'alors pratiqué que le 7° point, réservant cet exercice aux enfants, préservant sa nature qui était d'être une récréation collective, sans prétendre fabriquer des poètes de 13 ans ; jusqu'à ce que J.-P. Balpe nous propose un numéro sur ce thème de la fabrication de poésies sur recettes pédagogiques. L'ambiguïté, la parodie et sous le jeu la vérité peut-être, ou du moins la découverte de quelques faits troublants, m'ont incité à essayer. J'ai choisi des poèmes. Il n'y a pas de dérision : ce sont des poèmes que j'aime, parmi ceux que je n'ai cessé parfois de mâcher et de remâcher depuis longtemps. Je n'ai pas fait d'imitations, je me suis coulé dans leurs plis, ce ne sont pas des emprunts. Il y a là quelque chose qui ressemble à l'effort de compréhension d'une autre langue, de traduction. Je voudrais dire encore qu'en faisant cela j'ai pu vérifier (si besoin était), que la poésie ne doit pas être lue en passant, comme nous le faisons trop souvent, avec le coup d'œil professionnel, mais fréquentée sans fin comme une sente, pour connaître que le lilas embaume toujours à la même heure, au même endroit, derrière le mur, quand on passe.

- 1 — Et la langue mentira toujours Elle ne servira pas
- 2 — toujours A solder ses loques derrière Mon masq
- 3 — ue à se tirer de ma Peur avec les taupes à la
- 4 — perte du compte Friches repentantes faillites et
- 5 — brigandAge le temps est ce bec Qui cogne cont
- 9 — re brûlé par Le nom d'une femme Qui dort l
- 7 — a plus belle Sous le blanc sali avec Sa chevelure da
- 8 — ns les corbeaux L'enfance manque folle de vent et
- 9 — que les jours Sont d'arbres qui ont un Œil
- 10 — cache tes mains vide ton sac et l'enfance Où
la neige tombe Marche avec moi

(H. Deluy : Les Mille, « Et la salope vivra longtemps »).

J'écris neigeusement voyant les blancs lointains
d'un paysage vaste et sombre un peu hollande
je suis une proie elle-même dans mes mains
j'écris les marais débordés dans la lande

j'écris les ponts les patineurs leurs sarabandes
silence de mon moyen âge avec mâtins
ces freux perchés ! ce sont vingt toits d'un hameau nain
j'écris désertement sur mes chemins légendes

grand nord démenche de branches d'encre de neige
ma famine mon feu d'auberge dévorant
les charretées de meubles hardes et d'échelles

mon nord plein ciel où rament trois oiseaux arpèges
laisse-moi m'éloigner vers tes monts aberrants
maintenant mon grand nord marcheur ancien Breughel

(J. Roubaud E : Je vais bienveillamment...)

Le ciel trébuche
et la neige et le jardin qui parlait
La peur qu'on serre
Rien que passé lisière ferme la grille une

fuite d'oiseaux

Comme le cri
Entre les phrases
Encore encore ô le silence terriblement

(B. Vargaftig : la preuve le meurtre - « L'eau chancelle »).

Fenêtre,
Au sud,
Fleuve et semence
De vent et d'âme,
Echo brisé
Au nom de mille nuits,
Grande lumière, vie,
Si blanche,
Mort après mort,
Est ta royauté nue,
Ah ! puissions-nous fêter toujours,
Si sûre,
L'amitié de la terre !

(M. Regnaut : *Intermonde* « Soleil Silence »).

CAL Y CANTO

Au départ de ce texte, le dialogue avec une amie historienne, ethnologue et hispanisante, Thérèse Bouysse-Cassagne. Le dictionnaire Aymara a fourni des définitions qui nous ont conduites, d'un mot à l'autre, de l'eau aux ponts et aux Indiens.

Cal y canto désigne un mode de fabrication : les ponts construits sous la domination espagnole par les Indiens, qui en meurent souvent, sont solides et rigides, ils s'opposent aux ponts de cordes, aériens et mouvants, tressés auparavant par les Indiens.

Cal y canto, à chaud et chant, à feu et sang.

Uma Eau
 bénite claire chaude douce amère salée
 eau-du-haut
 eau
 vive qui sort
 tirée du puits avec un bol avec une corde
 avec la main
 qu'on jette

Uma uma vallée
 deux fois liquide du côté
 de l'eau
 lieu sacré
 entre deux montagnes
 intervalle posé
 entre deux abrupts

Phala le pont
 phalatha de cordes en « ichu » tordu comme
 nina phalatha on usait
 un bâton pour voler le feu

Mulla pont
 mullaya de cordes tissées serrées
 mulla apito chose admirable
 disaient les conquérants
 muets de crainte
 pont de
 cheveux
 qu'on arrachait pour la prière à la
 montagne
 avant de
 traverser

Simpa susi chaca	pont
simpa	de cordes grosses en « ichu » ou en cuir pour tirer des pierres ou tout autre chose
simpasitha	pour savoir l'amour quand elles sont plus petites
simpati	est-ce possible par hasard ?
atamafpha ?	
atamacachu ?	est-il possible que tu le dises ?
chaca	à cela s'ajoute
Palta	des gardiens

des ponts de grands tissages comme ceux de Bonbon
 Angoyaco Vilcas Sora Aporimac
 ou d'autres en bois ou en bateau œuvres d'indiens
 et après eux
 le fils du vice-roi Dom Garcia Hurtado
 marquis de Cañete el Mozo
 fit faire le pont de la Grande de Guambo
 C'est grand merci dit la chronique
 pour les Indiens qui meurent moins
 et grand service à Dieu et à sa Majesté
 que ces ponts dans tout le royaume
 bâtis à chaud et chant
 en une fois pour une fois
 cal y canto
 à vif le sang
 du peuple indien

EXERCICE
(RECITATION - LECTURE)

I. — PREAMBULE

a) Il est nécessaire, pour le bon accomplissement de cet exercice, que chaque élève soit muni d'une reprographie du texte ci-dessous.

b) Ce texte d'illustration à l'exercice a été choisi en fonction de critères bien connus des Enseignants :

— « Plus de grammaire ! Partant plus d'ennemi, plus de larmes !... »

(Bescherelle aîné, « Plus de Grammaire, Barème usuel et populaire de la langue française », 1841).

— « C'est à tort qu'on laisse le jeune enfant lutter contre les difficultés des règles qu'il essaie de confier chaque jour à la mémoire ; c'est une vaine fatigue que suit un funeste dégoût. »

(Dalimier, « La Pédagogie des Ecoles Rurales », 1843).

— « L'analyse, genre exercice aussi inutile par la stérilité, par la nullité absolue de ses résultats, que fastidieux par sa monotonie et sa banalité... »

(Galtier, « Nouveau cours théorique et pratique de langue française », 1845).

— « Les élèves des Ecoles Primaires ont besoin d'apprendre leur langue, non les subtilités qui ont rendu, en la compliquant, l'étude de la grammaire française si peu attrayante et, par conséquent, si difficile ».

(Instructions Ministérielles, 8 mai 1855).

— « Il faut bien avouer que la grammaire est parfois enseignée, dans certaines écoles françaises, à la façon du Coran dans les écoles musulmanes... Épargner aux enfants le supplice des conjugaisons qui n'a d'égal que celui de la table de multiplication ».

(A. Fontaine, Inspecteur Général de l'Instruction Publique, « Pour qu'on sache la grammaire », 1926).

(extraits de « ... et il fallut apprendre à écrire à tous les petits Français », Histoire de la Grammaire Scolaire, André CHERVEL, Payot Ed., 1977.

II. — PRATIQUE

● Cet exercice de récitation (lecture) à voix haute, doit varier entre le « recitativo secco » et le « sprechgesang ».

III. — TEXTE

● Le texte d'illustration ci-dessous est extrait du livre de Philippe Sollers, « PARADIS », Le Seuil, Ed., 1981 (p. 11) : perdrix faisans hérons butors cerfs daims sangliers chevreuils lapins poissons à foison esturgeons saumons plies congres rougets morues barbues mulets bars soles brèmes maquereaux gras merlans replats harengs frals toutes les sauces au poivre à la cameline au verjus de grain au sainfoin lamproles en galantine anguilles et tourterelles en pâtés tartes gaufres oublies gougères flans pommes crépines darioles beignets rissoles cramoignoles vin au piment au gingembre aux fleurs vin rosé moré hysopé claré vin de sable et vin de gravier vin doux sec bordé d'embouchure de quoi remplir un vivier viné vin roux blanc velouté de sang après quoi ils montèrent dans la nef qui cingla direct vers le large et là dans une cabine ils découvrirent sur un lit de soie l'épée à demi tirée du fourreau pommeau d'une seule pierre avec toutes les couleurs de la terre poignée du serpent papaguste vivant céildoine ni trop froid ni trop chaud douceur de sardoine la seconde côte étant d'un petit poisson nommé ottonax qui habite dans le fleuve euphrate et si vous prenez une de ses arêtes vous oubliez tout sauf le tout et galaad observa le fourreau couleur rose sèche malheureusement mal fixé ainsi que les fuseaux du lit l'un planté au chevet plus blanc que neige neigée l'autre rouge le troisième ciel d'émeraude et ils venaient de l'arbre de science dont ève avait emporté un rameau pour cacher sa nudité mais comment cela arriva et comment le roi salomon sur le conseil de sa femme fit construire ce vaisseau fantôme nous dirons cela une autre fois pour l'instant je rends grâce comme doit faire un pêcheur adonné au siècle car je me suis travaillé beaucoup j'ai achevé une longue œuvre qui vaut bien un peu de divertissement bye bye nom de nom y savaient disparaître ces cons de conteurs troudamours y connaissent les sorties les fantes tout ça aujourd'hui à réinventer en débarquant sur les plages du 21° le vent souffle on sent venir la surface enfin balayée vais-je pouvoir tenir avancer foncer droit dressé délié quelle langue employer quand tout se dérobe comme des pommes d'or dans un filet d'argent voilà ma parole selon ses deux faces ouf c'est loin c'est passé ça cogne au quart du passé lah voilà cette fois on a peine à le croire d'autant plus que la télé donne ce soir une adaptation de la divine comédie présentateur mondain la précieuse disant dante était un grand passionné le voilà sur l'écran genre minet paumé du drugstore et virgile couronné laurier synthétique danseuses nues dodues moulin rouge trotinant pour faire la

OR, QUE DIT-ELLE ?

- La poésie ne dit pas la vérité -
un écolier.
- C'est bidon, votre truc ! -
les autres.

...Et il arrive un âge où l'on se prend à douter de tout. De la parole des poètes comme de celle des parents. Les théories prennent la place du réel, cherchent à reculer les limites du poème en lui trouvant un sens, un sens surtout bien inscrit dans ce qui semble la *vérité* des choses : si « *la terre est bleue comme une orange* », c'est qu'Eluard ce jour-là contempla dans un compotier un fruit dont la peau entamée laissait place à de cotonneuses moisissures bleutées. De même, chacun peut vérifier, s'il voyage un peu, que les cigales ne chantent que l'été, alors que les fourmis — qui ne chantent pas —, à pareille époque, s'acharnent nuit et jour à pénétrer votre demeure dans ses plus intimes recoins.

...Oui, et c'est toujours la même chose, *ils* trouveront comment, à chaque fois, la poésie dit vrai. Cependant chacun s'accorde à dire que plus le temps passe, plus les affaires se gâtent.

Le « *blanc manteau de neige* », voilà qui était facile, agréable encore à comprendre. « *Le bon roi Charles est plein de douleur et d'ennui / Son cheval syrien est triste comme lui.* » restait encore clair, bien que ce curieux rapprochement entre un monarque et un cheval rappelât d'autres souvenirs de sinistre mémoire et ne laissât rien augurer de bon sur la pensée des poètes. Mais diable, pourquoi soudain ce maudit « *frais cresson bleu* » est-il venu tout compliquer, pervertir ?

Comme *s'ils* n'avaient que cela à faire sur leur banc !
Et depuis lors c'est l'avalanche :

« Les violons de l'automne

.....
Le soleil noir de la mélancolie

.....
Et la plage violette

.....
Le taureau roule sur la prairie idéale

.....
Sur tes caves que le flot hante

.....
Va vite, léger peigneur de comètes

.....
Se fixe de scintillations sitôt le septuor

.....
Onde éloquente des mamelles de pierre

.....
Comme la cendre gît inconnue à l'encens bleu

.....
des dieux

.....
Vos sources ne sont point des sources

.....
Mais pourvu que ce fût dans une juste guerre

.....
Dansez la nuit des âges durs ô pierres »

...or par bonheur, parfois reviennent « *les ouvriers en blouse bleue (qui) boivent du vin rouge* ». Peut-être leur diront-ils alors le nom de tous ces naufrageurs du sens ?

Yves BOUDIER

LE JEU DE LA PLUME D'OIE...

La règle en est des plus simples : il suffit, pour la découvrir, de lire les textes qui suivent, elle se dégagera d'elle-même. Seulement, attention, sous la règle, d'autres règles se cachent, tout aussi immédiates, tout aussi simples, chacune à l'autre s'ajoutant — ou se substituant — dans ces cases d'un jeu de l'oie où qui avance souvent recule et où toute progression ne peut être que circulaire, éternel passage au même point qui, pourtant, n'est jamais tout à fait le même... Assez de commentaires, qui veut jouer lise !

POEMES D'AMOUR : CINQ

1.

comme en tous lieux je t'aime au fond des airs je t'aime
stupide sans remords bête traquée je t'aime mâle recherche
je t'aime je t'aime toujours je t'aime comme sans hésitation
sans hésitation le couleuvreau je t'aime dans nos nuits je
t'aime toujours chien battu couleuvreau rare je t'aime dans
les gouffres caneton perdu je t'aime je t'aime panthère
noire aigle trop vieux je t'aime comme dans le monde je
t'aime en enfer comme dans les airs comme le chien battu
comme stupide le couleuvreau comme dans la boue je
t'aime comme dans les gouffres sur tes lèvres, je t'aime
sans remords comme comme je t'aime perspicace et libre
contre tous comme comme l'oiseau abattu je t'aime avec
patience je t'aime couleuvreau stupide je t'aime crabe bleu
comme la louve heureuse le rat l'oiseau abattu rare mâle
comme sordide dans tes yeux recherche dans les prisons
fou de bassan bête traquée la bête traquée recherche le
chien battu l'aigle trop vieux, le couleuvreau le rat apitoyé
la panthère noire comme dans les nuées avec rage l'oiseau
abattu la bête traquée l'oisillon sous terre contre tous
je t'aime couleuvreau sur tes lèvres dans la pluie jument
pleine oisillon je t'aime d'amour comme comme comme

je t'aime apitoyé je t'aime cheval fou jument pleine
louve heureuse dans tes yeux fous de bassan vipère lubrique
comme je t'aime comme je t'aime

2.

comme je t'aime je t'aime comme comme
sans
le couleuvreau le crabe
sans
je t'aime comme toujours je t'aime
perspicace et libre sous
je
je t'aime comme dans les prisons
sordide mâle je t'aime
comme
je t'aime comme tu m'aimes comme je t'aime comme

3.

comme je t'aime je t'aime comme comme
le loup sauvage
je t'aime
dans nos nuits
sous terre
je t'aime comme tu m'aimes comme je t'aime comme


4.

comme je t'aime je t'aime comme comme
l'oiseau abattu au fond des airs comme
comme je t'aime dans la pluie le loup
je t'aime stupide comme le cheval
je t'aime comme malhabile dans nos
dans les airs la panthère noire comme
le fou de bassan sordide comme avec
comme le fou de bassan le caneton
en tous lieux je t'aime dans tes yeux
dans nos nuits dans le monde en enfer
dans tes yeux jument pleine apitoyée
je t'aime contre tous sordides triste
je t'aime comme tu m'aimes comme je comme

5.

en toute saison comme enfant rageur je t'appelle avec folie
vaste je t'aime où tu m'aimes comme
abeille au soleil au soleil comme sous les flammes barbare
je t'aime dans les nuées jeune enfant rageur pour vivre
tu m'appelles follement jument pleine comme avec patience
aveugle sans remords je t'aime je t'aime sur toute plage.

La lecture à voix haute peut faire une partie du reste.

<p>THEORIE</p> <p>PRATIQUE</p>  <p>PEDAGOGIE</p> <p>PRATIQUES</p>	<p>POUVOIRS DES DISCOURS</p> <ul style="list-style-type: none">● Les histoires drôles Analyses de leurs constructions et de leurs effets. <i>André PETITJEAN.</i>● En consultant le règlement Etude comparée du règlement de 3 C.E.S. <i>Brigitte DUHAMEL.</i>● Le potin journalistique Comment faire courir une rumeur sans en être responsable. <i>Pierre VAN DEN HEUVEL.</i>● Analyses pragmatiques Etude d'un slogan publicitaire et du discours du « bon choix » du président sorti. <i>Jean-Michel ADAM.</i>● Il fallait un président à la France Réflexion sur les problèmes de compréhension à partir de l'affi- che électorale de Valéry Giscard d'Estaing. <i>Michel CHAROLLES.</i>
<p>Numéro de 128 pages, 35 F</p>	
<p>PRATIQUES, 2 bis, rue des Bénédictins 57000 Metz</p>	

Pierre LARTIGUE
Paul-Louis ROSSI

Lionel RAY
Jacques ROUBAUD

Musique Jean-Yves BOSSEUR

INIMAGINAIRE III

MATRIOCHKA POUR PIERRE MARIETAN

Moisissures

Les propositions musicales qui suivent peuvent s'appliquer à n'importe laquelle des matriochkas poétiques ; des couplages de processus musicaux peuvent intervenir : par exemple, la première moitié d'une page est liée à un processus tandis que la seconde partie l'est à un autre. Exceptionnellement, un processus musical se développera dans le sens contraire du mouvement du texte, ou décalé par rapport à lui.

Le musicien qui prend l'initiative du jeu doit pouvoir entretenir de manière aussi continue que possible deux éléments sonores et les faire évoluer graduellement ; ses partenaires inscrivent chacun le plus discrètement un événement sonore à l'intérieur des deux éléments entretenus par le premier ; ils répètent chacun leur événement en évoluant dans le même sens que lui ; mais à chaque début de ligne, les éléments originels réapparaissent tels quels ; la lecture de chaque nouvelle ligne est aussi l'invitation à rectifier le sens de l'évolution choisie ; à mesure que l'on se déplace vers le centre de la page, la pente de l'évolution que subissent conjointement les éléments de base devient plus forte.

Pour la seconde moitié de la page, le mouvement inverse est adopté.

MATRIOCHKA

Règle

Je propose ces petites poupées de bois peintes en rouge jaune vert que l'on appelle en Russie les Matriochkas
le premier vers s'inspirant de ces Matriochkas correspond à la première poupée de bois la plus grande

si vous aillez de vers en vers diminuant de quatre chaque fois le nombre de syllabes
votre poème sera semblable aux Matriochkas de bois qui diminuent

Il sera semblable à ces petites poupées peintes en rouge
jaune vert avec leurs châles Matriochkas

aux yeux tout ronds de plus en plus

Matriochkas

petites

puis

à l'in

verse les vers

grandissent comme les poupées

la jupe s'élargit les syllabes reviennent

comme quatre jupons chaque fois s'ajoutent les syllabes

et peu à peu partant de ces poupées par jeu un poème s'écrit dont on

peut ne fixer ni fin ni source ni limite un poème comme les Matriochkas je

vous invite à ce jeu de poupées de patience de mots je vous invite à emboîter le pas quatre à quatre

à ces petites poupées de bois peintes en rouge jaune vert qui m'inspirent on les appelle en Russie Matriochkas

Moisissures comme point de départ et Claude B. parlait sur la plage piquetée de
blanches coquilles on ne sait quoi se morcelle ici se brise en éclats nuls

blanche blanche coquille quoi se morcelle et brise nul
ne te connaissait sirène écrevisse de Desnos

sous cette petite algue nattée rougeur de mer et
l'écran où l'eau des miroirs continus

bassine des boues et coquilles
exècre l'air mesuré

Claude B. parlait

des plages

lieux nuls

point de départ

que rien ne continue

rien natté de rougeurs petites

brisé morcelé ramifié choisi

moisissures de thé rouge et couleurs de résine

noces de dés dévissés âcres régnant sur la scène des comptines

où les couleurs annoncent l'or du saule de serpentine

et nul ne sait qui te récompose morcelant de si blanches coquilles

la plage piquetée de silence que Claude B. avait pris pour point de départ

PAROLES ECRITES

Le musicien qui prend l'initiative du jeu propose à ses partenaires un intervalle (de hauteurs, intensités, modes d'attaques...) en alternant librement les deux points extrêmes de cet intervalle ; ceux qui le peuvent inscrivent leurs actions à l'intérieur de celui-ci, jusqu'à ce qu'un autre musicien propose un nouvel intervalle, plus réduit que le précédent... Le jeu se poursuit ainsi jusqu'à ce qu'il devienne impossible de proposer un intervalle plus réduit que celui qui a précédé, ou bien jusqu'à ce que, à l'occasion d'un changement de ligne, un participant propose un intervalle de nature différente : en général, chaque début de ligne sera marquée (sans heurt vis-à-vis de ce qui précède) par l'exposition d'un intervalle à réduire peu à peu : si l'intervalle exposé à l'occasion d'une ligne nouvelle reste de même nature, un mouvement de rebours est opéré, bien que l'orientation générale du jeu soit celle d'un rétrécissement progressif.

A l'intérieur de chaque intervalle proposé, chaque participant se déplace selon une échelle de degrés individuellement choisie, franchissant ces degrés dans n'importe quel ordre, ponctuellement ; selon les initiatives respectives des partenaires du jeu, les rétrécissements et élargissements des intervalles se font selon toutes sortes de courbes plus ou moins régulières.

Le lecteur inscrit chaque ligne par rapport au jeu des musiciens.

Pour la seconde moitié de la page, adopter la proposition D.

Paroles écrites âcres viciées inventent mots amers mots ridés syllabes écrevisses
paroles blanches inventent la moisissure des continents blancs

blanches inventent la moisissure du continu brisé des basses
paroles inventant mois saumure conte et tonneau des vents
inventant ces brisures sirènes éclat des blanches

rayures où le silence rit fort

d'inventer mesure abstraite l'eau

glisse le papier pend les

questions travaillent

l'eau eau

travaille

le corps questionne

plein de paroles blanches lourd

d'eau abstraite mesure d'invention

de basses réalités ----- dosées

blanches d'éclat sirènes brisent l'invention

comme une bouée en pleine mer et détachant les chiens les phoques

les basses débridées continuant ce que le sur moi invente des blanches

écrevisses syllabes sans ridés mots amers n'inventant pas l'écrit des paroles

mais va de mots en mers par l'escalier sonore inventant mois saumure et conte

MESURE BLANCHE

Le musicien qui prend l'initiative du jeu propose à ses partenaires un événement sonore constitué de plusieurs éléments nettement diversifiés ; ceux-ci le reprennent à leur compte d'aussi près que le leur permettent leurs instruments.

Une fois l'événement sonore d'origine repris par tous les participants, chacun entreprend individuellement une réduction de celui-ci ; et c'est précisément à ce moment qu'intervient le début de la lecture ; chaque ligne nouvelle est l'invitation à réduire toujours davantage l'événement d'origine, niveler ses différences internes... jusqu'à ce que tout mouvement soit paralysé.

La seconde partie de la page invite les musiciens à retrouver, d'aussi près que possible, l'événement d'origine.

Mesure blanche de moisissure en moisissure le cor continue
en l'explosion de ses myrtilles sonores sur la basse carrée
mosaïque de dents de sirènes menues blanches pointures gaies
brisement des couleurs s'émiettent recomposent la blancheur

va moisir brisée de myrtilles écrasées

mesure de ce qu'on dirait sirène

jeune fille belle un peu illégale

corps clandestin brisé

mesuré son

doré

redoré

sonorité

la blancheur mesurable

du drap devant la fenêtre fraîche

récit qu'on dirait démesure ne

ne devrait pas se défraîchir en sa blancheur

en l'émiettement de ses brisures si noires si blanches

comme à l'aisselle des ruisseaux les touffes de lumière explosion d'éc-

chymoses sur le sable sonore de ses thyms trilles noirs ou blancs

mots obscurs mots très blancs où la chimie des timbres morts se mange sans mesure

SUR L'ECOLE ET LA POESIE : TROIS OUVRAGES

Dans la grande brèche ouverte par l'introduction d'une pédagogie réelle de la poésie à l'école, c'est-à-dire d'une poésie vécue non comme répétition passive et réductrice d'un texte maître-de-langue, mais comme affrontement personnel de l'élève à la langue et à ses possibilités de dire, se sont engouffrés des quantités d'auteurs d'origines et de formations diverses. Il n'est pas d'éditeur, à direction tant soit peu scolaire, qui n'ait, dans ses collections, au moins un titre traitant de ce sujet et le marché tend à la saturation d'autant que ces éditeurs, plutôt que la nouveauté et la richesse de la réflexion privilégient bien souvent les petits ouvrages faciles qui, de l'un à l'autre, se reflètent, sans recul aucun, les mêmes recettes, sans toujours prendre soin ni de citer leurs sources, ni de changer les couleurs des jaquettes : il n'y a pas de petit profit et si, au bout du compte, c'est l'avancée dans la pédagogie de la langue qui se trouve compromise, peu importe, l'édition pense y trouver son intérêt qui saura, le moment venu, vendre le remède aux maladies qu'elle aura provoquées.

Dans le jeu de balancier des modes culturelles françaises, après le terrorisme ultra-théoriciste, voici venu le temps de celui d'une idéalisation de la pratique. Il suffit de raconter une « expérience » pour intéresser l'éditeur et tant pis s'il n'y a pas grand-chose à tirer de cette « expérience », on prétendra qu'il s'agit d'un « livre pratique pour praticiens » (1) laissant ainsi entendre — en effaçant avec une certaine mauvaise foi tout le bagage culturel du praticien et ses rapports personnels à l'écriture poétique — qu'il suffit de prendre, au pied de la lettre, les recettes fournies pour obtenir des résultats intéressants. Le livre de Pierre Coran est de cette eau... Je n'en fais pas reproche à l'auteur qui rapporte plutôt naïvement sa propre aventure, cédant, comme tant d'autres moins actuels, au mythe du texte d'enfant : texte d'enfant écrit pour l'adulte ou d'adulte contrefaisant l'enfant, mais bien plutôt à l'éditeur qui, alors qu'il devrait essayer d'apporter du nouveau, cède à une facilité, trop mal excusée par le souci d'une rentabilité à court terme, donc certainement mal comprise. Ce livre est relativement vide : comme tel il se lit bien, ne pose pas de problèmes et peut laisser croire à chacun qu'il est novateur en appliquant quelques faciles recettes et en s'émerveillant des résultats obtenus. Toutes les tentatives

(1) Pierre Coran, POESIE VIVANTE A L'ECOLE. Casterman E 3.

intelligentes et récentes d'une pédagogie de l'écriture crèvent de cette facilité-là qui mélange tout et a l'assurance tranquille de l'ignorance.

Il y en a moins dans un autre titre publié par le même éditeur : *l'argile des mots* où Marianne Auricoste dit sa joie de la poésie et, à travers sa problématique de comédienne, refusant clairement de se poser en pédagogue détentrice d'un savoir directement utilisable, permet d'entrevoir quelques voies d'accès au poème. Le danger cependant en est que, dans une approche qui se veut là encore au niveau d'une pratique et refuse le recul critique du regard théorique, beaucoup des questions de fond qui se posent à l'enseignant ne sont pas posées : notamment celle, fondamentale dans ce cas, de l'intrusion d'un extérieur dans le lieu clos d'une classe, de la relation avec un hors-classe en grande partie responsable des résultats obtenus et qui remet fortement en cause la valeur des expériences rapportées elles-mêmes. Un des écueils est alors que l'enseignant — qui devrait au moins être un complice et participer pleinement à l'enrichissement de ces interventions — apparaît au mieux comme un zombie s'efforçant de disparaître de cette classe qui est « sienne », au pire comme un gêneur, un tiers, venant, entre autres parce qu'il perçoit mal son exclusion, essayer de rompre la « relation privilégiée » qui s'instaure entre l'animatrice et les élèves. On sent là toute l'ambiguïté de ces missi-dominici venant porter aux enseignants la bonne parole de la vie et leur faire savoir ce qu'ils vont voir, comme si... bien sûr, dans la vie quotidienne d'une classe, l'angoisse à porter est autrement lourde qui bloque au travers du gosier et la solution ne consiste certainement ni à porter au pinacle des « expériences » dérisoires, ni à rejeter l'enseignant. Le travail à faire est beaucoup plus en profondeur, travail de réflexion, de creusement, de théorisation, mais oui, de théorisation, il faut, maintenant que ce n'est plus à la mode, ne pas avoir peur de l'affirmer. Que Marianne Auricoste dise des choses justes, notamment sur les relations du corps, de la diction et du dire, parce qu'elle est comédienne et a ICI une vision différente, ne permet pas d'escamoter une réflexion d'ensemble sur l'écriture et les finalités d'un enseignement de l'écriture sans laquelle ses remarques restent quelque peu béates.

Heureusement d'autres auteurs s'efforcent depuis longtemps, eux, d'enfoncer patiemment quelques clous qui tiennent la charpente. Ils séduisent certainement moins parce qu'ils sont moins faciles et moins complaisants, parce qu'ils ne peuvent s'empêcher d'inciter à la réflexion et de poser quelques problèmes : ils sont plus que jamais indispensables et en ces jours où s'entrouvrent des perspectives, où l'on peut recommencer, un peu soulagés de la lourde chape de plomb des années précédentes, à espérer rêver, ce sont eux qui creusent les fondations des édifices à bâtir. *Les voies de l'imaginaire enfantin* de Georges Jean, aux éditions du scarabée (éditions du CEMEA, et ce n'est pas un hasard...) pose de tels jalons. Georges Jean y reprend certes beaucoup de ses écrits antérieurs, mais il avance cependant avec obstination, posant pierre après pierre, approfondissant lentement, au fur et à mesure de ses expériences, réelles, elles, une théorie qui se densifie, prend de la cohérence et de l'ampleur, permettant aux praticiens qui le veulent bien d'enrichir leur pratique.

Jean-Pierre BALPE

UNE VILLE A LA CAMPAGNE

(églogue 3)

a lieu
lieu et temps.
a.
encore, encore ;
lieu.
dit. Ville.
Une ville à la campagne.
s'est appelée
ainsi.
Du même nom.
toujours, depuis toujours,
Non.

Terres et terre
retournées
de sa couleur
à l'autre
la mémoire.

Soleils et sacs
et champs
séchant
sur le sujet.

Ses tas
son asse
ses tétons

je sais
fermée, ouverte,
cousue par.

toujours, depuis toujours.
a lieu donc
dieux et dons
m'a.
m'a encore, ma
au fond,
au trou du fond,
au poil du sec,
dans le gosier, ses reins

aux nues
aux nuées nues
sur les barres de terre
sur l'eau
sur les versants du dos

pères et mères
refourchés
à ma couleur
à m'autre
à mon verso

Soleils et sacs
d'épeautre
dans les champs
dans les mes champs

toujours, depuis toujours
sachant.

a lieu
par conséquent je dis
(depuis toujours)
fleuves et feux
chantant dans les jardins
al dente
dans le temps

enduits à l'eau
passés à la raison
aux sels
à l'oraison
versets de mottes
morceaux d'eaux

telle l'étendue
tels sont les morts
bougres d'oiseaux
bosquets de becs
bordée de mots
dans les feuillards

Je sais.
Lieux et temps
Ville.
Une ville à la campagne.

C'est de vos noms
qui m'ont
qui m'arraisonnent
au fond
au trou du fond
chantant dans les jardins.

Vous êtes compagnons
de mes faits
pour vous terre.

encore, lieu du dit
du logis-dieu
je dis. Ville
une ville à la campagne
s'est appelée ainsi
de vos noms
cime terre
berceau d'os
versant de l'eau
soleils.

palmiers des doigts
jardins des mains
mes nichés morts
mes dents
mes arbres adam

tout vert feuillus
poussant
dessous les cors
des yeux
du fil des yeux

je sais
fermés, ouverts
cousus
depuis toujours.

de vos noms lieux
courant
sous les nuages
dessus, dessous
dans les feux de la terre
ouverts, fermés
je sais, le jour, la nuit.

alter
magma alter
chemise et nuit
de terre,
chemin d'eaux.

LES MOTS

Juste quelques mots
Braves petits oyats
Qui s'entêtent à fabriquer les dunes
Tandis que la houle grandiloquente
N'en finit pas de gérer les naufrages
Sous le contrôle de la lune



Les mots sans désir
Sont épars sur les meubles
Ah ce serait presque un chant
Ce qui caresse la planche
D'une haleine oublieuse
(attention aux clous !)



Renverser la pile des ans
Dimanches des stades des jeunes décembres
Sous les journaux une trace
De cette voix éteinte
Fixée sur bande
Boîte
Repère

Au plus profond ce n'est qu'une enfance nouée
Où les mots le silence retiennent
Un fragment de place qui patiemment remue
Des existences infimes dans le bleu du matin

NUBILE

ce qu'il dit, même si murmuré, ne s'élèvera pas de ses lèvres battues

c'est une noire toge, bure de ténèbres sur le corps mouillé, buisson d'oiseaux salés sur le long cuivre d'épiderme. et des triangles d'écarlate et des gants d'osselets.

corps à corps s'évasent dans chambre, c'est foisonnante course d'eau pour nos lianes blanchies. la main, pliée pliant, dans la crevée des creux hèle l'apparition nubile, l'affamée.

touche, oui, touche-moi, touche, explique. montre les lignes vivant sous les duvets. dis : piqure, point, irradié, frôler, touche le point du doux, si mortel.

en ces lits les solides se prennent et construisent des figures. l'allume, la lumière. s'enjambent la rive, l'ourlet, la lèvre. un cheval sur son chef, et sous la mer nos soleils répandus.

l'amant n'a que pistil, libre, dressé libre, comme en un parc récent. allées, pelouses, tresses, ce qui divise et puis fin d'opéra nocturne dévalisé.

les murs sont plus chauds que l'air, que l'herbe en la fumée des soirs. l'amant met ses doigts à boucaner en ta gerbe, grésillent sous sa langue des mots d'appétit et de soif. il vocalise sa douleur.

mille liquides rappellent leurs gouttes vers le fleuve marin. on voit dans ses bras les corps emportés. mille liquides dont le tien échappé de tes tempes en sueur, ou bien des hanches forcées.

c'est rives de soie pour le bain. cy dort un froid blessé, à peine amant, de neige perce fleur. le dedans de l'écho, la naturelle potence en de fixes bourrasques.

en haut du cil les brouillards se dissipent, et ton haleine déjà dessine de longues prophéties. comme dernier chant de la mer désunie.

joncs gisant gelés, et sel et soufre et silence.

MODELE

vois la brèche des murs, vois ce marais où s'enfoncent les toits, et la fine paupière des clochers, ça une ville? on y chasse l'œil et l'œillet. montre ta ruine de cœur, qu'on y trouve raison.

c'est Modèle, avec rouge et khol sous la densité des cheveux, quelquefois un daim traverse les mèches. l'orée rit de l'écho.

et ça descend par deux fouiller dans les caisses, les pots, les livres. quelques carrés de blé coincés entre les briques, la pâquerette y jette sa candeur éphémère pour un rien d'eau.

et puis les ponts, et celui entre ton épaule nue et ma bouche (une écharde dans l'oreille et les pieds aux cambouis.)

on y traite l'herbe et l'onguent, et tous ces verbes pour une seule voix. mets tes chiffons de silence, tu vois bien l'adresse et le bout, l'escalier, les chorales attentives dans leurs petites chambres, tout prêt, tout noir.

la robe sans pieds, le dédale des galets virant aux carrefours. à cette heure les lumières pointent au noyau des fruits, un froid d'été, tous les vents sur la vitre, des sourcils sans regard.

et cette histoire qui monte et qui descend dans ta gorge, qui en tire l'écorce mais ne fait pas de bruit.

transpire. plus tard on déménage des grilles, des lits, des jardins. que ce soit en l'air ou dans les fonds, pour bâtir en terre, il faut plier,. item pour retrouver son chant.

c'est l'appel des arpents avant le crépuscule, l'opaque de grès accents en des espaces étrangers, en de nouveaux crépis.

va, le pied, plus nu qu'ossements, en ta plus sûre marche : l'immobile.

OULIPO

OUvroir de Littérature POTentielle

Entretien avec Jacques BENS et Paul FOURNEL

Henri Deluy : Alors, l'Oulipo ? Un peu d'histoire... pour commencer...

Jacques Bens : A l'origine : les préoccupations communes de deux hommes qui étaient de vieux amis : François Le Lionnais et Raymond Queneau. Préoccupations convergentes, l'un était littérateur amateur de mathématiques et l'autre mathématicien amateur de littérature. Quand je dis amateur, je prends le mot dans le sens le plus fort. Car nous savons que Le Lionnais est un homme qui écrit tout à fait bien, même s'il n'a pas écrit de fiction ni vraiment de poésie. Et nous savons, d'autre part, ne serait-ce que par le témoignage de Roubaud, que Queneau était beaucoup plus qu'un mathématicien amateur. Donc, cette double préoccupation les a conduits à essayer d'utiliser des structures mathématiques dans la littérature. Ce qu'ils voulaient faire, c'est reprendre l'entreprise des gens de La Pléiade : fabriquer de nouvelles formes fixes (ou quelque chose qui représentait ce qu'était la forme fixe pour les gens de la Renaissance) à partir de matériaux mathématiques. Cette idée, d'abord un peu vague, s'est concrétisée pendant l'été 1961 à Corisy-la-Salle, au cours de la décennie consacrée à Queneau par Georges-Emmanuel Clancier et Jean Lescure, sous le titre « Raymond Queneau ou une nouvelle défense et illustration de la langue française » — ce qui était assez curieux puisque l'on y retrouvait la référence à La Pléiade. Là, Queneau et Le Lionnais, avec quelques-uns de leurs amis, ont décidé de créer ce groupe auquel ils pensaient depuis un certain temps. La première réunion a eu lieu un mois et demi après. Le nom de « Ouvroir de Littérature Potentielle », proposé par Albert-Marie Schmidt, a été adopté. A l'origine, il y avait une dizaine de personnes, à Paris. Au bout de quelques semaines, on a agrégé à ces dix personnes quatre autres qui ne résidaient pas sur le territoire national et qu'on a appelé pour cela des « correspondants étrangers », bien que parmi eux il y ait eu Paul Braffort lequel n'était pas du tout étranger mais qui travaillait à l'Euratom, en Italie. L'Oulipo s'est donc constitué et n'a plus changé, à ceci près qu'un certain nombre de gens ont disparu : trois sont morts, d'autres sont venus en deux ou trois promotions différentes. Maintenant, nous sommes plus de dix, une quinzaine. Je ne crois pas qu'il existe, en tout cas dans la période contemporaine, un groupe littéraire qui ait eu une telle stabilité car, encore une fois, à quelques changements de personnes près, l'Oulipo ne s'est pas modifié. On a continué imperturbablement les réunions mensuelles, avec les mêmes préoccupations, les mêmes soucis, les mêmes méthodes, le même plaisir, les mêmes enthousiasmes, la même amitié. On est arrivé à un certain nombre de travaux qui ont donné lieu à deux ou trois publications. La première publication, très modeste, était une partie d'un numéro des Dossiers du Collège de Pataphysique...

Paul Fournel : Le dossier 7 du Collège de Pataphysique...

J. B. : ...publié en 1962 ou 1963, et il n'était pas entièrement consacré aux travaux de l'Oulipo. Puis il y a eu la publication du premier volume de la collection « Idées ». Cette année, en quelques mois, paraissent les comptes rendus et le deuxième volume de la collection « Idées ».

P. F. : Depuis quelques années, régulièrement, paraît aussi la Bibliothèque oulipienne, une publication interne, réservée aux membres de l'Oulipo, tirée à cent cinquante exemplaires hors commerce, une sorte de banc d'essai, de petit laboratoire pour de petits textes courts qui vont être prochainement recueillis...

J. B. : J'aimerais dire encore une petite chose à propos des débuts : pendant plusieurs années, l'Oulipo est resté un groupe de gens inconnu, nous n'avons fait aucune publicité, nous ne nous sommes pas manifestés.

H. D. : Tu veux dire un groupe inconnu de gens, qui pouvaient par ailleurs être connus ?

J. B. : C'est ça. Pour deux raisons : la plus importante, c'est que Queneau n'y tenait pas. Il avait une notoriété relativement récente, moyenne, qui datait des « Exercices de style » et de « Si tu t'imagines », et il avait une grande notoriété toute récente, puisqu'elle datait de « Zazie dans le métro » qui avait paru un an, un an et demi avant.

P. F. : 1959...

J. B. : ...donc deux ans avant. Au fond, Queneau ne tenait pas à passer pour une sorte de vedette avec une cour de jeunes gens autour de lui, faisant la même chose que lui. Ça l'agaçait beaucoup cette idée. Dès le début, il nous a demandé de ne pas trop en faire état, de refuser d'en parler dans des revues. Il se trouve que, nous, nous n'avions pas beaucoup d'idées là-dessus. Je dis « nous », je pense à des gens comme Duchateau et moi, qui étions un peu les benjamins là-dedans, et complètement inconnus du reste du pays. Jean Lescuré était un petit peu connu, Le Lionnais bien entendu l'était, Albert-Marie Schmidt était un monsieur qui avait une notoriété importante, ou, dans un autre milieu, Claude Berge était déjà connu comme un très bon mathématicien, etc. Duchateau et moi, on n'avait aucune idée là-dessus. Queneau nous aurait dit : « Les gars, on va faire des articles et on va faire parler de nous », on aurait répondu : « Pourquoi pas ? ». Il nous a dit le contraire, on a trouvé ça très bien. Au fond, on s'en foutait un peu.

L'autre raison, elle était plus raisonnable finalement. Nous avions envie de travailler un peu en paix, tranquilles. Nous savions que c'est très difficile de travailler en groupe, si on est un groupe trop nombreux. Par exemple, si on est réuni autour d'une table à plus de dix, il y a plusieurs conversations. Ou bien ça devient tout de suite scolaire : il y a quelqu'un qui se met à parler et tout le monde l'écoute. C'est pas une conversation, c'est un discours écouté par d'autres. Donc, il nous a paru raisonnable de limiter notre nombre à une dizaine, une douzaine. Il valait donc mieux ne pas trop en parler autour de nous, parce qu'on aurait été sans arrêt sollicité (ce qui s'est produit plus tard effectivement) par des gens qui nous auraient dit : « Pourquoi ne m'invitez-vous pas ?... Cela ne nous empêche pas d'être, d'une part, curieux de ce que les autres faisaient, bien entendu, et on n'arrêta pas d'apporter des choses, en disant : « Voilà ce que j'ai lu, voilà ce que j'ai trouvé, mais aussi d'inviter des gens puisque, dès les premiers mois de l'Oulipo, on a pris l'habitude, à chacune de nos réunions, qui étaient d'ailleurs des repas, d'avoir un invité. Nous avons eu des gens très divers : des mathématiciens,

des écrivains, des musiciens, etc., qui venaient et qui chaque fois nous apportaient quelque chose d'intéressant.

Donc, nous ne nous sommes pas enfermés dans une tour d'ivoire, nous avons simplement le désir de nous mettre un peu de côté pour pouvoir travailler tranquilles. Cette attitude n'a pas été vraiment modifiée au moment de la publication du dossier 17 du Collège de Pataphysique qui était une publication passablement confidentielle, tirant à 600 exemplaires, avec 300 abonnés. Mais, en revanche, cela a été modifié par la publication du volume de la collection « Idées » qui, lui, a tiré une vingtaine de milliers d'exemplaires...

P. F. : Oui, vingt mille à peu près.

J. B. : Cela n'a pas été très vite, mais nous avons été ainsi amenés à avoir un peu plus de diffusion.

H. D. : Vous aviez déjà une masse de travaux...

J. B. : On avait déjà fait un certain nombre de choses qui, en fait, quand on les voit aujourd'hui, ne sont pas très convaincantes. Quand on voit le volume deux qui est sur le point de paraître...

H. D. : C'est le volume 2 de « Idées » ?

P. F. : C'est ça. Il aurait pu paraître plus tôt...

Il y a deux ans qu'il est en train... Il devrait sortir très bientôt.

J. B. : Oui, en principe. Le volume « Idées » n'est pas sans importance pour le sujet que tu veux traiter aujourd'hui. D'abord, ce volume, à notre grande surprise — enfin ça ne nous a pas surpris après coup, mais au début ça nous a surpris — a connu du succès surtout auprès des enseignants. C'est à partir de là que tout ce système d'échanges entre l'Oulipo et les enseignants, par le truchement de stages notamment, s'est produit. Si bien que là, il y a vraiment eu une sorte de renversement : pendant tout un temps, on est resté dans l'obscurité et le silence et puis, tout d'un coup, on s'est mis à faire des stages ! Ce qui est exactement le contraire...

P. F. : Je ne suis pas un Oulipien de vieille date, puisque je suis rentré à l'Oulipo un peu plus tard, dans la dernière fourmée des Oulipiens, en 1972, il y aura bientôt dix ans...

J. B. : Quand même...

P. F. : Il y a une chose qui me frappe dans l'histoire de l'Oulipo aussi, c'est que, contrairement à ce que beaucoup de gens croient aujourd'hui, l'Ouvroir n'a jamais été une école littéraire, et Queneau insistait là-dessus. C'est un sentiment qui est clair pour tout le monde : il n'y a pas une esthétique oulipienne de la littérature. Chaque Oulipien fait la littérature qu'il a envie de faire, comme il a envie de la faire, cela ne provoquera pas d'exclusion. Le seul but de l'Oulipo est un but extrêmement pratique : proposer aux écrivains de langue française des structures susceptibles de les aider à créer. Donc, dans l'Oulipo, même si l'Oulipo est resté une société un peu secrète pendant de longues années, il y a l'idée d'une ouverture, l'idée d'une proposition à très long terme. C'est l'une des choses aussi qui va nous amener tout à l'heure sur le sentier de la pédagogie. Il est sûr que : proposer des structures c'est déjà faire de la pédagogie. Et ceci même si les écrivains français, à part nous, ne s'intéressent pas ouvertement à ce qu'on fait — je ne connais pas d'écrivain actuellement célèbre en France qui ait envie de

travailler vraiment sur des structures proposées par l'Oulipo. La rencontre qu'on a eue avec les gens, ça a été plus une rencontre avec des enseignants qu'avec des créateurs eux-mêmes qui sont chacun dans leur système et qui ont chacun leur(s) truc(s).

J. B. : Ce n'est quand même pas fortuit si l'Oulipo a été créé en 1961. Indépendamment du fait que les deux personnalités très profondes de Queneau et de Le Lionnais se sont ainsi manifestées et ont ainsi trouvé la concrétisation de soucis qu'ils avaient depuis longtemps, ce n'est pas par hasard si nous faisons partie d'une génération — Fournel est un peu plus jeune mais c'est quand même la même — qui s'est posée des problèmes de forme. Les gens du nouveau roman se posaient des problèmes analogues, même s'ils ont trouvé des solutions différentes. L'autre jour, dans une lettre qu'elle m'adressait à propos de l'Oulipo-Cerisy qui aura peut-être lieu en 1983, Edith Heurgon me disait qu'elle avait été très frappée par ce que nous avons montré à Beaubourg, il y a un mois et demi, et que Jean Ricardou observait de son côté qu'il y a beaucoup de choses qu'il a faites et qui ressemblent à ce que nous faisons. Cela ne m'étonne pas ; nous avons eu des problèmes de forme analogues et les gens de « Tel Quel » aussi et vous autres aussi et chacun a trouvé ou proposé des solutions à sa manière. Cela fait partie d'une préoccupation assez générale. On n'est pas du tout des canards au milieu de cygnes ou vice versa, on barbote dans la même mare.

H. D. : Vous êtes contemporains d'une relative fin de la dénégation du formalisme. Dans la poésie française contemporaine, c'est frappant. Ce n'est pas de hasard si quelqu'un comme Jacques Roubaud est aussi à l'Oulipo. Et le nouveau roman bien sûr mais aussi des écrivains postérieurs comme Maurice Roche, Jean-Claude Montel, Didier Pemele, Philippe Boyer... Il y a aussi le cas G. Perec...

J. B. : Oui. Le nouveau roman est considérable comme un phénomène historique qui a cristallisé les soucis de gens fort différents. Quand on regarde les écrivains qui ont été groupés sous ce titre, on voit bien toutes leurs différences.

H. D. : Vous avez parlé de la première manifestation publique, relativement publique — autour de cinq cents personnes touchées, ce qui dans le milieu de la littérature en France fait finalement pas mal de monde... Cela fait déjà un certain impact. Vous avez parlé de la publication du Collège de Pataphysique. Ce qui me frappe, c'est cette marque du côté du dérisoire qu'il m'avait semblé à l'époque saisir dans la naissance de l'Oulipo, cette sorte de contradiction interne existant entre des propositions sérieuses — le formalisme, c'est du sérieux — et en même temps cette pointe de dérisoire que je sentais dans le côté un peu forcené de la chose, et qui me semblait évidente dans le numéro du Collège de Pataphysique, ne serait-ce que parce qu'il y avait le Collège de Pataphysique derrière. Comment vous vivez maintenant cette sorte de contradiction ? Est-ce que ça vous paraît ridicule que je parle en même temps du sérieux du formel et du dérisoire ?

P. F. : Non, ce ne sont pas des choses que nous percevons comme contradictoires, en aucun cas. On peut faire sérieusement des choses dérisoires. Ce qu'il faut bien voir, par rapport au Collège de Pataphysique, c'est que les gens qui étaient à l'origine de l'Oulipo étaient aussi membres du Collège. Moi qui n'étais pas pataphysicien, qui suis dataire de l'Oulipo au sein du Collège uniquement parce que je suis oulipien, j'ai l'impression que c'est une rencontre qui est peut-être plus historique que structurelle.

J. B. : Oui. C'est exactement ça. Effectivement, au départ, sur les dix premières personnes, il y en avait cinq ou six qui étaient les membres du Collège de Pataphysique et qui se connaissaient d'ailleurs un peu par là. On a trouvé commode d'avoir des Dossiers du Collège à notre disposition si on voulait publier des textes...

P. F. : Ça ne nous gêne pas du tout.

J. B. : Cela s'est de plus en plus dilué, d'abord parce que les nouveaux membres n'étaient pas des membres de Collège. Ils le sont devenus d'une certaine façon, mais ce n'est pas de là qu'ils venaient. De plus, depuis plusieurs années, le Collège n'a plus d'activité publique, tout cela s'éloigne un peu. Je voudrais revenir sur la notion de dérisoire. Je veux dire : faire l'opposition entre le futile et le sérieux, plutôt qu'entre le sérieux et le dérisoire. Je crois que, quand on s'attache aux problèmes de forme, on accepte une certaine futilité, même si on les prend très sérieusement. La fabrication, l'invention du sonnet c'est quand même beaucoup moins sérieux, quoi qu'on veuille, que la mort d'un enfant ou que la faim quelque part, etc. Or, les écrivains se trouvent souvent devant ces deux désirs. De temps en temps, ils ont besoin et envie de dire : « Il y a des mineurs qui crèvent dans le Pas-de-Calais », et à d'autres moments, ils se disent : « Il faut absolument que je fasse ça en alexandrin ou en octosyllabes. » Je ne crois pas qu'il s'agisse de « sérieux » de même nature, je crois que ce sont deux ordres de sérieux complètement différents. Le premier, celui du « fond » pour l'appeler comme ça, on ne peut pas le mettre en discussion autour d'une table. Il y a des gens qui ont essayé de le faire, mais, à mon avis, cette entreprise est d'avance vouée à l'échec, parce que chacun de nous ne ressent pas de la même façon ces choses-là. Il y en aura un qui sera plus ému par l'appel des mineurs et l'autre par un enfant qui est malade, et ainsi de suite. Chez chacun de nous, il est parfaitement légitime de juger essentielles ses propres émotions et de ne pas vouloir les comparer avec celles des autres.

P. F. : Il y a aussi un phénomène qui est simplement un phénomène d'efficacité. Sur le fait de faire un texte en alexandrins ou pas, on est compétent et efficace ; sur le reste... Donc, c'est une futilité, mais sur laquelle on a prise ; et c'est une futilité qui soutient la réalité de notre existence professionnelle.

J. B. : Celle-là, elle peut s'échanger facilement, on peut en discuter. On peut échanger des recettes, en somme, et, à partir de là, chacun, de retour dans son coin, va parler ou de ses enfants ou de son papa mineur ou de son lapin qui est en train de mourir, ou de la bicyclette. Chacun peut parler de ce qu'il veut. Moi, je n'éprouve pas le besoin d'échanger ce dont je souhaite parler.

H. D. : Je ne pensais pas à ce que tu viens de dire, et qui est un vieux problème, ça a été le pont aux ânes sartrien ; la littérature devant la mort d'un enfant ; à l'époque, on a été nombreux à réagir en rouspétant : il n'y a pas de raison de mettre la littérature en arrière parce que des mineurs meurent ou des enfants ; l'existence d'une littérature peut aussi avoir quelque part un rapport avec les enfants qui meurent. Mais je voulais surtout parler de ce que représente le formel à l'intérieur même de la littérature.

J. B. : J'ai été un peu long, mais la question me paraît mal posée entre le sérieux éventuel du formalisme, et le dérisoire de la Pataphysique. A mon avis, il s'agit, dans les deux cas, d'une futilité de même nature. Il n'y a pas d'opposition entre les deux.

P. F. : La Pataphysique est une forme.

J. B. : La Pataphysique est une forme, aussi, qui est à la fois aussi futile et aussi sérieuse que tout ce que nous pouvons envisager. La contradiction ne réside pas là. Elle pourrait résider éventuellement dans ce que j'ai dit ailleurs mais qui est en effet un pont aux ânes et dont nous avons conscience. Je voulais en arriver à la notion de jeu, car il est évident que quand on a le souci de la forme, c'est aussi parce qu'on aime jouer. Dans la Pataphysique aussi, il y a un côté jeu, plutôt que de dérision. La dérision, elle s'y trouve parfois, mais pas en permanence. Je suis sûr que Ronsard, Du Bellay, quand ils inventaient leurs formes à eux, ils se marraient aussi. C'était pour jouer, ce n'était pas avant tout pour refaire le monde qu'ils faisaient ça. Les gens du nouveau roman aussi, sauf qu'ils ont fait un peu de terrorisme après, ce que nous n'avons jamais fait.

P. F. : Il y a aussi une chose essentielle pour ce que j'ai pu en vivre en deuxième coup dans l'Oulipo, c'est que l'Ouvroir, même dans ses conceptions les plus ludiques et les plus farfelues, puisque c'est un mot qui est utilisé souvent à propos de notre travail, soutient une conception de l'écrivain qui était une conception de Queneau. Une vision professionnelle du travail d'écriture, qui est tout à fait sérieuse et tout à fait intéressante. Queneau répétait volontiers un certain nombre d'adages : « C'est en écrivant qu'on devient écrivain. » Véritable corollaire à cette première affirmation : « Le véritable Inspiré ne l'est jamais, il l'est toujours. » L'Oulipo, en réalité, c'est un peu l'apologie du « métier » et c'est un moyen de l'exercer non pas mieux mais plus. La contrainte, telle qu'elle est élaborée par les Oulipiens, permet à l'écrivain qui ne serait pas susceptible d'écrire pour une raison x ou y, de pratiquer son travail d'écriture, par l'intermédiaire du jeu, de la règle qu'il se donne à lui-même. L'exercice même de la règle provoque l'exercice de la littérature, et l'exercice de la littérature fait l'écrivain. Je crois que c'était une chose qui tenait beaucoup au cœur de Queneau.

J. B. : Il a beau dire : « L'écrivain n'est jamais Inspiré, il l'est toujours », il y a la révocation de l'inspiration divine.

P. F. : Absolument.

J. B. : Cela veut dire que, si on part d'une forme pour écrire, on n'attend pas que le ciel vous descende sur la tête. Cela n'empêche pas que cela puisse arriver quand même. Dans le meilleur des cas, il vient aussi, ce ciel ! Mais cela n'est pas évident. Il y a aussi l'assez grande modestie : dans « l'écrivain », il y a un côté tâcheron incontestable. Là aussi, le génie disparaît derrière. Nous ne disons pas, comme l'a dit, hypocritement d'ailleurs, Lautréamont : « La poésie sera faite par tous », — tu parles, ce salaud d'aristo comme il pensait à ce qu'il disait ce jour-là... Je ne crois pas que la poésie puisse être faite par tous, ou plutôt : je ne crois pas que le problème soit là. Mais il est certain que l'Oulipo peut aider un peu plus les gens, ou le plus grand nombre à en faire. Cela dit, nous nous bornons à donner des recettes. Il n'y a pas d'école de poésie, on n'apprend pas à faire de la poésie à l'Oulipo. Nous donnons des recettes : si elles sont utilisées par des gens de talent, cela peut donner des œuvres de talent, si elles sont utilisées par des gens sans talent, cela ne donne rien du tout.

P. F. : A l'intérieur même de l'Oulipo, il y a des contraintes qui, appliquées par certains, donnent de petits chefs-d'œuvre, appliquées par d'autres, donnant de médiocres résultats. Nous sommes ce que nous sommes.

J. B. : On ne réussit pas toujours ses coups...

P. F. : Autre chose, qui est essentielle dans la démarche oulipienne : Queneau avait poussé très loin une réflexion sur l'héritage surréaliste. Il a été très marqué par l'expérience surréaliste, contrairement à ce qui a pu être dit ici et là. Il a vécu ça avec une grande intensité. Il a très bien et très vite, peut-être plus vite encore que les autres, vu que le surréalisme révélait d'abord et avant tout que l'homme était manipulé d'une certaine façon, par les formes inconscientes, et que écrire ce n'était pas faire un acte absolument libre, mais que « ça » écrivait avec votre stylo. Un des rôles déclaré de la contrainte pour Queneau c'était de faire jouer un petit peu les forces inconscientes. Se donner des contraintes, c'est résister de toutes ses forces à l'automatisme, et aller au-delà de cet automatisme en lui résistant. Il disait volontiers que n'importe qui était capable de pousser devant lui une ribambelle de personnages comme des oies ; le problème n'était pas là. Le véritable problème de création était d'arriver à se donner des barrières susceptibles de révéler quelque chose qui était l'exercice suprême de la littérature. Il y avait cette idée-là, claire chez Queneau, pour qui le pendant au surréalisme, ou en tout cas à la création par l'inconscient était les mathématiques. Cela se sent déjà dans « Odile ».

H. D. : Votre conception de la littérature ?

P. F. : Nous en avons évidemment déjà parlé. Peut-être faut-il insister sur cette sorte de recentrage de la littérature dans une autre réalité que celle qui a été la sienne au moment du grand boom sartrien, toute cette époque de littérature dite engagée. Il a fallu là aussi exorciser ces problèmes de l'engagement. Toute littérature est engagée, c'est un fait acquis aujourd'hui, mais il y a des choses qu'il ne suffit pas de clamer n'importe comment, n'importe où, pour faire de la littérature. Il y a aussi la littérature comme exercice d'une certaine forme de rigueur ; on est sur un terrain difficile, car chaque fois qu'on a des rapports avec le public...

J. B. : Cela ne peut s'exprimer qu'en termes négatifs : il ne nous paraît pas souhaitable que la littérature soit au service de quelque chose d'autre qu'elle-même.

P. F. : Elle peut l'être, mais il faut d'abord qu'elle soit au service d'elle-même. Il faut que ce soit une littérature qui se fasse en conscience de ce qu'est la littérature...

J. B. : Cela ne veut pas dire qu'elle ne serve pas. On peut servir les choses sans être à leur service. D'autre part, est-ce que vraiment, tous les membres de l'Oulipo pris l'un après l'autre, seraient absolument d'accord avec ce que nous venons de dire tous les deux ? Ce n'est pas sûr. Il y en a parmi nous qui pourraient avoir une idée un peu différente.

P. F. : A coup sûr. Mais on est là sur un terrain difficile, car c'est un terrain où nous-même nous ne sommes pas sûr de ce que l'on dit ou de comment on avance. Ce qui est sûr, dans l'Oulipo, c'est une résistance à une certaine image hugolienne de l'écrivain, une certaine image qui a été véhiculée par l'école, jusqu'à très récemment.

H. D. : Tu viens de parler de la marque surréaliste sur Queneau. On ne peut qu'être d'accord, bien entendu. Mais, en même temps, dans votre position, il y a quelque chose de violemment antisurréaliste. Une grande partie de la dénégation du formel s'est installée, au XIX^e siècle, par ce qu'on a cru comprendre de la démarche des poètes « maudits ». On a laissé Mallarmé de côté en grossissant plutôt le côté rameur malgrichon aux éclairs de génie au détriment du savant de l'écriture, et du chercheur. Le surréalisme s'est

fait le bateleur d'une certaine conception de la littérature : l'écriture automatique, le « et tout le reste est littérature », c'est de cela que s'est nourri aussi la dénégation du formel. Si elle a eu cette ampleur en France, qui nous a fait passer à côté de ce qui s'écrivait dans le reste du monde pendant presque cinquante ans — on a traduit les textes des formalistes russes avec cinquante ans de retard, le néo-formalisme anglo-saxon pareil, etc. — c'est en partie redevable au surréalisme.

P. F. : Encore aujourd'hui, pour beaucoup de professeurs de lycée, ceci dit sans aucune nuance de reproche, le comble de la liberté en littérature, c'est le surréalisme. Le comble de la modernité, c'est le surréalisme. Il y a une réaction, bien sûr, mais la réaction que je vois dans l'Oulipo par rapport au surréalisme c'est non pas tant une réaction contre, qu'une réflexion sur. Je crois qu'on essaye plus d'être un au-delà du surréalisme s'il est possible qu'il y en ait un, qu'une espèce de négation brutale du surréalisme. Le surréalisme est un mouvement qui est le résultat d'une longue investigation, l'explosion de quelque chose qui a commencé très longtemps avant. Ses découvertes sont tellement éblouissantes et éclatantes qu'on ne peut pas les nier, en bloc.

H. D. : Pas de dénégation du surréalisme, bien sûr, ça a été pendant quelques années, la plus mauvaise façon de lutter pour la modernité...

P. F. : On ne peut pas nier le surréalisme. Ce serait stupide. Il ne faudrait pas aimer les livres, il ne faudrait pas aimer la littérature comme nous l'aimons tous. La seule chose qu'il soit logique de se dire aujourd'hui, c'est que ça ne sert plus à rien de faire du surréalisme, ça n'a pas de sens.

J. B. : Il y a quand même quelque chose de curieux : le surréalisme a groupé un nombre non négligeable d'écrivains de très grand talent, mais ils ont tous construit leur œuvre à l'écart du surréalisme. L'œuvre de Michel Leiris, ce n'est pas une œuvre surréaliste. L'œuvre de Queneau, l'œuvre de Prévert, non plus. Et l'on pourrait ainsi les prendre les uns après les autres, y compris les œuvres des peintres, des cinéastes, sauf Desnos...

H. D. : Péret...

J. B. : Oui, sauf ceux qui sont morts à trente ans, ou à trente-cinq ou à quarante, comme Desnos. Péret est mort beaucoup plus vieux, mais il a une œuvre assez mince. Il y a ceux qui sont morts beaucoup plus jeunes, comme Crevel, on ne sait pas ce qu'il auraient fait après. Ou Julien Torma.

J. B. : Il y a Breton, dont l'œuvre proprement surréaliste n'est pas très grande non plus, en mettant à part les manifestes.

H. D. : Péret a écrit presque autant que Leiris. Quand tu fais les comptes, l'œuvre complète de Péret, ça fait quand même six gros volumes.

P. F. : La stricte orthodoxie surréaliste n'était pas porteuse de beaucoup d'œuvres en réalité, mais tous ont été marqués par cette aventure extraordinaire qu'a été le surréalisme, et nous le sommes aussi.

J. B. : Il y a quelque chose sur laquelle nous avons souvent insisté, c'est la notion de hasard. L'Oulipo essaie d'éliminer le hasard — ce qui n'est pas très difficile : on peut éliminer le hasard en prévoyant exactement ce que l'on va faire. Et l'on essaie de réduire l'Inconscient au minimum.

P. F. : En tout cas de ruser avec lui.

J. B. : Oui, on sait bien qu'on ne le réduira jamais, mais on essaie d'être au maximum conscient de ce qu'on fait. On essaie (et c'est vraiment l'idée

de Queneau) d'éviter que le lecteur puisse lire autre chose que ce que l'on voulait écrire. Il nous arrive de savoir que dans ce qu'on a écrit, il y a plusieurs sens différents. On est très content quand il y en a plusieurs. Mais on serait tout à fait chagrinés de ne pas les avoir aperçus nous-mêmes, et que les lecteurs les voient de leur côté.

P. F. : C'est la fameuse théorie des « couches de sens » chère à Queneau. Toute œuvre littéraire doit être comme un oignon dont chaque lecteur peut retrancher sa couche.

J. B. : Dans la mesure où « on n'est pas maître de son Inconscient », aucun de nous ne peut arriver à maîtriser tout cela. Mais c'est un souci que nous avons, et cela peut nous démarquer du surréalisme, et même nous mettre en opposition, au fond. Mais c'est un souci que nous ne sommes pas seuls à avoir. Quand Robbe Grillet écrit *La jalousie* (plus encore que *Les gommés*), quand Butor écrit *La modification*, ils essaient au maximum d'échapper au hasard et à l'Inconscient. C'est un souci de formaliste d'échapper au hasard et à l'Inconscient. A propos de la conception de la littérature, je crois qu'il est impossible de répondre à cette question dans la mesure où je ne suis pas sûr que nous ayons une conception commune de la littérature. Ne serait-ce que par le fait que, parmi nous, il y a des gens qui sont des prosateurs et d'autres qui sont des poètes, nous écrivons ces choses différentes. Il n'y a pas de conception de poésie commune entre *Le retour au pays* et *a*. Cela n'empêche pas Jacques Roubaud et moi d'avoir beaucoup de points en commun. Mais je ne crois pas que nous pourrions élaborer une théorie commune de la poésie.

P. F. : Il n'y a pas de littérature oulipienne !

J. B. : Nous sommes plus proches sur le plan de la prose. Pérec, Paul et moi, par exemple, nous sommes des conteurs d'histoires. Sur le plan de la poésie, c'est moins net. Sur le plan de l'écriture, on est quand même tous un peu influencés par Queneau. On a cette manière un peu distanciée de raconter les choses, une sorte de malice qui apparaît ; ça, c'est l'influence directe de Queneau, plus que l'Oulipo. Quéval a aussi une conception du roman qui est assez proche de la nôtre.

H. D. : Et sur cet autre point : écriture et exercice ?

J. B. : Toutes les fois qu'on pense à une contrainte, une technique, on fait des choses qu'on appelle des « exercices » par simple modestie, pour pouvoir dire à nos copains : voilà l'exemple que je vous donne, ne prenez surtout pas ça comme une œuvre, je vous montre ça pour voir comment ça marche. Il peut arriver que ce soit une réussite et qu'on en soit content les uns et les autres.

H. D. : Quand c'est une réussite, vous considérez que c'est de l'écriture ?

J. B. : Oui, c'est ça. Mais c'est le problème de chacun. Sur le plan de l'Oulipo, on regarde seulement si la contrainte fonctionne. Evidemment, si le résultat est complètement catastrophique, y compris sur le plan de la séduction, on le dit. Les contributions qu'on a faites à des revues, ou des choses comme ça, on n'appelle pas ça des exercices. Les « Morales élémentaires » que Paul a faites, il ne les présente pas comme des exercices, parce que l'exercice était déjà fait : le modèle existait déjà.

P. F. : Tous les membres de l'Oulipo sont capables de faire un exemple sur n'importe quelle structure. Mais la rencontre entre quelqu'un qui a envie

de faire un bout de littérature et une structure, ne se fait pas automatiquement et à tous les coups. On peut tomber fou amoureux d'une idée de structure, alors que les autres vous intéressent moins. Quand on en tombe fou amoureux, alors on travaille dedans et on arrive à faire des choses qui ressemblent à des œuvres, ou qui pour soi sont des œuvres parce qu'on y a mis beaucoup de soi-même, qu'on s'y est intéressé. Cela n'est pas exclusif du travail d'exercices. On est tous bien contents de faire un homosyntaxisme, un petit palindrome, même si Pérec est le seul par exemple à s'investir dans les palindromes et à faire des œuvres littéraires qui soient des palindromes sublimes, ou des palindromes qui soient des œuvres littéraires sublimes, j'en sais rien, ça c'est son problème. Mais nous en avons tous fait, qui sont évidemment moins bons que ceux de Pérec.

H. D. : A propos des exercices ; les palindromes existaient, mais il y a d'autres exercices que vous avez inventés.

J. B. : Le tireur à la ligne, c'est moi qui l'ai baptisé. Je lui ai donné ce nom car je me suis aperçu que cela permettait aux écrivains de feuilleton, qui manquaient d'imagination, de « tirer à la ligne » beaucoup plus facilement, d'en rajouter autant qu'on voulait et même d'aller très loin.

La « boule de neige » est un poème qui grossit au fur et à mesure comme une boule de neige. Ça a donné lieu à des « avalanches », qui sont des boules de boules.

P. F. : Il y a le L. S. D. qui est la « littérature sémo-définitionnelle ». Son nom est tout à fait compréhensible. Le « S + 7 », c'est-à-dire le septième substantif qui suit le substantif donné, dans un dictionnaire. Ce sont des noms donnés en jouant entre nous. « La belle absente » : c'est parce qu'il manque une lettre dans un mot qu'on peut remplacer par plusieurs.

J. B. : « La belle absente », c'est un peu plus compliqué ; ça peut être un poème dans lequel on va mettre le nom de la personne chérie. Par exemple, on veut y mettre Henri. On va écrire un poème de cinq vers, ou de cinq phrases. Dans le premier vers, ou dans la première phrase, il y aura toutes les lettres de l'alphabet moins H, dans le deuxième toutes les lettres de l'alphabet moins E, etc., de manière que le mot Henri apparaisse en creux. Comme nous avons nous plutôt des tendances hétéro-sexuelles, nous avons appelé ça « la belle absente ». Mais j'en ai fait un qui s'appelle Le bel absent, parce que c'est Queneau qui apparaissait en creux.

P. F. : Il y a un jeu au niveau de la dénomination des exercices, mais on ne cherche ni à brouiller les pistes ni à cacher quoi que ce soit.

J. B. : Ce n'est d'ailleurs pas tellement codé. En général, ça veut dire quelque chose.

H. D. : Il y a une logique au fond, tout à fait simple même. « La belle absente », c'est un bel exemple. C'est Roubaud qui a trouvé « La belle absente ».

P. F. : Il y a tout l'héritage des noms qui ne nous appartiennent pas : lipogramme, palindrome, tautogramme, pangramme.

H. D. : Oui ; il faut bien dire à nos lecteurs, que ce n'est pas vous qui les avez inventés.

P. F. : En aucun cas. Ils peuvent se reporter à leurs dictionnaires préférés, ils trouveront tout ce qu'il faut dedans.

J. B. : Encore que le mot « tautogramme » ait changé de sens. A l'origine, c'était un texte dans lequel tous les mots commençaient par la même lettre. Aujourd'hui, c'est un texte dans lequel il y a toutes les lettres de l'alphabet. Ce n'est pas nous qui avons inventé ce sens-là. C'est un sens moderne, et c'est ainsi que nous l'utilisons.

H. D. : Qui l'avait repris dans la littérature contemporaine, avant vous ? Il y a des exemples de reprises ?

J. B. : Les seuls exemples que nous connaissions, ce sont les phrases utilisées par les réparateurs de machines à écrire, pour essayer tous les caractères !

P. F. : « Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume... »

H. D. : Une phrase type qui comprend toutes les lettres de l'alphabet, la phrase la plus courte. On peut penser qu'à la même heure, dans toute la France, quelques dizaines de réparateurs de machines à écrire tapent la même phrase. J'aime ça...

P. F. : Il y a un nom aussi, derrière le mystérieux PALF, se cache simplement la Production Automatique de Littérature Française.

H. D. : Qu'est-ce que vous attendez des ateliers ? des stages ? Que s'y passe-t-il ? On a l'impression que ça s'est développé tout d'un coup. Il y a une rencontre curieuse entre une certaine demande, notamment de la part des enseignants, et l'Oulipo, non ?

P. F. : Il y a eu une rencontre. Elle a eu lieu à Villeneuve-lez-Avignon, la première fois que nous y sommes allés. C'est Gil Jouanard qui nous avait demandé de venir, sans doute un peu inquiet, enfin je ne veux pas dire ce qu'il pensait ou ce qu'il ressentait à ce moment-là. Le public est venu. Les gens se sont intéressés. Je crois que ça tient à ceci qui est essentiel. Prenez quinze personnes, mettez-les dans une salle de classe et dites-leur : écrivez-moi un poème, vous avez une demi-heure, vous pouvez être tranquille, il n'y aura rien au bout d'une demi-heure, à une ou deux exceptions près. Vous prenez quinze personnes, vous les mettez dans la même salle en leur disant : traduisez-moi le début de la bible sans la lettre E, en français, et au bout d'une heure, vous aurez vos biblès sans la lettre E. C'est un petit peu cela qui est à l'origine du « succès ».

H. D. : Le côté incitatif...

P. F. : Voilà. Je crois qu'il y a dans les méthodes et les contraintes oulipiennes des moyens de se débloquer. Cela a joué de façon tout à fait positive. A partir de là, les stages qu'on a faits sont de nature assez différente. Le premier stage, à Villeneuve-lez-Avignon, était essentiellement destiné à des gens qui passaient. Ce n'était pas vraiment un stage, c'était la présence de l'Oulipo, c'était la foire... Les gens venaient, pendant deux heures ou une demi-journée...

J. B. : Il y en a qui parlaient tout de suite, d'autres qui revenaient le lendemain.

P. F. : C'était épuisant ! Les gens arrivaient, et se renouvelaient toutes les deux heures ou presque. On n'allait pas loin, chaque fois on était obligé de s'arrêter aux exercices les plus simples. Ensuite, il y a eu une expérience de fond tout à fait passionnante, à Royaumont, avec une dizaine de stagiaires pendant une semaine. Là, vraiment, un travail de séminaire. On a travaillé

avec eux, cela a été profitable pour nous aussi. Nous avons eu affaire à des gens qui, pour la plupart, avaient le goût d'écrire. L'Oulipo atteignait ainsi un peu son but, puisque le but de l'Oulipo a toujours été de proposer à des écrivains des structures susceptibles de les aider à créer. Certains étaient des enseignants, d'autres des animateurs culturels ou des étudiants, mais tous avaient en commun d'aimer l'écriture. Cela a donc été un stage beaucoup plus approfondi où on est allé beaucoup plus loin. Tous, ou presque tous, avaient, au-delà de leur goût pour l'écriture, une idée derrière la tête : un projet pédagogique. Ceux qui étaient professeurs avaient envie de pouvoir utiliser cela avec leurs élèves de troisième. Tous avaient l'intention d'écrire. Il y a eu des stages qui correspondaient à des états intermédiaires : une part de stagiaires permanents, et des passants qui venaient voir. Dans la mesure où l'Oulipo veut proposer des structures aux écrivains, il y a une volonté pédagogique, qui est inscrite quasi génétiquement dans notre travail. On a été un peu dépassé par les événements dans la mesure où on s'est rendu compte qu'il y avait beaucoup de professeurs qui venaient un peu chercher des « trucs » chez nous, des recettes.

H. D. : Jacques Bens vient de dire que vous proposez des recettes, alors que des gens viennent chercher ce que vous proposez, ça n'a rien d'étonnant !

P. F. : En réalité, le but pédagogique de l'Oulipo n'est pas quelque chose de voulu, de concerté. Il se trouve que certaines structures proposées par l'Oulipo sont bien reçues par les enseignants car elles sont suffisamment gaies, détendues, pour qu'ils puissent les utiliser avec leurs élèves et que ça marche...

H. D. : Des ateliers ou des stages auxquels vous participez, vous n'attendez rien d'autre que le contact de votre travail avec un public. Que lui en fasse ce qu'il en veut... ça vous déborde, c'est ça ?

P. F. : Pas forcément ; vis-à-vis du public, c'est vrai, ça nous déborde. Mais on attend autre chose des stages. On s'est rendu compte que l'ambiance des stages, et le travail à l'intérieur des stages étaient féconds pour nous. Évidemment, on ne se pose pas en tant que professeur par rapport à des élèves, c'est-à-dire que les exercices que nous proposons, nous sommes les premiers à les faire, et nous les faisons en même temps que les autres.

H. D. : Il vous est arrivé que de nouveaux exercices naissent sur proposition de stagiaires ?

P. F. : Bien sûr. La fameuse « contrainte de Delmas », par exemple, a été proposée par M. Delmas, à Villeneuve-lez-Avignon. Dans le volume II de l'Oulipo, le seul non-Oulipien qui ait un texte à l'intérieur du volume est Jacques Jouet, qui est un de nos stagiaires de Royaumont. Pour bien des contraintes, des stagiaires nous ont fait des textes qui sont d'une haute qualité. Autre exemple, « L'hôtel de Sens », que j'ai fait avec Jacques Roubaud, a été trouvé à Villeneuve.

H. D. : D'où vient le titre « l'hôtel de Sens ».

P. F. : Parce que cela ne pouvait se passer que dans un hôtel, et à Sens parce qu'il y a ambiguïté sur le terme. Ça tourne...

J. B. : L'été dernier, quand nous sommes arrivés à Villeneuve pour une semaine, on a appris qu'il y avait cent quatre-vingt-dix personnes qui s'étaient inscrites. On ne pouvait en prendre que trente, évidemment. D'autres sont venues en cours de route. C'est tout à fait surprenant, parce qu'on n'est pas célèbres, tout de même...

H. D. : La demande des enseignants apparaît à première vue comme à l'inverse de ce que vous apportez. Ils viennent pour trouver des recettes pour la créativité des enfants. Ils en parlent continuellement, il s'agit de débloquer des choses et d'amener les gosses à se manifester, etc. C'est-à-dire ce qui a priori a l'air d'être le contraire du formalisme.

P. F. : En réalité, une chose évidente pour nous et pour tous ceux qui ont bien voulu venir assister à nos stages, c'est que la contrainte libère.

J. B. : Il y a un point que j'aimerais préciser à propos de pédagogie car, même dans notre esprit, j'ai l'impression qu'il n'a pas été assez clair jusqu'ici. Je voudrais lever une ambiguïté. Pour moi, le projet pédagogique est quelque chose de très précis. Je ne crois pas que l'on puisse traiter de « pédagogie » n'importe quelle distribution d'information. La pédagogie, c'est un art d'enseigner un certain nombre de choses à des enfants, dans le but non seulement de les leur apprendre, mais aussi de leur former l'esprit, etc. Un projet pédagogique oulipien signifierait fatalement (et d'ailleurs je crois que c'est comme ça que l'utilisent les enseignants qui viennent nous voir) que, en utilisant les exercices oulipiens, on va mieux apprendre à écrire en français, on va mieux apprendre la grammaire, l'orthographe, la géographie, l'histoire, n'importe quoi d'autre. Nous sortons ici complètement des préoccupations des gens de l'Oulipo, qui sont des préoccupations d'ordre strictement littéraires. Nous essayons de trouver des techniques, des recettes, pour fabriquer de la littérature. Que des gens utilisent les mêmes recettes pour faire de l'enseignement aux enfants, tant mieux pour eux, moi ça me ravit, mais ce n'est pas mon problème. C'est exactement comme si l'on disait grâce aux « Pauvres gens », on fait des leçons de morale, donc Victor Hugo c'est un auteur de leçons de morale. Ce n'est pas vrai. Victor Hugo a écrit un poème qui est comme ci et comme ça, et puis il se trouve qu'on en fait une utilisation moralisante. Je suis absolument ravi qu'on trouve une autre utilisation aux techniques de l'Oulipo, mais personnellement, je ne peux pas m'y associer, ce n'est pas mon propos, ce n'est pas mon projet. Je ne serais pas du tout choqué, si, comme certains en ont eu le projet, on arrivait à faire un livre « Oulipo-pédago » : je trouverais ça très rigolo, je serais très content, mais je n'y participerais pas. La confusion s'est faite souvent. Le fait d'aller dans un stage pour montrer aux gens ce que l'on fait, pour moi ce n'est pas un projet pédagogique.

H. D. : Vous ne faites pas des stages pour former des gens à vos techniques ?

P. F. : En aucun cas.

J. B. : On donne des informations sur ce que nous avons trouvé. Je ne veux pas me cacher derrière l'attitude du savant qui dit : « Vous savez, tout ce que je fais, c'est de la chimie. Si vous voulez ensuite en faire des bombes, ça c'est votre problème. » Ce n'est pas cela que je dis. Je ne me sens pas innocent de ce qui va se faire derrière. Je dis simplement que cela m'intéresse, mais que, personnellement, je ne sais pas le faire, ce n'est pas mon propos.

P. F. : Il n'y a pas de projet pédagogique dans l'Oulipo.

J. B. : Le projet pédagogique ne peut venir que derrière, avec ceux qui vont l'utiliser, que nous sommes d'ailleurs prêts à encourager.

H. D. : Sur ce point-là, l'ensemble des gens de l'Oulipo aurait, à votre avis, la même position ? Vous avez sûrement eu l'occasion de parler entre vous de ce problème.

J. B. : Oui, à ceci près, que quelqu'un comme Roubaud, probablement parce qu'il est professeur, est plus favorable lui au projet pédagogique.

P. F. : Quand je dis qu'il n'y a pas de projet pédagogique dans l'Oulipo, je ne veux pas dire qu'il n'y aura pas un jour un livre pédagogique de l'Oulipo. Dans le travail des Oulipiens, travail mensuel, quotidien, hebdomadaire ou annuel, il n'y a pas d'intention pédagogique, ni profonde, ni superficielle. Il se trouve qu'il y a eu une rencontre entre une certaine pédagogie et des méthodes élaborées par l'Oulipo, mais c'est une chose que nous n'avons pas cherchée. Le volume I des travaux de l'Oulipo ne ressemble en rien à un manuel pédagogique.

H. D. : Le « Bled-Oulipo » n'existe pas.

P. F. : Absolument pas. Et quand bien même il existerait, il n'existerait pas en tant que quelque chose qui précède le travail de recherche littéraire.

H. D. : Encore que le Bled ait un aspect oulipien assez marqué !

P. F. : Il est tout à fait Oulipien. L'Oulipo emploie beaucoup certaines des formes extérieures qu'il donne à l'organisation de ses exercices, à la pédagogie un peu rétro maintenant.

H. D. : Le Bled dont je parle, c'est évidemment le livre d'exercices de grammaire. Je ne parle pas du journal des soldats en Algérie ! Comment réagissent les enseignants, quand vous leur dites ce que vous venez de me dire ?

J. B. : Je vais prendre un exemple poétique (il ne faut pas se priver de la poésie). Les Oulipiens, c'est exactement comme des fleurs ; il y a le narcisse, la fleur de pommier ; ceux qui viennent à nos stages, c'est comme les abeilles. Ils prennent notre nectar, ils en font du miel. Nous, on n'est pas des fabricants de miel : on est seulement des fabricants de fleurs. Ça ne veut pas dire que le miel ne nous intéresse pas. Mais on ne sait pas faire le miel. Ceux qui viennent nous voir, ils ne nous parlent presque jamais du miel. Quelqu'un dit parfois : « Oh, ça, ça ne m'intéresse pas parce que je ne pourrai pas le faire avec mes élèves. » Mais c'est très rare.

P. F. : En général, les gens sont là pour jouer le jeu.

H. D. : Et rien ne vous étonne dans le fait que ce soit massivement des enseignants ?

J. B. : Ça serait surprenant qu'on ne soit pas surpris... Mais il n'y a pas que des enseignants. Par exemple, cet été, il y avait une majorité d'enseignants, mais ce n'était pas la totalité. Il y a quelque chose que nous savons maintenant et qui nous étonne moins : auprès des écrivains en général, et des poètes en particulier, l'Oulipo a surtout à jouer un rôle de déclencheur comme d'ailleurs n'importe quel groupe littéraire. Le poète qui est un peu dans le brouillard, dès que nous avons déclenché en lui une certaine incultude ou une certaine voie vers une solution, il va chercher sa solution. C'est ça qui est bien. Il n'est pas important que les autres écrivent des « belles absentes », ou des sonnets irrationnels ou des « morales élémentaires ». Il est très important qu'ils se mettent à écrire un nouveau sonnet, à inventer une nouvelle tragédie en cinq actes, et c'est peut-être grâce à nous qu'ils y auront pensé. Les poètes n'ont pas besoin de venir à nos stages. Ils vont s'inventer leurs propres techniques. Pour les autres, c'est plus commode d'utiliser les nôtres, de voir celles qui marchent, celles qui ne marchent pas, de les éprouver pendant

quelques jours, et puis de partir. Je suis sûr qu'ils continuent dans leur classe, et qu'ils en inventent d'autres.

H. D. : Est-ce que vous avez eu des échos de résultats dans les classes d'enseignants ayant suivi vos ateliers ?

J. B. : Oui. D'abord, il y en a qui reviennent. A Villeneuve, à Pâques, il y avait un jeune enseignant du Vaucluse, qui était déjà là l'année dernière.

H. D. : Ils vous ont fait parvenir, par exemple, des travaux faits par des élèves, dans ce cadre-là, à partir de cette incitation ?

J. B. : Il n'y en a pas beaucoup quand même. On a eu, l'été dernier, un professeur à l'Université de Toulouse, et qui fait faire des exercices ouï-ouïens à des étudiants de fac. Il ne s'agit plus du tout ici des exercices faits au cours élémentaire ou avec les lycéens, mais d'un début de réflexion sur la langue.

P. F. : Il ne faut pas croire que tout baigne dans l'huile, qu'il n'y a pas d'opposition, que les gens ne viennent pas porter la contestation. Là où on sent la plus grande résistance, ce n'est pas tant sur le plan de la pratique que sur le plan qui est supposé être la théorie. Presque tous les participants à nos stages nous envoient à la figure la liberté..

J. B. : Plus la tripe que la liberté...

H. D. : La littérature à l'estomac...

P. F. : Voilà. Frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie. Ça participe bien aussi d'une certaine idéologie de l'enseignement...

H. D. : Moi, j'étais, non pas au stage, mais à côté du stage l'année dernière, dans la pièce à côté. Je me souviens d'avoir un jour en passant, vaguement, assisté à une sorte de révolte parmi les participants. C'est assez drôle de voir qu'ils viennent pour chercher quelque chose, qu'ils sont bien contents de le trouver, mais que dès que ça touche à la conception de la littérature, et que ça met en cause la sacro sainte théorie du cri, là ils ne sont plus d'accord du tout !

J. B. : Comme on est quand même plus rusés que ce qu'on peut en avoir l'air, on a vite compris qu'il fallait refuser toute discussion théorique avant d'avoir commencé à travailler, c'est-à-dire avant le deuxième ou le troisième jour. Les gens ne font plus du tout le même type d'attaque quand, pendant trois jours, ils ont fait des exercices avec nous. A ce moment-là, il est assez facile de leur dire : « Mais dites donc, vous en avez parlé, de votre histoire d'amour, avec les homosyntaxiques ! Et celle-là, qui voulait nous parler de son chat, elle l'a bien fait ! Alors, qu'est-ce qui vous gêne là-dedans ? En fait, vous avez dit exactement les mêmes choses que d'habitude. Qu'est-ce qui vous brime ? » Là, la discussion se place sur un tout autre niveau. Ce n'est plus un mur contre un mur. C'est : vous avez expérimenté, continuez, vous allez bien voir. Au lieu de vous brimer, ça vous aide plutôt à continuer. Au cours d'un « tireur à la ligne », notamment, on a eu des résultats tellement différents, qu'il était clair que chacun sortait sa propre salade...

P. F. : Un jour, il y a eu un exemple à contrario de cela, mais qui vient renforcer la même théorie. En faisant quelque chose d'assez mécanique, je me souviens, qui était quelque chose dans quoi on ne pouvait pas investir beaucoup de soi, parce qu'il y avait une grosse mécanique à mettre en route.

Il y a eu une des participantes aux stages qui a dit : « Ah non, ça suffit, je ne peux pas faire ça. » Alors on lui a dit « Qu'est-ce que tu voudrais faire ? » Elle a réfléchi, au bout d'un moment, elle s'est mise à pleurer et elle a dit : « Je voudrais faire un poème qui parle de ma mère », et elle est sortie. La confrontation avec l'impossibilité d'exécuter une contrainte d'écriture simple, avait révélé, chez elle, quelque chose qui était profond et certainement puissant. Même si elle est sortie pour aller écrire un poème sur sa mère, on aura eu un rôle formidable pour elle, on lui aura fait au moins sortir l'envie d'écrire un poème sur sa mère. Les choses peuvent opérer à des niveaux très divers. Ce sont chaque fois des expériences humaines différentes.

J.B. : Il y a autre chose. Sur le plan de la théorie, nous refusons tout terrorisme et tout prosélytisme. On dit très vite aux gens : « De toutes façons, ne vous fatiguez pas, on ne tient pas à vous convaincre. Si vous n'êtes pas d'accord, restez, cela nous est complètement égal. Vous avez le droit d'écrire absolument comme vous voulez. » En général, cela agace un peu les gens. Cela fait dire : « Mais pourquoi ne veut-il pas me convaincre ce salaud ? » Ils essaient de se faire convaincre. En même temps, toute plaisanterie mise à part, c'est important qu'ils sentent ce respect que nous avons de leur attitude, de leur désir ; et que nous continuions à dire : « Nous vous proposons des techniques, des recettes, qui vous permettront de dire ce que vous avez envie de dire. Si ça ne vous le permet pas, ne les utilisez surtout pas. Ça ne sont pas les techniques qui manquent dans l'histoire de la poésie : adoptez exactement celles qu'il vous faut. » Cela permet des discussions beaucoup plus fructueuses, parce qu'il n'y a pas d'affrontement qui se produit. On peut discuter vigoureusement si on attaque nos propres conceptions, mais je n'ai jamais envie de dire aux gens : « Vous devez faire comme moi. » On les convainc davantage par le travail. C'est vraiment de l'ergothérapie !

P.F. : Ce qu'on apporte, ce ne sont pas des certitudes ; on n'en a pas nous-mêmes. On remet sans cesse en cause ce qu'on fait. On amène simplement une pratique et une expérience de l'écriture, c'est tout. On n'est pas convaincu que ce soit la meilleure façon de faire de la littérature.

J.B. : Ce qui nous aide aujourd'hui, c'est qu'on a quelques très bons exemples à donner. Il est certain que *La vie mode d'emploi*, c'est une technique extrêmement difficile, et ça donne un roman qui est d'une très grande qualité sur le plan romanesque traditionnel.

P.F. : Idem pour « Si par une nuit d'hiver un voyageur... » ou le « château des destins croisés », de Calvino.

J.B. : Il y a les petits textes de la bibliothèque oulipienne : *La princesse Hoppy* qui est une contrainte épouvantable que je n'ai jamais comprise dans le détail...

P.F. : On ne peut pas encore, car elle n'est pas finie.

J.B. : C'est exactement un conte quasiment féerique et narquois qui est très amusant à lire. Nous disposons maintenant d'éléments assez divers pour que les gens voient ce qu'on peut utiliser, et qu'on peut écrire des choses très différentes.

H.D. : Vous avez eu des débordements à l'étranger ? En dehors de Calvino.

P.F. : Il y a Harry Mathews, américain, qui vient de publier « *Le naufrage du stade Odradek* », qui est un magnifique livre culpien construit tout entier

sur une contrainte qui s'appelle la contrainte de Mathews puisque c'est lui qui l'a inventée.

Des débordements à l'étranger, oui. Il y a des équipes dans le monde qui ont des intérêts aussi dans une certaine formalisation de la littérature, antérieures à l'Oulipo, contemporaines de l'Oulipo ou postérieures. On a l'impression qu'ils n'ont pas les mêmes problèmes théoriques, notamment aux Etats-Unis, qu'ils ne se heurtent pas aux mêmes problèmes théoriques que nous. Notamment par Martine Gardner et des gens comme ça qui se sont intéressés très vite et très tôt aux travaux de l'Oulipo. Pour qui la question de savoir si c'était sérieux ou pas sérieux ne s'est pas posée comme elle se pose sans cesse en France.

H. D. : Des galéjades... Ça vous arrive de pousser un peu dans ce sens ?

P. F. : C'est vrai. On doit reconnaître qu'on pousse un peu dans ce sens-là. Mais on pourrait faire la part entre les gens qui ne sont pas sérieux, comme il nous arrive de l'être, et puis l'objectivité de l'analyse d'un texte, d'un travail. Même si ces textes sont drôles, sont parfois farfelus d'aspect ou d'allure, ce sont des textes qui méritent d'être objectivement regardés autrement que comme une plaisanterie. C'est ce qui a nuit à Queneau, c'est ce qui fait qu'il a fallu des années et des années pour qu'on se rende compte que sous les mots de Zazie, il y a une machine romanesque phénoménale. Ceci dit, on ne revendique pas du tout le sérieux...

H. D. : Dans le pays de la rigolade, la plaisanterie n'est pas prise au sérieux. C'est bien connu. J'ai une dernière petite question. L'ALAMO, qu'est-ce que c'est ? Un appendice, quelque chose qui s'est développé à partir de l'Oulipo ?

P. F. : Il faudrait que Paul Braffort soit là. Je suis un des membres fondateurs d'ALAMO, mais je n'ai jamais rien fondé, je n'ai jamais participé à aucune réunion.

H. D. : Ça veut dire quoi, ALAMO ?

J. B. : Atelier de Littérature Assistée par Ordinateur...

P. F. : En gros, c'est : littérature et ordinateur. Mais le M, je ne le vois pas...

H. D. : Mal assistée...

P. F. : Il faudra demander ça à Roubaud, il le sait très bien, puisqu'il en fait partie, et qu'il a assisté à une des deux réunions. Il y a Roubaud, Braffort, Pierre Lussan et Jean-Pierre Balpe, c'est cela le noyau. Et un des programmeurs, ou programmeurs de Braffort.

J. B. : C'est un peu une excroissance de l'Oulipo, mais pour l'instant nous ne sommes pas encore très au fait parce qu'ils n'ont pas encore fait assez de choses... Ça a l'air très passionnant.

UN PETIT PEU PLUS DE QUATRE MILLE POEMES
EN PROSE POUR FABRIZIO CLERICI

Ils reviennent des provinces lointaines,
juchés sur des éléphants géants

Ils ont la paupière brodée de noir
et une lueur bleuâtre au fond de l'œil

En collant l'oreille contre leur poitrine
— ce que nul ne fait sans une certaine appréhension —
on peut entendre les battements lents et irréguliers
de leur cœur

Bien qu'ils soient d'un abord assez effrayant,
ils se révèlent rapidement inoffensifs, et
même cordialement amicaux

D'autres pirates aujourd'hui
écument les côtes de Tripolitaine

Il est difficile de savoir à quoi
ils pensent, et même s'ils pensent tout simplement

Leur cuirasse est faite d'os et d'ivoire,
et leurs bottes de peaux de singe, et ils
mettent parfois des casques façonnés avec les
crânes de leurs ancêtres

Peut-être est-ce grâce à cela
qu'ils furent les seuls à échapper au déluge.

Parfois des hommes à têtes d'oiseaux de proie
entrent à l'improviste dans ma chambre

Ils ont fait provision de peaux de crapauds,
de petites autruches et de mues de serpents

Ils se déplacent par trois,
ce qui signifie certainement quelque chose,
mais allez savoir quoi !

Dans plusieurs siècles ou millénaires,
des archéologues déduiront peut-être
de l'examen de leurs armes et de leurs poteries
qu'ils venaient de l'Asie centrale.

Ils chevauchent pendant des semaines et des semaines
dans une chaleur de fournaise

De temps en temps ils sont pris d'étranges
malaises qui les fait s'en prendre à leur
ombre comme si elle était leur plus mortelle ennemie

Ce sont eux qui se vantent d'avoir vaincu les
Gorgones, mais beaucoup affirment que c'est
faux

Ils font, disent les cultivateurs de Transylvanie,
les meilleurs gardiens des basses-cours, et leurs
femmes, au marché, se les disputent

A la fin de l'été, des corps singuliers
poussent sur le front des anachorètes

Lorsque la lune est pleine, leur peau
se desquame et des griffes leur poussent
au bout des doigts

Jadis, il ne se passait pas de jour
sans que cinq ou six d'entre eux ne
s'entretuent

Leur origine reste une énigme,
mais on sait qu'ils surent avant les autres
le secret des labyrinthes et le transmirent
à Possenna

Aux frontières du royaume
des portiers bicéphales
montent une garde impassible

Ils se nourrissent de poisson séché,
de pemmican et de viandox, et mâchent
éternellement une racine amère qui leur
fait les dents toutes noires

Ils savent apprivoiser les aigles
et tondre les moutons, mais ils
préfèrent ne pas le faire

On raconte qu'il suffit de prononcer
à voix très basse leur nom pour qu'ils
disparaissent

Dans les vestiges effondrés du palais
se terrent des êtres rampants, tenant
de l'homme et du félin, du reptile et
de l'oiseau

Sur leurs boucliers en peau
d'hippopotame des signes cabalistiques
sont parfois gravés

La nuit ils se rassemblent sous
une tente de laine et jouent aux dés

A chaque aube ils s'évanouissent
et redeviennent pli de rideau,
reflet de lune, ou mince fil d'une lézarde

On les rencontre parfois
quand on se regarde trop longtemps dans
la glace

De leurs yeux ronds et glauques
ils semblent fixer un horizon
qui chaque fois se dérobe

Certains disent qu'ils sont faits
de sable et d'écaille

Nul n'a jamais compris pourquoi
ils se servaient de petits cuillers.

Ce texte, à paraître prochainement aux Editions du Regard, a été écrit pour accompagner huit dessins de Fabrizio Clerici. Ces dessins, divisés chacun en 4 bandes horizontales manipulables séparément, permettent de composer 4.096 dessins différents.

De la même manière, chacun de ces huit courts poèmes en prose est divisé en quatre sections ; on peut composer un des 4.096 poèmes possibles en prenant n'importe laquelle des huit premières sections, en la faisant suivre de n'importe laquelle des huit suivantes, et ainsi de suite...

• CONTRAINTES • TECHNIQUES • EXERCICES •
 • METHODES •

Alphabets

Chaque ligne (chaque vers) du texte doit contenir une fois (et une fois seulement) chacune des onze premières lettres de l'alphabet français prises dans l'ordre des fréquences : E S A R T I N U L O V.

(Selon les évaluations effectuées, la onzième est le C ou le V. Dans les textes qu'il a composés suivant cette technique, Georges Perec a utilisé le C.)

I L O T A V E N U S R
 A V I L E S O R T N U
 T A L I V R E U N S O
 U V E N I R L A S T O
 E U V R A I L S O N T
 T O U S N A V R E L I
 L E S U I V A N T R O
 S T R E V I L N O U A
 N T V A I R L O U S E
 R I A N T L O V E S U
 N S O I R T A L U V E
 N I S E V A U T L O R

ILOT A VENUS R/AVI,
 LE SORT, NU, / T'A LIVRE,
 UN SO/UVENIR LAS T'O/EUVRA,
 ILS ONT / TOUS NAVRE L'I/LE
 SUIVANT RO/STRE VIL,
 NOUA/NT VAIR, LOU,
 SE / RIANT LOVES ;
 U/N SOIR T'A LU :
 VE/NISE VAUT L'OR.

Philippe Guinet

4 × 4 × 4 × 4

Il s'agit simplement de composer un poème de quatre strophes de quatre vers de quatre mots de quatre lettres.

Leur rite ivre fait
mots avec idée, sens
luxé lové dans tout
noyé sous leur gêne

Mais sous leur mise
leur rire, rare, lent,
rusé, tiré sous cape
sort avec gant gris

rien même leur part
même leur voix sûre
rien, hors leur mise
puis, leur œil têtue.

quel aléa rude, clair,
posé sans trait dodu
sous leur émoi vêtu
ciel, lune, vert-tige.

Dany Moreuil

Trop bleu haut ciel
Même sort même sang
Trop âcre sans vent
Long drap fait miel

Suie soûle tint bien
Sein sans sons mûrs
Gros gain flot vert
Même port sème dent

Banc rose clan clos
Dort tant sort trop
Port pour tels jeux
Arts gras sans goût

Poux sans gens sont
Tels vers sans âmes
Hors vies hors plan
Deux pins sont fous

Jacques Demierre

Homosyntaxismes

Sur un texte pris comme base, on relève, dans l'ordre, la liste des substantifs (S), des adjectifs (A) et des verbes (V). On compose un texte qui présente les mêmes éléments dans le même ordre. On ne tient pas compte des autres parties du discours, non plus que de la ponctuation.

Dans les trois exemples suivants, la liste SAV se présentait ainsi :

V S A V S S S A S A V S S V A V V S

(Il s'agit des premières phrases du Château des destins croisés, d'Italo Calvino.)

1.

Il écoute la prison nouvelle sonner des silences de sucre. Mollesse. Douce contrainte. Faible, il entame le sens de la sagesse et, bien qu'il soit encore jeune, il peint et chante le silence.

(Ici, les substantifs commencent par la lettre s.)

Jacques Demierre

2.

Tu verses doucement la boisson alcaline. Tu la regardes : philtre ? poison ? ou simplement liquide ordinaire, breuvage rafraîchissant ? Pourquoi nourrir ces inquiétudes ou ces rêves ? Arrête. Cool... Te calmer. Vivre en paix...

Marie Duriez

3.

Il arrive, le bandit armé ! Il tient son couteau, son revolver, son lasso. Affreux forban, ivre il titube sur le trottoir. Ses bottes reluisent, sanglantes. Il avance, il approche, le monstre !

(Anonyme)

NOTES POUR LE STAGE OULIPO DE VILLENEUVE-LES-AVIGNON

13 - 18 juillet 1981

Rédigées par Jacques ROUBAUD

Je donne ici un extrait de notes prises pendant la préparation et le déroulement du stage : propositions et exemples de contraintes nouvelles.

Abréviations : JB Jacques Bens, PB Paul Braffort, MB Marcel Bénabou, JR Jacques Roubaud, GP Georges Perec.

1 une *boule de neige virtuose* (GP)

O
MON
FJORD
INCONNU,
APPROCHEZ,
ANACHORETES
SUEDOISES
PALOTES,
FROID
BON,
O

PB propose d'écrire une boule de neige qui soit un acrostiche à gauche mais aussi à droite, GP une boule de neige qui aie en acrostiche l'alphabet. JR remarque que dans une langue donnée il n'est pas certain que l'on peut faire une boule de neige infinie avec les nombres entiers. En français ça commence par :

un, six, sept, douze, treize, dix-sept

en anglais :

one, four, six, seven, eleven, fifteen, eighteen.

D'après un poète danois en visite à la Chartreuse, un, en danois à 1 lettre, deux en a deux, et ainsi de suite jusqu'à six.

JR : la mer pâle bouge ; un air vide, blanc ; un sol sans herbe ; il est midi passé ; et nul écho...

C'est une houle

2 PEREC est un nom d'oulipien satisfaisant à la contrainte iambique CV (une consonne est suivie d'une voyelle puis d'une consonne puis d'une voyelle...).

BRAFFORT est anapestique : CCV...

ROUBAUD est dactylique CVV...

Ce sont les seuls noms d'oulipiens qui satisfont à une contrainte métrique naturelle d'alternance de consonnes et de voyelles.

3 il serait utile d'écrire des définitions de contraintes qui respectent cette contrainte. Par exemple (JR) :

un a ne sera pas à côté d'un a. le b y sera séparé du b et un a ne sera pas à côté d'un e. le b y sera séparé du c...

(la définition complète est très longue puisqu'il y a 20 consonnes et 6 voyelles).

(la contrainte ainsi définie est la contrainte CV CV CV...) la définition de la boule de neige est très difficile.

GP : une,
 deux,
 trois,
 quatre,
 lettres, ...

MB : o,
 un
 mot
 suit
 autre,
 lettre
 ajoutée,

4 GP rappelle un type de contrainte exposé dans la revue *Wordways* (vol 9 n° 2 May 1976)

(i) deux mots consécutifs doivent avoir une lettre en commun.

(ii) deux mots consécutifs ne doivent avoir aucune lettre en commun.

JR propose la variante suivante :

(iii) deux mots consécutifs ont toutes leurs lettres en commun. exemples simples (plagiats par anticipation) : le *sonnet en x* de Georges Fourrest et *Persiennes*, d'Aragon.

5 Pour éliminer des pures virtuosités MB et JR proposent une règle du genre : une production oulipienne devrait avoir au moins un sens selon le langage commun.

cette condition n'est pas satisfaisante, comme le montre la discussion.

GP propose de distinguer le *matériel oulipien* de la *production oulipienne*. ainsi la suite

a
va
val
aval
avale
avaler
avalera
avalerai
avalerai

est un matériau non une production oulipienne.

6 contraintes de rangement (GP)

tous les mots ont leurs lettres dans l'ordre lexicographique :

« il a des abcès, des accès ; il est fou cet abbé ».

ce sont tous des mots aux lettres bien rangées.

on peut aussi définir la contrainte complémentaire : les lettres de tous les mots devront être bien rangées selon l'ordre alphabétique inverse.

quelques mots bien rangés (matériel pour une production) Bens, Booz, bijou, béer, chou (x), cil, ceps, chintz, ...

on ne trouve pas de mot trisyllabique.

7 un problème d'arithmétique issu d'un travail oulipien.

Dans un « essai de saturation onomastique de JR » GP utilise le nombre 37 parce que a) 37 est premier b) 73, palindrome de 37 est premier lui aussi c) $73 = 36 + 1 + 36$, d'où le problème (JR, PB)

on appelle *nombre de préperec*, un couple d'entiers (p, p') tels que $p' = \overline{\overline{p}}$ et $p' = 2p-1$ (p' est le palindrome de p).

on appelle *nombre quasi-perec à gauche* (resp. *quasi-perec à droite*) un couple (p, p') de nombre préperec tels que p soit premier (resp. p')

un couple de *nombre de perec* est un couple (p, p') d'entiers qui sont quasi-perec à gauche et à droite

exemples : (37, 73) est un couple de nombres de perec

(397, 793) est quasi-perec à gauche

(3997, 7993) est quasi-perec à droite

hypothèse : les nombres de Perec sont de la forme 3999... 7 interrogé par Paul Braffort l'ordinateur confirme qu'entre 1 et 9999 les seuls couples ci-dessus sont quasi-perecs.

8 *la contrainte du prisonnier*

brouillon d'une définition (GP, JR, MB)

incarcéré en son caveau, un écrivain a à économiser ... sa mine acérée crisse sur son cansou à carreaux. son œuvre a à caser au maximum, vers ou roman, sans aucune morsure sur un carreau non au même niveau. aussi rien ne sera à écrire sinon avec une série resserrée, mince, consonnes ou non consonnes, ainsi :

a, c, e, i, o, r, s, u, v, w, x, z.

quelques problèmes qui se posent au prisonnier :
ne disposent que des lettres qui figurent dans la liste ci-dessus (elles occupent le moins de place sur le papier), le prisonnier, pour écrire sa lettre rencontre quelques difficultés. pour dater sa lettre, il ne dispose que de cinq nombres : *un, six, onze, seize et zéro*. de deux mois seulement : *mars, mai*. Pour composer sa complainte (l'air du prisonnier) sa mélodie n'a que trois notes : *ré, mi, si* aucun dieze aucun bémol, aucun silence ; elle est obligatoirement en *mineur*.

9 définition du haiku et du tanka

JR rappelle la définition du haiku due à Ron Padgett

haiku

first line : five syllables
second line : seven syllables
third line : five syllables

en français

haiku

vers un : cinq syllabes
deuxième vers : sept syllabes
vers trois : cinq syllabes

tanka

vers un : cinq syllabes
deuxième vers : sept syllabes
vers trois : cinq syllabes
quatrième vers : sept syllabes
-llabes vers cinq : sept syllabes

10 Préparation d'un sonnet économique en alexandrins. le point de départ est le célèbre alexandrin d'Alphonse Allais :

de 97 à 99

Cet alexandrin a dix signes (en comptant les blancs) peut-on faire mieux ?

2 4 3 7 1/2

3 3 6 9 9 (trente-trois mille six cent quatre-vingt-dix-neuf)

PB e, e, e, e

GP w, w, w, w

GP $w^2 \times 5$: double vé au carré multiplié par cinq

JR e^{3^*} epsilon au carré à la puissance trois

(ce n'est pas ambigu car c'est un alexandrin)

PB 8^* ! factorielle de huit à la puissance neuf

GP, PB M^* mille en chiffres romains à la puissance neuf.

JB qui arrive à ce moment, compose l'alexandrin le plus court :

I : un en chiffres romains et en garamond gras.

N.B. — Les délais de fabrication ne nous ont pas permis d'intégrer, à ce numéro, les contributions des participants au stage.

DES APHORISMES • UN SONNET

Marcel Benabou et Paul Braffort ont élaboré une procédure de fabrication d'aphorismes dont on trouvera ci-dessous quelques exemples. Il s'agit d'une technique combinatoire partant d'un recueil d'aphorismes abstraits (ex. : A est la continuation de B par d'autres moyens) et d'un lexique convenablement choisi. La substitution demande des précautions syntaxiques et phonologiques pour lesquelles l'ordinateur peut être d'un précieux concours.

La procédure est présentée par M. Benabou dans « Un aphorisme peut en cacher un autre » (Bibliothèque oulipienne, n° 13, 1980) et détaillée par Paul Fournel dans sa contribution à « L'Atlas de Littérature Potentielle » (Gallimard, Collection « Idées », 1981).

Dans les exemples donnés ici (« Vous allez découvrir des aphorismes qui vous sont propres ») l'ordinateur (Réalisation GF) Automatique, programmée en APL PRIME est parti du nom de deux personnes présentes en juillet 81 à la « Boulangerie » de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon. Le sonnet est également une production organisée, et fabriqué par l'ordinateur.

LES APHORISMES DE MARYSE BEZAGU

Forme délivre de science, mais qui nous délivrera de liberté
Corps sans plaisir n'est rien ; plaisir sans corps ne vaut
guère mieux

Harmonie sans horreur n'est que haine sans politique

Tout pouvoir est passion à moins qu'il ne soit angoisse

Rien ne plaît tant à l'horreur que le pouvoir

Mieux vaut science sans odeur que mystère sans pouvoir

Politique est toute angoisse devenue visible

Quand amour nous quitte, c'est que mémoire n'est pas loin

Mieux vaut passé sans mystère qu'esprit sans mort

L'amour est la continuation du temps par d'autres moyens

Liberté sans mystère n'est rien ; mystère sans liberté ne
vaut guère mieux

Le chemin qui va vers le parfum passe par la raison

LES APHORISMES
DE GEORGES-EMMANUEL CLANCIER

Mieux vaut odeur avec guerre que parfum avec maladie
Mieux vaut parfum sans harmonie que mystère sans patience
Politique est à passion ce que passion est à amour
Esclavage sans écriture n'est que négation sans temps
Le chemin qui va vers l'horreur passe par le pouvoir
Mieux vaut mystère sans pouvoir que bonheur sans mort
Rien ne plaît tant à l'écriture que le mythe
Poème est tout nature devenue visible
Il est plus aisé de supporter le mystère que l'esprit
Derrière le bonheur il n'y a souvent que mythe
Derrière l'amour il n'y a souvent que matière
Patience sans angoisse n'est rien ; angoisse sans patience
ne vaut guère mieux
Enfance doit devenir mesure comme avenir doit devenir
conflit
Ce qui vient par la matière s'en va par la science
Mieux vaut esprit sans matière que liberté sans haine
Il n'y a pas d'exil là où il n'y a pas de fin
Mesure est tout parfum devenu visible
Un temps pour la politique, un temps pour l'oubli, un
temps pour la politique de l'oubli
Il n'y a pas de poème là où il n'y a pas de liberté
Passion sans corps n'est rien ; corps sans passion ne vaut
guère mieux
Matière doit devenir guerre comme enfance doit devenir
forme
L'angoisse ne serait pas angoisse si elle n'était pas sen-
timent
Mémoire délivre d'odeur, mais qui nous délivrera d'exil
Mieux vaut mort sans avenir qu'enfance sans présent
Plaisir sans politique n'est que plaisir sans politique

UN SONNET ASSEZ MALLARMEEN
D'HENRI DELUY

Le louche, le farouche et le pur abandon
Sait-il nous figurer avec un ciel d'astre ocre
Ce ciel haut éployé que roule sous le sacre
Le parfumant été des yeux qui partiront !

Un baume triomphal retiendra de ce don
Funéraire mais qui sans été se fait loque
Pour n'avoir pas flambé le diamant ou vaincre
Quand du funeste ébat a rayonné le front.

Tout son front sépara cette seule impuissance
Par le deuil antérieur à l'abois qui est dense,
Mais non l'exil du col ou le mélange est bas.

Feuillage qu'a ce bras son pur abois allume,
Il s'ensevelit au givre clair de l'ébat
Que sait depuis l'espoir héraldique l'écume.

QUANT AU PARAGRAMME

Si triomphale naguère, la ruée vers l'or paragrammatique est tombée en un tel oubli qu'on oublierait presque, aujourd'hui, de produire enfin le seul paragramme alors oublié qui n'aurait pas dû l'être et qui ne l'a été, vraisemblablement, que d'être tout sauf inconnu : comment trouver encore un intérêt, en effet, au premier quatrain de MILLY OU LA TERRE NATALE ?

Pourquoi le prononcer, ce nom de la patrie ?
Dans son brillant exil mon cœur en a frémi ;
Il résonne de loin dans mon âme attendrie,
Comme les pas connus ou la voix d'un ami.

L'hypogramme ou mot-thème, pour reprendre ici l'exacte terminologie saussurienne, est « classiquement » on ne peut plus simple à dégager dans le deuxième vers :

Dans son brILLant exIL Mon cœur en a frÉMI ;
et dans le troisième :

IL résonne de LoIn dans Mon âMe attendrIe,
et le nom de MILLY paragrammatiquement tend donc à proliférer et s'intensifier dans le deuxième vers, dans le troisième à se distendre : il y a d'un vers au suivant comme un espacement, comme un éloignement qui se répercute.

Plus clair encore est ce que donne un relevé des rimes croisées :

Ie - MI - Ie - MI

et le nom de MILLY insiste, ici aussi, suffisamment pour faire de ce quatrain un rare exemple (en existe-t-il d'autres ?) de rime paragrammatique.

Ici enfin se dit ce qui se fait et se fait ce qui se dit : Milly est le nom qu'il est en effet superflu de prononcer, le nom qui ne cesse au long des quatre vers de résonner, le nom dont le quatrain entier ne formule et n'est à la fois que la résonance.



Ce mot toujours tu et sans cesse inscrit, ce vocable obsédant qui dans toute œuvre de langage innombrablement « résonne de loin », si l'hypogramme est ce nom oublié ou pas (on sait la longue interrogation de Saussure au sujet de la forme hypogrammatique : involontaire ou volontaire, apprise ou pas ?) d'une inoubliable « patrie », est-il alors à l'opiniâtre oracle saussurien plus juste écho que dans leur plénitude et leur simplicité ces quatre vers, parfait exergue à la grande et secrète investigation du vieux maître ? Et le quatrain lamartinien est à relire alors comme emblématique : MILLY OU LE PARAGRAMME.

Pourquoi le prononcer, ce nom de la patrie ?
Dans son brillant exil mon cœur en a frémi ;
Il résonne de loin dans mon âme attendrie,
Comme les pas connus ou la voix d'un ami.



Conscient d'un pareil processus, producteur d'un pareil « travail », Lamartine ? Avec quelle naïveté, il est vrai, on a souvent dédaigneusement conclu chez lui, quant au « travail », du silence à l'absence ! Et comment, il est vrai aussi, ne pas séparer pour les opposer, débat convenu sans cesse actualisé, poétique de l'inspiration d'une part, celle d'un Lamartine, et poétique de l'effet d'autre part, celle d'un Valéry ? Qu'on se souvienne alors des *Souvenirs* de Tocqueville et de son jugement sur le célèbre romantique : « En parlant ou en écrivant, il sort du vrai et y rentre sans y prendre garde, uniquement préoccupé d'un certain effet qu'il veut produire à ce moment-là. »

POETE FOU

Fred Borion, 32 ans, poète connu dans la région d'Anvers, est depuis samedi hospitalisé au centre psychiatrique de Ravenel près de Mirecourt (Vosges). Le matin même il était arrivé sans papier, en gare de Neuf-Château et s'était mis à déclamer ses poèmes dans le hall d'accueil. Ses propos incohérents et surtout son comportement n'ont laissé aucun doute sur son état psychique.

La « Dépêche », le 9 février 1981.

NOTES - INFORMATIONS - REVUES

J'ai l'impression de me répéter, et pourtant, je crois encore utile d'insister : il faut aider les revues de poésie, en acheter diverses, leur écrire, les faire lire ; de plus en plus, de leur survie, dépend l'existence d'une littérature avancée, en cette ère de l'édition rapidement rentable, d'une écriture non-contingente.

En ce sens, une mention toute spéciale est à faire pour le numéro du *Bout des Bordes* co-publié avec la revue *Obliques* dont on connaît par ailleurs l'excellence du travail. Il s'agit du cahier que publie chaque année Jean-Luc Parant pour l'anniversaire de sa femme et où il invite tous ses amis. Ce numéro de plus de 400 pages contient des textes de tous les écrivains contemporains les plus novateurs. Il est absolument impossible de les citer tous d'autant que ce volume se lit comme un enfoncement, une plongée schizophrénique dans l'écriture, poursuivant ainsi en quelque sorte le creusement obstiné et circulaire des textes de Jean-Luc Parant lui-même.

Rivaginaires, n° 2 (Christian Aguirre, 2, avenue Hoche, 65000 Tarbes). Une revue de poésie récente avec quelques notes et informations mais surtout des poèmes, notamment de Michèle Lac, Maïté Colin, Danielle Nabonne, Michel Cossem et quelques autres.

Thulé, n° 2 (Joachim Picazos, Les Cyclades n° 14, avenue Vincent-Auriol, 83980 Le Lavandou). Quinze pages consacrées au poète allemand Alfred Mombert — malheureusement sans un seul texte en version originale — plus des poèmes d'auteurs divers parmi lesquels François Cheng.

Apostrophes, n° 6 (Mathias Lair, 61, rue Edouard-Tremblay, 94400 Vitry). Quelques textes et de nombreuses notes d'information.

Possibles, n° 2 (B.P. 114, Succursale Côtes des neiges, Montréal, Québec). Ce n'est pas une revue de poésie, plutôt une revue de réflexions sur le Québec et les mouvements politiques canadiens. Cependant, ce numéro contient un dossier d'une cinquantaine de pages sur la poésie.

Banana Split, n° 3 (Liliane Giraudon, 27, boulevard du Roi-René, 13100 Aix-en-Provence). Un numéro très varié d'une centaine de pages : textes, entretiens ; traductions, l'Eneïde par Du Bellay et des poèmes du Frioul.

Le La (G. Dunant, 27, Croix-d'Or, 1204 Genève) n° 11, 12 : la poésie surréaliste tchécoslovaque. Des textes intéressants, quelques repro-

ductions de peintures ou de photos et des techniques d'écriture dans la lignée du mouvement.

L'ortie, n° 4 (Christian Rivot, 80, rue Delalande, 76000 Rouen). Laurent Schull, Ara Moussaïan, Jacques Lepage, Alain Helissen, Christian Rivot.

Nouvelles de la poésie en nouvelle Angleterre, n° 3 (92, Maynard Road, Northampton, Mass. 01060, U.S.A.). Un très bref numéro donnant quelques traductions en anglais de Desnos, Charles Cros, etc.

Zéro limite, n° 2-3 (M. Mayali, B.P. 23, 74170 Saint-Gervais) : « revue de textes contemporains » : Anne-Marie Albiach, Jean Todrani, Jean de Breyne, Gérard Arseguel, A.-P. Vaillant, M.-A. Mayali, Alain Coulange.

L'île, nos 31, 32 (46, rue Custine, 75018 Paris), continue à publier ses feuillets petit format un peu brouillons contenant de la poésie mais aussi des recettes écologiques et diverses informations.

Culture et communication, n° 31 (revue du ministère de la culture et de la communication). On ne peut pas attendre d'une revue officielle, en France, de publier des textes de jeunes auteurs, le contenu n'étonnera donc pas : Julien Gracq, Francis Ponge, Pierre Seghers, Jacques Brel (?), Boris Vian, Denis Roche, etc., mais c'est une revue très agréable à lire : ce n'est après tout qu'une question de moyens financiers.

Traces, n° 62 (M.-F. Lavour, 44 - Le Pallet). Bien connue maintenant et toujours aussi remplie de textes de très nombreux auteurs. Rien à voir avec la précédente.

Actuels, n° 15-16 (H. Poncet, Les Heuts de Jersaigne, 74270 Frangy). Un numéro entièrement consacré à la jeune écriture québécoise.

In'hui, n° 13 (J. Darras, 3, rue Laënnec, 80000 Amiens). Chaque numéro est plus épais que le précédent. Celui-ci offre deux cents pages à la poésie écossaise contemporaine. La plupart des textes sont en version trilingue : français-anglais-écossais. De très beaux dessins de Daniel Levigoureux rythment cet ensemble plein d'intérêt.

Tartalacrème, n° 12 (M.-H. Dhénin, 15, allée de la Florida, 91800 Brunoy). Michel Butor, Yak Rivaïs, André Roy, Alain Frontier, Claude Minière. Des textes critiques et des notes de lecture.

Solaire, n° 30 (Issirac, 30130 Pont-Saint-Esprit) : Claude Vigée, Henry Rougier, Pierre Dhainaut, Jean-Michel Maulpoix, Pierre-Alain Tâche et des dessins de Jean-Paul Berger.

Textuerre, n° 25-26 (A.-M. Jeanjean, 1, impasse du Merle-Blanc, 34000 Montpellier). Un dossier Rimbaud par Alain Borer, un poème de Gertrude Stein, des interviews de Christian Prigent et Denis Roche, plus divers textes des auteurs de la revue.

Encres vives, n° 93 (Michel Cosem, Engomer, 09800 Castillon-en-Couserans) : le thème de l'île traité par une dizaine d'auteurs différents et des notes de lecture.

Sud, n° 36 (Yves Broussard, 11, rue Peyssonnel, 13003 Marseille). Numéro réalisé par la *Revue des Belles-Lettres* : John E. Jackson, Jean Pache, Frédéric Wandelère, Florian Rodari, P.-A. Tâche, Pierre Chappuis, Vahé Godel, Olivier Beetschen et de nombreuses illustrations.

Doc(k)s, n° 27 (Ed. Nèpe, Le Moulin de Ventabren, 13122 Ventabren). Intitulé « le grand virage », ce volume de plus de sept cents pages rassemble tout ce qui se passe dans les marges de la littérature et comme tel est irremplaçable car il donne une vision riche bien qu'un peu confuse — mais cette confusion même fait partie du projet — de certaines démarches actuelles d'écritures, notamment dans ses relations avec tout ce qui est du domaine visuel.

Sous-titre, n° 4 (B.M., 15, rue de la Concorde, Asnières-sur-Seine). Encore une revue gratuite. Une centaine de pages de textes poétiques de Danièle Naudet, Nadine Boéri-Véfour, Farida Ouahioune, Yann Viguier, Jacques Boéri, Lionel Ibos.

La corde raide, n° 23 (F. de Cornière, 41, rue Venelle-aux-Champs, 14300 Caen). Une toute petite revue qui propose « de l'émotion et de la sensibilité dans le quotidien et le langage » : Gaston Puel, Michel Merlen, Pierre Courtaud, Lucien Wasselin.

Solution H, n° 48 (34, allée du Chêne-Henry, Roncherolles-sur-le-Vivier, 76160 Darnétal). Une revue un peu brouillonne mais assez humoristique, proche du « one man show ».

T.E.N., n° 1 (Hélène Schebat, 4, rue du Docteur-Paquetin, 75020 Paris). Essentiellement des textes italiens traduits, notamment « Littéralement » d'Arturo Schwarz. Quelques illustrations.

Gambrinus, n° 7-8 (Daniel Patin, 16, rue Jean-Lebas-Proville, 59400 Cambrai). Un long texte d'Alain Leduc sur de belles photos d'un torse de Saint-Sébastien. Cette revue annonce d'ailleurs son intention de s'orienter vers la « revue-objet ».

Elan, n° 86 (Louis Lippens, 31, rue Foch, 59126 Linselles). Une revue poétique, littéraire et surtout pacifiste.

Jungle, n° 5 (B.P. 03, 33402 Talence Cedex 02). Sous le titre « l'indifférence », de nombreux textes parmi lesquels ceux de Jean-Pierre Faye, Sophie Schwartz, Lucien Wasselin, Serge Sautreau et une vingtaine d'articles écrits autour du thème générique, le tout illustré de très nombreuses photographies. De nombreuses notes de lecture.

L'ortie, n° 6 (Christian Rivot, 80, rue Delalande, 76000 Rouen), gratuite elle aussi, cette revue propose des textes de Jean-Luc Reschke, Ara Moussaïan, Pierre Dhainaut, Frans de Haes, Philippe Godard, Laurent Schuhl, Christian Rivot.

Midi, n° 1 (56, boulevard Exelmans, 75016 Paris). Une quinzaine d'auteurs pour une petite revue d'une trentaine de pages. Il faudra attendre la suite...

Vérités, sans numéro (11, rue de la Cloche, 4140 Amay, Belgique). Un passé déjà long ; ce numéro est consacré à Albert Ayguesparse avec des inédits et des « hommages » d'auteurs divers.

Simulacres, n° 3 (100, rue Van-Bortome, 1090 Bruxelles). Des poèmes, mais aussi des nouvelles, quelques courtes études et des extraits d'œuvres romanesques, Werner Lambersy, Roger Ackerman, etc.

L'immédiate, n° 27, (A.-M. Christin, 18, place du Marché-Saint-Honoré, 75001 Paris) : poèmes de Jean Laude illustrés par Mechtilt.

Solaire, n° 33 (René Daillie, Issirac, 30130 Pont-Saint-Esprit). Cette revue, sentant sans doute que ses numéros précédents s'enfermaient dans la répétition, a changé de formule et ne publie plus que des recueils. Ce numéro est consacré à un très beau texte de Gil Jouanard, dont on connaît déjà l'écriture sensible et méticuleuse : « *lentement, à pied, à travers le Gras de Chassagne* ».

Dire, n° 29, 30, 31 (108, rue des Allemands, 57000 Metz). Toujours des poèmes-affiches tirés par Jean Vodaine sur sa presse artisanale avec des lino et des bois gravés. Dans ces trois numéros : Mougin, Rimbaud, Vodaine, Guerrier, J.-P. Klee.

Actuels, n° 17 (Henri Poncet, Les Hauts de Jersaigne, 74270 Frangy). Moins théorique, ce numéro consacre une assez large place à l'écriture avec des textes de Patrick Laupin, Roger Dextre, Jacqueline Durand illustrée par Joël Frémiot. Une assez longue étude de Rolland Pierre sur Van Gogh clôt le numéro.

Verso, n° 22 (4, rue Rongier, 69370 Saint-Didier-au-Mont-d'Or). Textes, chroniques, illustrations suivant la formule de la revue, se partageant une cinquantaine de pages.

Dérives, n° 27 (C.P. 398. Succ. M. Montréal, Québec H1V 3M5) : idéologie, structuralisme et féminisme pour cette revue canadienne qui publie cette fois des textes de Francine Saillant, Anima Saïd, Richard Berger et Jean-Claude Charles.

Trois recueils : Jean-François Dubois. *Le temps regardé*, aux éditions Herbes folles, succursale du Dé bleu de Louis Dubost.

Pierre-Béranger Biscaye, *L'anémone lumière* aux éditions de la revue Verso.

L'orage enseveli du comédien Daniel Gélin aux éditions du Pont-de l'épée qui m'a surpris par une écriture sensible et, dans l'ensemble, juste, même si une tendance « moderne » à la facilité de l'image est parfois un peu agaçante.

J.-P. BALPE

UNE REVUE OCCITANE DE CREATION LITTERAIRE

Directrice : Rosalina ROCHE

Administration : Elena GIRARD-MEFFRE, route de Vaison
84110 SEGURET - Abonnements : 4 numéros : 70 F

La revue JORN est née de la rencontre de quelques jeunes écrivains qui cherchaient un lieu de confrontation et d'échange et qui désiraient prendre en compte la réalité de l'écriture occitane la plus actuelle. Il s'agissait de rompre le silence et la solitude. De « vouloir » (tenter de vaincre la persistante ignorance) dans laquelle notre langue et notre culture sont toujours maintenues.

Les trois premiers numéros parus offrent au lecteur des poèmes, des textes de prose, récits, etc. Les numéros à venir proposeront des « dossiers » littéraires ou plus largement culturels (tels que *La traduction de l'occitan, Arts plastiques et écriture occitane, Les media et l'occitan...*). La revue aimerait présenter des formes nouvelles d'écriture, voudrait faire se rencontrer les différents domaines de la création : tentatives qui, au sein de la communauté d'écriture occitane ont souvent été écartées. Faire en sorte que notre langue, aussi exténuée soit-elle, puisse prétendre à devenir un outil moderne de réflexion et d'invention.

Revue de critique qui voudrait poser les problèmes de la divulgation de l'écrit occitan, des contradictions qui le parcourent.

JORN aurait souhaité enfin insister sur la nécessaire ouverture vers les autres ; elle aurait voulu éviter le piège du confinement, briser le préjugé régionaliste, cultiver la vigilance à l'égard des valeurs passéistes...

Revue où la parole occitane pourrait prendre le risque de se présenter au monde dans l'espoir d'y trouver ressaisissement et reconnaissance. Avec ce que les créateurs de cette langue ont d'essentiel à offrir.

Joël MEFFRE.

RAINER MARIA RILKE LA PRINCESSE BLANCHE

Texte français et présentation
de Maurice Regnaud

Collection « Selon »
Action Poétique, 1981

(27 F, commandes : Argon, 43, rue Hallé, 75014 Paris)

CHEZ JACQUES BREMOND

Au Clos de la Cournilhe, 30210 Remoulins, chez Jacques Brémont, éditeur, il nous l'écrit lui-même :

« Editeur artisan (le livre à la main) installé dans les terres sèches du Gard, chez moi, dans la terre. Editant les écrivains, les poètes, de ce jour, ceux dont l'écriture me semble aller au-delà de notre quotidien. Indépendant et libre de mes choix, situé hors d'une limitation régionaliste ou de chapelle.

J'essaye de faire les livres qui me vont bien à la peau, comme une caresse. Avec les matériaux qui existent, les papiers, les encres, les caractères, les modernismes techniques aussi. Avec les moyens financiers que je puis avoir.

Diffusion lente, ténue, mais acharnée, un peu à la vitesse de l'écriture que je tente de faire exister, pour les choix proposés.

Volonté de faire lire ces livres en tous lieux, à l'école d'abord, mais aussi en bibliothèques, en librairies, en manifestations publiques. Tenter le pari fou de faire ces livres et de les vendre. Vendre et faire lire la Poésie !

Petits tirages (500 à 2.000 ex.), réédités à l'épuisement, à des prix pas encore trop élevés (20 à 50 F). »

Jacques Brémont vient de publier un livre de Jean-Gabriel Cosculuela : « L'Affouille », avec des encres de Luce Guilhaud. Il publie la revue « Anima » et des livres de, notamment : P.-J. Flachaire, R. Picamiglio, J.-L. Morin, H. Cadou, B. Magnat, G. Gelas, S. Seinquengen, H. Merlot, S. Stetié, H. Rougier, R. Goffin, D. Douay, P. Descamps, R. Nadaus, L. Bourg, M. Haristoy, J.-J. Morvan, J. Lequier, G. Criel...

EDITIONS RYOAN-JI

Une nouvelle maison d'éditions à Marseille. Et c'est une chose nouvelle et sublime que cette multiplication des initiatives d'éditions, un peu partout. Ici, c'est André Dimanche (138, boulevard Chave, 13005 Marseille) qui vient de créer les Editions « Ryôan-ji », nom de l'un de ces minuscules jardins que les Japonais investissent d'une prosodie et d'un pouvoir aux effets quasi-métaphysiques. Première publication, sous une belle couverture d'Olivier Debré : *James Sacré*, « Quelque chose de mal raconté ». Et, à venir très bientôt, un ensemble de *Jean Tortel*.

H. D.

DON GRATUIT...

Les bibliothèques municipales ne sont pas riches, la bibliothèque de Massy-Antony (Ecole Nationale Supérieure des Bibliothécaires) non plus, les Maisons d'enfants non plus mais qu'est-ce qui est plus pauvre encore, beaucoup plus pauvre (sans locaux, sans personnel, sans matériel, sans budget, sans dons et presque sans public...) : sans contestation possible les revues indépendantes de poésie et de littérature.

Or, nous avons reçu, ces derniers mois, plusieurs lettres venues de bibliothèques publiques qui nous ont fort étonnés... En voici deux exemples :

« Dans le cadre d'une Année Poésie à la Bibliothèque, nous organisons une exposition du 19 au 31 mai. Accepteriez-vous de nous adresser un exemplaire de votre revue, gratuitement, pour que les visiteurs puissent prendre conscience de la poésie actuelle. »

« Un stage de formation sur le roman va se dérouler à l'intention des bibliothécaires.

Cette semaine comprendra probablement, entre autres, un panorama sur le roman contemporain par Hubert Juin, une rencontre sur la critique littéraire avec Maurice Nadeau, un débat sur l'animation littéraire auquel devront participer Claire Stra, animatrice à la B. P. I. et un animateur des rencontres de la F.N.A.C., un exposé sur le roman de recherche vraisemblablement par Michel Chaillou.

Nous aimerions, à cette occasion, présenter à ces professionnels les revues qui publient des textes, roman, essai, nouvelle, à l'exception toutefois des revues exclusivement poétiques.

Auriez-vous l'amabilité et la possibilité de nous en faire parvenir un spécimen ? »

Et celle d'un éducateur dans une Maison d'enfants qui, lui aussi, nous demande un don gratuit.



Il ne s'agit certes pas de s'en prendre aux bibliothécaires. Ils se débattent dans des conditions très difficiles, avec peu d'argent et peu de soutien. Nous savons, au contraire, que beaucoup, parmi eux, font un remarquable effort pour la poésie, et même pour les revues de poésie ; paradoxalement la première des lettres que nous citons le démontre. Il en est de même pour les animateurs.

Mais qu'est-ce que cette société qui ne donne pas les moyens à des bibliothèques ou autres organismes d'acquérir un exemplaire d'une revue, soit pour toute une exposition ou autre manifestation une vingtaine, une trentaine, de numéros de revues ? Et qu'est-ce que ce renversement : ce sont les lieux les plus pauvres de l'activité d'écriture d'aujourd'hui qui doivent contribuer aux activités des bibliothèques et autres lieux de diffusion !

Voilà un domaine, au moins, où il devrait être possible de changer l'état des choses, et assez vite.

Henri DELUY (bibliothécaire).

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.

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).

63. KHLEBNIKOV, MANDELSTAM, LE FUTURISME, L'AKMEISME, TYNIANOV, MALAKOVSKY : Poèmes, manifestes, analyses, interventions, positions. — Articles ou entretiens : H. Henry, C. Frioux, Y. Mignot, L. Robel. — Aïgui, Tsvetaïeva, Souleïmenov, Sloutski, Eïkhenbaum, Akhmatova. — Illustrations. — Chronologie. — Bibliographies. — Entretien avec H. Meschonnic.

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 Luson, 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).

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.

70. POEMES DES INDIENS D'AMERIQUE DU NORD : F. Delay, J. Roubaud. — BENJAMIN PERET : J. R., P. Luson, 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.

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.

72. AUTOUR DE LA PSYCHANALYSE : O. Mannoni, M. de Certeau, J.-C. Milner, E. Roudinesco, D. Vidal, M. Broda, M. Regnaut, F. 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.

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...

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.

74 bis. POEMA : Un peu de politique à propos d'événements récents...

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, F. 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...

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 Zonzotto, M. Petit, J.-L. Parant, G. Perec, C. Adelen, J. Garelli, J. Réda, P. Lartigue.

82-83. AVANT-GARDE, POESIE, THEORIE : M. Ronat, H. Deluy, G. Jouanard, Ch. Dobzynski, Antoine Vitez, P. Lartigue, Alain Duault, Tibor Papp, J.-P. Balpe, Claude Grimal, Montserrat, Prudon. POESIE EROTIQUE DE GERTRUDE STEIN, Nicole Brossard. NOUVEAUX POETES DES U.S.A., E. Roudinesco : sur la situation actuelle de la psychanalyse.

84. LA POESIE, LE VERS : G.-M. HOPKINS. — Et : M. Broda, M. Etienne, A. Salager, J.-P. Balpe, Y. Boudier, Ch. Dobzynski, S. Gavronsky, J. Guglielmi, G. Jouanard. Et : SONETS BARROCS : P. BEC. — Et : Simon de Boncourt, trouvère.

action poétique

Bulletin
d'abonnement
ou de
réabonnement

Nom : Prénom :

Profession (si vous désirez la préciser) :

Adresse :

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

1 an	(4 n ^{os})Etranger	140 F	France	100 F
2 ans	(8 n ^{os})	240 F		180 F
Soutien	(4 n ^{os})(8 n ^{os})	1.000 F		500 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
- chèque bancaire
- mandat-postal
- mandat-lettre

action poétique, 4294-55 Paris, rue J.-Mermoz, Résidence La Fontaine au Bois n° 2, 77210 Avon.

A , le

Signature :

Nous recommandons

- Georges JEAN : Les voies de l'imaginaire enfantin. Scarabée.
- Pierre CORAN : Poésie vivante à l'école. Casterman. E3.
- Marianne AURICOSTE : L'Argile des mots. Casterman.
- Françoise GADET Michel PECHEUX : La langue introuvable. Maspéro.
- A. JARRY : Faustroll. Gallimard.
- Yves LANDREIN : D'un lieu. Seghers.
- Georges PEREC : L'éternité. Orange Export Ltd.
- Michel LEIRIS : Miroir de la Tauromachie. Fata Morgana.
- Michel DEGUY : Donnant Donnant. Gallimard.
- Don Alfred MONSON : Les « Ensenhamens » occitans. Klincksieck.
- Robert de BORON : Le roman du Graal. 10/18.
- Vierge et Merveilles, miracles de Notre-Dame. 10/18.
- Harry MATHEWS : Le naufrage du stade Odradek. Hachette.
- Alain BOURDON : Armand Robin. Seghers.
- William Carlos WILLIAMS : Paterson. Flammarion.
- William Carlos WILLIAMS : Mule blanche. Flammarion.
- L'âne : n° 1, magazine freudien.
- Lewis CARROLL : La chasse au snark, trad. J. Roubaud, dessins Amie-Claude Martin. Garance.
- Samuel Beckett : Mal vu Mal dit. Minuit.
- Bettina BRENTANO VON ARNIN : Romantisme et Révolution. Syros.
- L'immédiate, revue trimestrielle, n° 26, 18, place du Marché-Saint-Honoré, 75001 Paris.
- Yannis RITSOS : Graganda, trad. Ch. Prokopaki, A. Vitez. Gallimard.
- Tristan TZARA : Grains et issues. Garnier-Flammarion.
- Dominique LECOURT : L'ordre et les jeux. Grasset.

G. M. Hopkins

Une présentation imprécise dans la partie consacrée à Hopkins de notre dernier numéro a pu créer quelque ambiguïté. Les textes d'Hopkins, sauf le premier (« La poésie et le vers »), traduit par Alix Cléo et Jacques Roubaud, ont tous été traduits par Jeanine Perruchot et Denise Getzler.

Jean-Pierre MORDIER

Les débuts de la psychanalyse en France

Editions François Maspéro
série P. C. M.

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.*
- *Iran, poésie et autres rubriques, publié par Chahrachoub AMIRCHAHI et Alain LANCE.*