

# *Claude Royet-Journoud*

*Anne-Marie Albiach*

*Michel Couturier*

*Jean Daive*

*Henri Deluy*

*Larry Eigner*

*Jean Frémon*

*Emmanuel Hocquard*

*Edmond Jabès*

*Roger Laporte*

*Bernard Noël*

*Marcelin Pleynet*

*Jacques Roubaud*

*Jean Tortel*

*Alain Veinstein*

*Pierre Getzler*

*Robert Groborne*

*Jøerg Ortner*

**action poétique**

87

# action poétique

rue J.-Mermoz, Rés. La Fontaine-au-Bois, n° 2, 77210 Avon.

publié avec le concours du Centre National des Lettres

## A PARAÎTRE

N° 88 : Poésie - Performance (Juin 1982)

N° 89 : Allemagnes (Septembre 1982)

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 Depaule, Charles Dobzynski, Marie Etienne, Gil Jouanard, Alain Lance, Pierre Lartigue, Lionel Ray, Maurice Regnaut, Mitsou Ronat, Jacques Roubaud, Bernard Vargaffig.

SECRETAIRE GENERAL : Jean-Pierre Balpe.

DIFFUSION : A partir du n° 80 : Distique, Z.I. Petite Montagne Sud, CE 1819, 91018 EVRY-Cédex - Numéros antérieurs au n° 80 : directement à la revue.

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 140 F. — Etranger : 200 F.  
France : 8 numéros : 250 F. — Etranger : 380 F.  
(Voir bulletin d'abonnement en fin de numéro.)

C.C.P. Paris 4294-55 - Action poétique,

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

Gérant responsable : Henri Deluy  
ISBN : 2.85463.024.0

Dépôt légal : 1<sup>er</sup> trimestre 1982  
N° Commission paritaire : 56995

Imp. Le Castellum - 30000 Nîmes

## SOMMAIRE

	Pages
— « Et maintenant n'oublions pas de manger » : Henri Deluy ..	3
— Dessin : Pierre Getzler .....	4
— Je vois une tache se rapprocher... : Claude Royet-Journoud ..	5
— Conversation du 8 février 1982 : Claude Royet-Journoud - Emmanuel Hocquard .....	13
— Lettre verticale XIV : Bernard Noël .....	22
— Ecrire sous son nom : Roger Laporte .....	25
— ...La lumière : Anne-Marie Albiach .....	29
— « Ce n'est pas un livre pour vous » : Edmond Jabès .....	33
— Travail en corrélation : Jacques Roubaud .....	35
— La langue et l'équarrisseur : Françoise de Laroque .....	36
— L'obstination : Henri Deluy .....	40
— Ebauche pour CRJ : Jean Frémon .....	47
— Le énième jardin, le sens d'une œuvre : Joseph Guglielmi .....	48
— Prenez le vivant : E. Hocquard .....	58
— Détimbrier : Jean Daive .....	61
— Pour Claude Royet-Journoud : Marcelin Pleynet .....	64
— Le point : Franc Ducros .....	65
— « Ils eurent en commun l'absence de verbe », dessin : Robert Groborne .....	70
— La veuve : Claude Minière .....	72
— « A » : Couverture première page de l'un des numéros .....	73
— Divertissements pour l'espace-loup alité : Michel Couturier ..	74
— Du renversement, de l'obstacle et du jour : Jean Tortel .....	78
— Circular : Larry Eigner .....	82
— Un métier d'ignorance : Alain Veinstein .....	83
— En forêt : E. Hocquard .....	87
— Obsession : Claude Faïn .....	89
— Doublure et duplicité des mots : Adolfo Fernandez-Zoïla .....	93
— Parallel to a cycle : Keith Waldrop .....	95
— P.S. : Didier Cahen .....	96

— Paragraph : Anthony Barnett .....	97
— Some postcards about Claude Royet-Journoud ; Liliane Giraudon .....	98
— Noir, blanc : Roger Lewinter .....	106
— Le printemps est évident : Joerg Ortner .....	108
— Dessin : Joerg Ortner .....	109
— Finir, n'en finir jamais : J. Guglielmi .....	110
— Bibliographie : E. Hocquard .....	111



### NOTES INFORMATIONS EDITIONS REVUES

— Quant à l'image (suite) : Maurice Regnaut .....	118
— Revues, notes : Jean-Pierre Balpe .....	120
— Rebus : lectures .....	122
— Don gratuit : Mme J. Gascuel, réponse à H.D. ....	123
— L'inscription, l'effacement... : Yves Boudier .....	124
— Georges Perec .....	124



— Numéros disponibles .....	125
— Bulletin d'abonnement .....	128



Couverture de Raoul Guglielmi

« ET MAINTENANT N'OUBLIONS PAS DE MANGER »

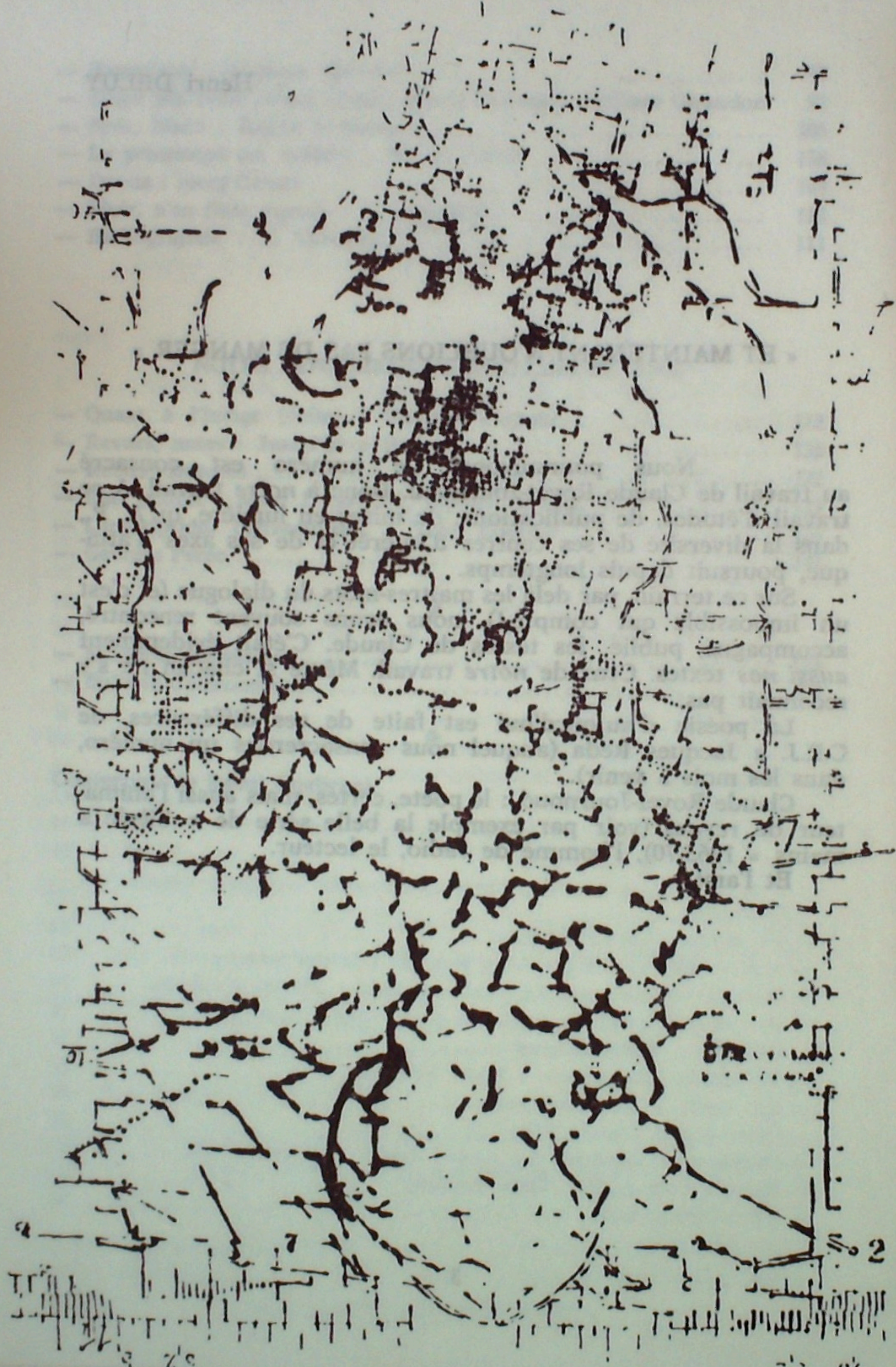
Nous poursuivons. Ce numéro est consacré au travail de Claude Royet-Journoud. Donc à *notre* travail. A ce travail d'études, de publications, de mises en lumière, qu'A. P., dans la diversité de ses centres d'intérêt et de ses axes d'attaque, poursuit depuis longtemps.

Sur ce terrain, par delà les maîtres-mots du dialogue (et c'est un impossible qui compte !), nous avons souvent rencontré, accompagné, publié, les textes de Claude. C'était évidemment *aussi nos* textes. Ceux de *notre* travail. Même si chacun ne s'y reconnaît pas.

La poésie d'aujourd'hui est faite de ces différences, de C.R.J. à Jacques Réda (auquel nous consacrerons un numéro, dans les mois à venir).

Claude Royet-Journoud : le poète, certes, mais aussi l'animateur de revues (voir par exemple la belle série de « Siècle à mains » 1963-70), l'homme de radio, le lecteur.

Et l'ami.



« *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER  
DE PLUS EN PLUS  
DE L'ENDROIT OU JE L'ATTENDS* »

on reconnaît le geste  
dans le trait

l'usure comme mémoire  
elle dépose les corps dans le jour

*ce que l'œil n'avait jamais vu*

- « l'essentiel est inavouable »
- « l'essentiel est l'aberration »

•

*moteur* (entre ciel et mer)  
le trait  
tête noire

1911  
1911

•

les 24 et 25 décembre 1910 il décrit minutieusement sa table de travail

•

l'enfant repris dans la nomenclature

•

à l'aide des objets



c'est

•

le couteau est dans le livre  
la main s'ouvre

•

c'est toujours devant un mur  
la terre avance  
sur la bête épelant l'ordre  
l'ongle nettoyé, déjà mort

•

ma bouche à ton oreille  
*imagine*

•

elle maintient derrière elle cette fiction  
qui te déporte

•

•

**c'est**

•

**le couteau est dans le livre  
la main s'ouvre**

•

**c'est toujours devant un mur  
la terre avance  
sur la bête épelant l'ordre  
l'ongle nettoyé, déjà mort**

•

**ma bouche à ton oreille  
*imagine***

•

**elle maintient derrière elle cette fiction  
qui te déporte**

•

il n'a pas pris le temps  
du simulacre

avec le reste

on couvre les miroirs

une histoire  
à l'angle d'une table  
si je commençais comme dans  
la ressemblance

*elle ouvre un livre et me parle de son enfance*

j'ai voulu soustraire mes mains à leur regard

**l'espace du dos**

**« traitement des cendres »**

**le cœur les 3 lignes**

•

**je n'avais pas vu le chien  
tout au fond, près de la tête,  
pas très loin des arbres**

•

***bras mort***

•

**elle s'aligne sur les déchets**

•

1.  $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$

2.  $\frac{1}{2} \times \frac{1}{3} = \frac{1}{6}$

3.  $\frac{1}{2} \times \frac{1}{4} = \frac{1}{8}$

•

2.

2.  $\frac{1}{2} \times \frac{1}{3} = \frac{1}{6}$

•

3.  $\frac{1}{2} \times \frac{1}{4} = \frac{1}{8}$

•

4.  $\frac{1}{2} \times \frac{1}{5} = \frac{1}{10}$

•

*si peu de place  
du bruit  
descend dans le poignet*

100  
100  
100  
100  
100  
100

*« la lumière passe d'un milieu à l'autre »  
on s'approche  
la terre recouvre le drap*

*cela se prépare lentement  
on voit le jour  
quand il se tourne vers le mur  
rien  
le sommeil dans la bouche*

CLAUDE ROYET-JOURNOUD / EMMANUEL HOCQUARD  
CONVERSATION DU 8 FEVRIER 1982

*Claude Royet-Journoud. (Silence).* — Je pensais à ce lien étrange que les livres tissent entre eux. A la façon dont le livre relève quand même d'une attitude, d'une attitude dans le réel ; quelque chose qui tout bêtement aide à vivre. Tu peux te promener dans la rue avec le livre d'un poète qui vit à San Francisco, et cette espèce de silence qu'il y a autour, cette impossibilité de rejoindre, où simplement l'écrit vient vers toi sans que tu détermine très bien de quoi il s'agit... tu sais que ça te permet de compter un jour de plus.

•

*Emmanuel Hocquard.* — J'avais un peu envie de mettre en exergue à notre conversation, cette citation de Bousquet sur laquelle s'achève ta *Lettre de Syml* (1) : « Ecrire un livre, c'est faire assister le lecteur à toutes les vicissitudes d'une situation que l'on tire au clair. »

•

*E. H.* — Un jour, au cours d'une conversation, on avait abordé ce problème de la poésie qui serait comme une frange tremblée de la prose.

•

*C. R.-J.* — En fait je me soucie essentiellement du vers, du rapport du souffle et du sens dans chaque portion de vers, du rapport de... Ce glissement absolument imperceptible d'un vers à l'autre, d'une page à l'autre ; je voudrais faire travailler — réussir à faire travailler des unités minimales de sens — parce qu'on travaille généralement dans des unités maximales. J'aimerais bien mettre en place une théâtralisation non pas de l'infime, parce que je ne pense pas que ça soit sans ampleur, mais une théâtralisation (*silence*) d'un sens à peine fait, à peine formulable, à peine...

---

(1) Lettre de Syml, Fata Morgana, 1980, précédé d'une *Note du destinataire* par Roger Laporte.



E. H. — Oui, d'ailleurs à la fin de l'entretien avec Mathieu Bénézet (2) tu avais opposé la clôture du sens qu'il pouvait y avoir dans le vers d'Eluard : « La terre est bleue comme une orange » à ce sens qui reste toujours ouvert, toujours possible à réinventer, du vers de Marcelin Pleynet : « Le mur du fond est un mur de chaux. »

C. R.-J. — D'où ma fascination par exemple pour les livres de Wittgenstein. Devant cette littéralité, devant cette apparence démente d'une logique, tu te dis qu'à travers la littéralité tu peux retrouver peut-être un semblant de corps, ou un semblant de déplacement du corps.

E. H. — Je veux te poser une question qui ne va pas te plaire, c'est la question du biographique, ce que je serais tenté d'appeler « les circonstances ». *Lettre de Symi* s'ouvre par ces lignes : « *Cher Roger... C'était tout d'abord, l'orage. Un orage à la violence folle, transformant les chemins en masses d'eau et donnant à la mer couleur de terre. De temps à autre de la grêle. Et, autre violence, à l'intérieur de cette terre : tes livres. Fasciné par Suite* », etc. Et si je pose le problème des circonstances, c'est-à-dire de ce qui se tient autour...

C. R.-J. — Si je te dis pourquoi j'étais dans cette île grecque, ça répondrait à ta question ? C'était simplement pour pouvoir assembler cet amas de proses à partir desquelles je travaille, ce pré-texte impossible, c'est-à-dire préparer un matériau, ou, comme je l'ai appelé parfois, un « fumier négatif » et me mettre dans une situation où entre le livre à faire et moi il n'y a plus rien — plus rien sauf peut-être un paysage.

C. R.-J. — Pour écrire j'ai besoin d'un temps de travail très long. Il y a des gens qui sont « habités » par la langue, moi ce n'est pas le cas. Il n'y a jamais rien. Je passe mon temps avec rien et je m'obstine et j'insiste sur ce rien et donc il y a d'abord ce travail qui est très corporel, qui consiste à écrire une grande quantité de prose sans valeur littéraire. Ce n'est qu'une façon de se nettoyer, de faire le vide, en sorte qu'au bout d'un certain nombre d'heures par jour, par semaine, par mois d'un travail permanent, on arrive à sentir que ça bascule et que le monde devient lisible. Car on passe une grande partie de son temps aveugle. Il n'est guère facile d'atteindre cette espèce de lisibilité où tout d'un coup une table veut dire quelque chose, ou un livre, ou une ligne...

---

(2) *Ecrire un livre*, in *Digraphe* n° 25, Flammarion, 1981.

E. H. — Je pensais à ce que Clément Rosset appelle l'idiotie. Que peut-être dans un lieu comme une île, où les choses et les gens vous entourent, la vie est à la fois très aérée et très confinée, les parcours sont forcément très limités, et tout devient beaucoup plus abstrait, beaucoup plus concret aussi.

C. R.-J. — Oui, par exemple voir un mort, porté par quelques personnes dans la rue pendant que les gens ferment boutique, comme ça allongé sur une échelle ou dans un cercueil ouvert, avec des chaussures neuves, un mort promené par la ville et qui est là, à quelques centimètres, quelques mètres de notre visage... On n'a encore rien dit de ça, mais si l'écriture est liée à quelque chose, c'est bien à la mort ou peut-être à la pré-naissance, à ce lieu qui n'est ni dehors ni dedans, et que l'écriture essaye parfois de retrouver. Il y a aussi ces gestes simples ; en fait des gestes de boucher, d'équarisseur. Et quand je vois là-bas l'équarisseur travailler sa bête et la massacrer — parce que les bouchers grecs ne sont pas des as ! — je pense qu'au fond je fais un travail qui est à peu près équivalent (*rires*).

E. H. — Tu n'es pas le boucher de Tchoang-Tseu qui n'use pas son couteau en cent ans ?

C. R.-J. — Non pas du tout. Il y a un peu de ce massacre dans le passage de la prose au vers.

E. H. — Ce qui me fascine peut-être le plus dans l'écriture, c'est ce que j'appellerais l'énigme. Et depuis que je te lis, c'est une impression qui va en se renforçant, c'est le caractère éminemment concret de ta langue, de ta poésie — des mots simples, des mots de la vie de tous les jours, une langue à plat — et en même temps son caractère extrêmement abstrait ; et là j'en reviens à ce que tu appelles le massacre, que je perçois comme un travail d'abstraction.

C. R.-J. — « Enigme » est la première partie de *Etat*... Je pensais en t'écoutant à ce vers d'Anne-Marie Albiach : « toutes les évidences lui sont mystère ».



C. R.-J. — Il est inutile de parler de biographie sauf si l'on veut, comme Roger Laporte le fait admirablement, rendre écrire synonyme de vivre. Il n'y a effectivement pas d'expérience « avant ».

E. H. — Donc le mot « renversement » peut s'entendre aussi de cette manière-là.

C. R.-J. — Une autre phrase de Wittgenstein, que je cite dans

*Lettre de Symi*, rend cette chose assez claire : « *Ce que le langage peut dire, ce n'est que ce qu'il nous est possible de nous représenter également d'autre manière. Que tout coule, doit être exprimé dans l'application du langage. Et si l'on dit que seule l'expérience présente a de la réalité, le mot « présente » est déjà forcément superflu.* »

E. H. — Oui, ça me fait penser à une anecdote (*rires*) qui sombre dans l'absurde quand on l'examine au niveau des mots. C'était quand on était à Symi, sur cette île, et qu'un jour on a vu descendre la métaphore. Nous étions au bord de l'eau et sur cette route en construction descendait l'unique véhicule motorisé de l'île, qui servait justement à construire la route. C'est d'ailleurs un peu curieux que l'unique voiture serve à construire la route. Et, sur le flanc de cette espèce de camion il y avait, en grandes lettres grecques, écrit « métaphorès », c'est-à-dire littéralement « transports ». Et là on revient aux mots qui se mangent eux-mêmes quant au sens, parce qu'on avait devant nous, à la lettre, une métaphore. Or une métaphore à la lettre ce n'est plus une métaphore (*rires*).

Et est-ce qu'il n'y avait pas une histoire de mort liée à cette métaphore ? J'invente ça ? Le type qui conduisait la métaphore ne s'est-il pas tué avec elle ? Dans une île où il n'y avait qu'une seule voiture...

C. R.-J. — Si, en effet. Ce fut le premier accident de la route à Symi depuis des millénaires, puisqu'avant il n'y avait ni voiture ni route.

E. H. — C'est la métaphore qui l'a tué (*rires*).

C. R.-J. — J'ai été frappé, une fois *La notion d'obstacle* écrite, de m'apercevoir qu'il n'y a pas une seule fois le pronom personnel *je*. Il est remplacé par une pluralité de mots qui se répondent en écho : voix, sommeil, froid, il(s), elle(s)... Ce sont ces mots qui font personnages. Quand j'ai entendu le travail stéréophonique fait par Lars Fredrikson à partir de ma lecture de *La notion d'obstacle* — le baffle de gauche correspondant à la page de gauche, celui de droite à la page de droite, — il n'y avait pas de centre, sinon la pliure du livre ou le vide entre les haut-parleurs — je me suis rendu compte, physiquement, de cette absence de sujet. Et je pouvais vraiment ressentir cette tension des personnages, cette théâtralité, qui circulait de la première à la dernière page du livre.

C. R.-J. — Au fond, pour qu'il y ait sujet il faut qu'il y ait langue, et mon problème c'est d'être sans langue. Je me sens non pas dépossédé et en même temps dans la maîtrise d'une superbe langue, mais au contrai-

re dans une absence à moi-même... Il y a une phrase de *L'amour dans les ruines*, une phrase que j'ai isolée et qui dit : « ce livre n'est pas pour vous ». Je maintiens ça. Il n'est pas pour moi non plus. Je suis aussi dans cette situation-là face aux livres des autres. Il doit y avoir de la violence dans la lecture. On ne dépose pas abstraitement son corps dans les livres, (*silence*) on ne couche pas sa tête sur le papier pour rien.

E. H. — La poésie fait peur aux philosophes. Alors il y a quelque chose à interroger là. Qu'est-ce qui fait peur ? Pour revenir au mot d'énigme...

C. R.-J. — ... parce que plus je lis Wittgenstein, plus je me demande ce que j'y comprends... finalement ce qui m'intéresse c'est ce mystère de la littéralité. J'ouvre le *Tractatus* ; je vois : « *Le monde est tout ce qui arrive* » ; je suis content. Ça va avec ce que je pense de l'accident par exemple, de la possibilité d'écriture, de la lecture du monde uniquement par ce fil, ce tranchant qu'est l'accident. L'accident est notre seule possibilité de lisible. « *Le monde est tout ce qui arrive.* »

E. H. — Ce qui arrive avec le plus d'évidence et de brutalité, tu le disais tout à l'heure en parlant de l'île, c'est la naissance et la mort. Je veux dire que toute la philosophie ne peut jamais établir son parcours qu'entre ces deux accidents, mais ne touche jamais ni à l'un ni à l'autre. C'est un peu court, si j'ose dire.

C. R.-J. — Il y a le début d'une phrase de Bousquet que j'aime bien : « *Toute l'expérience poétique tend à restituer au corps l'actualité de la naissance...* »

E. H. — Ou alors la métaphysique ?

C. R.-J. — La métaphysique quoi ?

E. H. — Ça te dit quoi ?

C. R.-J. — Ça ne me dit rien. La métaphysique, c'est quoi ?

E. H. — C'est là où la philosophie empêche par avance sur ces deux accidents incontournables et sur lesquels on ne peut rien dire.

C. R.-J. — Je ne peux rien en dire non plus (*silence*). Je suis un peu ensommeillé... Le philosophique n'est pas le biais par où je peux parler... La vie. La mort... entre elle et moi il y a mes livres C'est tout ce que je peux te répondre, et ce glissement d'un titre vers l'autre, et encore une fois cette problématique du simulacre, de la représentation... Donc je mets tout ça entre et j'attends que ça passe, quoi (*silence*). On peut essayer d'être conscient de cet arrêt, sans pour autant se transformer en métaphysicien, non ! Oui, ce glissement d'un titre sur l'autre, du *Renversement* à *La notion d'obstacle*. Je tiens beaucoup à ce qu'il y ait un article masculin et un autre féminin. C'est pour ça que je tiens aussi au livre à venir, non pas qu'il naisse de cet engendrement-là (*rires*) mais ça explique peut-être pourquoi la première séquence de ce livre sera « *Le drap maternel* » ou *la restitution*.



E. H. — J'ai envie de rappeler que *La notion d'obstacle* s'ouvre sur la séquence intitulée *Até*, fille de Zeus, qui parcourt la terre avec célérité et dont la seule préoccupation est de semer la mort, le mal, la souffrance autour d'elle.

C. R.-J. — Pas uniquement. C'est aussi la vengeance, c'est aussi le sens de la justice.

E. H. — Mais c'est quand même avant tout l'idée de dévastation et il ne faut pas oublier qu'*Até* est elle-même accompagnée par les Prières qui sont également filles de Jupiter et boiteuses. Elles passent après *Até* pour essayer d'adoucir les souffrances qu'elle a semées derrière elle. Ce que je voulais dire c'est que l'image que l'on a traditionnellement de la poésie, c'est plutôt celle qui relève des Prières. Alors que ton livre s'ouvre sur une figure de violence et pas du tout de consolation.

C. R.-J. — Ce qui m'intéresse c'est cette déperdition dans l'aveuglement, pour rejoindre l'idée d'énigme ou d'entropie comme dirait Anne-Marie Albiach... Je viens de recevoir une très belle carte postale de Roger Laporte où il reprend un distique qui est dans *Até* :

main intarissable  
(la description du châtiment)

E. H. — Le jour où je suis arrivé dans l'île, quand on s'est promené sur le port, là où l'eau est la plus profonde, où il y a les noms des bateaux peints sur la pierre le long du quai, un seul nom était gravé ; c'était le mot ATE.

C. R.-J. — D'ailleurs tu avais fait une photo de ATE.

E. H. — J'avais fait une photo, oui.

C. R.-J. — Tu avais versé de l'eau de mer.

E. H. — Il y a une photo de cette portion de quai, avec ce nom vengeur.



C. R.-J. — Nous sommes autour d'une table... Ce qui vient trouer notre réel, c'est d'être tous deux en train de parler tout en sachant très bien que ce n'est pas tout à fait la même conversation que celle qu'on aurait à la terrasse du Rouquet; que c'est une conversation qu'on enregistre pour ce numéro d'*Action poétique* et qu'elle participe de l'intimité qui est la nôtre, de notre rapport d'écrivains qui date d'il y a longtemps et qu'en même temps, là, disons, l'accident serait le magnétophone et la volonté de se parler.

E. H. — Tu veux continuer sur la banalité ?

C. R.-J. — En fait, sur la littéralité, simplement dire que c'est là que se trouve un maximum de force — et de terreur, de menace. Je pense par exemple à *L'Ablatif Absolu* de Michel Couturier, à *Etat* d'Anne-Marie Albiach.

E. H. — Oui, et puis je crois qu'il faut dédramatiser un peu la chose et rappeler que l'accident c'est simplement « ce qui survient » — ça recoupe littéralement la phrase de Wittgenstein — et ce qui survient non pas dans l'exceptionnel, mais dans l'ordinaire et quand je dis ordinaire je le prends étymologiquement c'est-à-dire au jour le jour. Alors évidemment, celui qui est là en quelque sorte un guetteur involontaire de notre quotidien et qui en retient ce qu'il veut en retenir... N'y aurait-il pas là le seul acte poétique ?

C. R.-J. — Je me disais tout en t'écoutant qu'écrire c'est entrer dans le froid et que ce n'est donc pas événementiel. Dans ce froid, tout fait événement, rien n'est particulièrement événementiel.

E. H. — Il n'y a pas de place pour une métaphorisation à partir du moment où une table est une table.

C. R.-J. — Sauf cette douleur de l'analogique.

E. H. — Il y a un titre : « *échapperons-nous à l'analogie* ».

C. R.-J. — Ce n'est pas un titre, c'est un vers — c'est une page... L'analogie, la ressemblance et l'impossibilité de mentir. C'est tout le propos du premier livre, *Le renversement*.



C. R.-J. — Oui, c'est à dire qu'il y a un temps de repos, un temps de travail, etc. C'est très biblique ça — mais je suis très jaloux, jaloux dans le sens où je ne veux pas m'en laisser déposséder, de mes périodes de silence. Je tiens beaucoup à ces mois que je peux passer sans écrire, à tel point même que j'ai du mal à m'en détacher. J'ai comme l'impression que c'est nécessaire, nécessaire à un changement de mots ou à des déplacements de vocabulaire... Ces périodes où je n'écris pas sont indispensables au livre. Il me faut plusieurs années pour chaque livre. C'est un rythme que j'aime. Il intègre des phases de travail féroce et en même temps de réserve, d'absence à soi-même.

C. R.-J. — Je pense souvent à ces mots de Roger Giroux : « *L'absence d'écrire est mon travail.* »

C. R.-J. — Ça tourne là ? (*silence*).  
C'est très bien d'écouter tourner la bande. (*Silence*).

E. H. — Dans *L'amour dans les ruines*, il y a cette phrase : « *C'était il y a longtemps. Ainsi devraient commencer tous les récits.* » Quand je te lis j'ai l'impression qu'il y a cette grande distance, que ça vient de loin dans le temps.

C. R.-J. — Je pense à une page de *La notion d'obstacle* où j'ai écrit : « *la distance est le lieu* » et ça je le ressens physiquement, et justement ça vient de loin, mais sans profondeur. Ce que je donne est dans la surface ; il n'y a pas d'en deçà. Quant à *L'amour dans les ruines* je me dis : qu'est-ce qu'il y a comme biographique là-dedans ! En même temps, cette prose, c'est le récit d'avant-écriture ou de l'instant où l'écriture commence.

E. H. — Tu as peur qu'il y ait trop de biographique qui passe mais il n'est pas de l'ordre du souvenir, ce biographique, il est tout à fait plat ; comme tu l'écris dans *Lettre de Symbi* : « *Notre unique mouvement : une série de figures hors mémoire.* »

C. R.-J. — C'est amusant que notre conversation soit basée sur *Lettre de Symi* qui n'est pas un livre, mais une lettre à Roger Laporte.

E. H. — C'est pour cela que je l'ai choisie, parce que ce n'est pas un livre, et je crois que c'est à partir d'un lieu qui n'est pas un livre qu'on peut en parler. Il y a dans *Lettre de Symi* cette notation : « *Une journée entre les livres* » et si tu veux, si on donne un titre à cette conversation j'aimerais bien qu'on l'appelle : *Une journée entre les livres*.

*Conversation enregistrée et transcrite par Michèle Cohen.*



LETTRE VERTICALE XIV

claude

une pensée ouvre la vue  
la densité du lieu grandit  
adossé à toi-même  
un jour tu sortiras de la mort  
d'ici à cet envers la source  
et l'épanchement du visible

regard retraits d'où le soleil  
on s'arme de la lumière et des  
yeux on exaspère la table  
et l'air  
toutes lettres renversées

jusqu'au mur c'est le bleu  
où tu n'es pas  
un geste vertical coupe ta langue  
royet du précis blanc  
*nous veillons une forme nouvelle d'*  
*obscurité*  
un peu en deçà  
de l'usage

le sol est une phrase  
et tu vas vers la mer

résoudre n'est pas posséder  
encre disperse ou exile  
notre mémoire est la nue  
versant l'oubli  
entre le temps et le corps tu  
regardes la poésie futile  
suis-je plus coupable que les autres  
et derrière le sens  
meurt un visage  
*encore cette douleur*  
nous sommes en avance sur la mort  
toute la nuit tremble

autour de la bouche  
un air de neige  
tu vois se flétrir les signes  
rideau rideau les feuilles mortes  
et seul le sang a une odeur de sang

pour qui la beauté  
il ne suffit pas d'un mot  
entre les dents  
c'est ainsi qu'on apprend le bout  
et le froid qui donne plus d'élan

la pensée traverse les yeux  
elle lève l'encre

tant d'histoires de syllabes de  
raclements et nous voudrions des ailes  
au moins un cri sur la page  
*vers le nom*  
até dis-tu et vois ci et pièce  
il y aura toujours le simulacre  
la voix dans le masque

devant l'abrupt du monde  
une langue de sol

nous montrons et *cela fait vivant*

on aimerait parfois un peu  
moins de vent

la ligne tient lieu d'horizon  
entre la signature et le colophon

de là libre à ton lecteur d'aller  
ramasser du monde  
*au sortir de l'image* qui est assez nu  
pour retrouver la pierre ou la main

même la nuit ne fait douceur  
à la *brûlure mentale*  
tout est chargement  
et corps inachevé  
rôle d'une pliure  
nous savons par où nous taire  
et de quel abandon partir et  
l'arpan de terre trouée

le poète est séparé du réel  
aussi combat-il en soi toute irréalité

nulle distraction un cercle  
ouvert  
*tout le reste est paisible*  
il faut te lire avec un  
œil ici et un œil là  
notre ciel est contradictoire

dans tes blancs un défi originel

on dira poème quand silence et mots seront égaux  
bâtis du même obstacle en la *chambre d'outils*  
sous le pouce de l'accident  
*toutes les définitions du corps*  
arrêtent la vie  
*c'est ici qu'il faut reprendre*  
la distance et le travail d'en bas  
entretenir la surface

## ECRIRE SOUS SON NOM

*Qu'il ne soit question de Rien, jamais,  
pour Personne.*

*Maurice Blanchot*

Attendre Godot c'est attendre longtemps, voire indéfiniment. Godot ne vient pas, ou plutôt n'est pas venu aujourd'hui, mais peut-être viendra-t-il demain, un demain auquel n'est assigné aucune date précise ; bref, la venue de Godot, hautement improbable, n'est jamais impossible. — Je ne parle pas ici de Beckett pour parler de Beckett, mais pour situer, par contraste, la temporalité propre à Claude Royet-Journoud, à l' « œuvre », au « poème », à l' « expérience » de « Claude Royet-Journoud » (je tenterai bientôt de justifier l'emploi de tous ces guillemets suspensifs). Dans LA NOTION D'OBSTACLE, page 17, on peut lire cette formule, et elle seule : « ce qui n'aura jamais lieu ». Je ne puis affirmer ni certes que Godot viendra, ni qu'il ne viendra pas, je suis donc voué à une attente neutre qui exclut et l'espoir et le désespoir, mais ce futur qui jamais ne deviendra présent, ce non-événement, ou plutôt cet événement qui n'aura pas lieu, auquel se réfère toute l'œuvre de Claude Royet-Journoud, est hors d'atteinte, par conséquent hors d'attente.

De « ce qui n'aura jamais lieu » il n'y a pas par définition « expérience » ; le terme d'œuvre, ou celui de poème, qui impliquent toujours la plénitude d'une présence, doivent eux aussi être écartés, mais en revanche on peut retenir, quoique avec circonspection, le terme de récit (au sens moderne de ce terme, tel donc qu'il est défini par Blanchot. Cf. « Le Livre à venir » page 11 et sq), ou bien encore celui de théâtre, métaphore que retient Claude Royet-Journoud lorsqu'il commente son propre travail. Qu'est-ce donc qui est mis en scène, ou bien encore de quoi le récit est-il l'approche ? Il n'y a pas chez Claude Royet-Journoud l'épaisseur d'une durée romanesque, « proustienne », mais la répétition brève, intense, d'un seul mouvement, sans cesse réitéré, vers ce qui s'oppose à tout mouvement, à

tout langage, à l'obtention d'un quelconque résultat positif. Il y a approche de ce qui ne s'approche pas de nous, de « ce qui n'aura pas lieu », autrement dit de l'*obstacle*. L'obstacle c'est à la fois, au sens premier, « ce qui se tient devant » : la table d'écriture, le monde, mais bientôt (comme le remarque Claude Royet-Journoud dans son entretien avec Mathieu Bénézet. Cf. « Digraphe » N° 25) la pierre d'achoppement, c'est-à-dire le scandale, au sens étymologique de ce mot, et c'est pourquoi Claude Royet-Journoud écrit : « il n'approchera pas de la chambre d'écriture ». L'espace de l'expérience, du récit, ou bien encore la scène mentale, est constitué par ce qui sépare de l'obstacle (« la distance est le lieu »), mais cet espace pourquoi faut-il le parcourir indéfiniment ? Poser cette question c'est sans doute se demander : pourquoi le théâtre, ou pourquoi la fiction ? Claude Royet-Journoud répond : « la transparence est un leurre », mais pourquoi en est-il ainsi ? Parce que la pensée, loin de se dire en toute vérité, peut seulement « traverser des rôles » : il n'y aura jamais la pensée elle-même, dans sa nudité, mais son simulacre ou son supplément. Dans la mesure où Claude Royet-Journoud dit cette « insistance de la doublure », la fiction est énoncée, par conséquent dénoncée, mais jamais surmontée.

Claude Royet-Journoud appartient, me semble-t-il, à cette catégorie, encore peu nombreuse, d'écrivains ( qui doit beaucoup, mais non tout, à Mallarmé) qu'on ne peut purement et simplement qualifier de poètes, du moins au sens traditionnel de ce terme, qu'on aimerait appeler des philosophes dans la mesure où la pensée, l'« expérience » de la pensée, est d'une certaine manière l'unique objet de leur travail, mais une pensée, refoulée par la philosophie « classique », qui n'ignorerait jamais ni la langue, ni le corps. Toute l'œuvre de Claude Royet-Journoud est, plus ou moins ouvertement, à la fois hantée et travaillée par une question que l'on peut formuler de la manière suivante : une expérience immédiate de la pensée est-elle possible ? Le premier ouvrage de Claude Royet-Journoud s'intitule LE RENVERSEMENT ; le texte situé juste au centre de ce livre s'intitule MILIEU DE DISPERSION ; l'argument de ce texte est ainsi formulé : « échapperons-nous à l'analogie », car telle est en effet la question ; le texte de la première partie de « Milieu de dispersion » comporte seulement deux phrases qui se passent de tout commentaire : « *les ressemblances le gênaient / il parlait de cette impossibilité de mentir* ». A la fin du deuxième et dernier texte de ce très bref ensemble — Claude Royet-Journoud ou « l'art bref » — on trouve la réponse à la question posée, réponse aléatoire qui indique seulement qu'il n'est point impossible qu'un pas, un seul pas, ait été franchi : « peut-être / l'envers de la fable ».

Il n'y a chez le « poète » Claude Royet-Journoud aucune recherche d'allitérations, d'assonances, de métaphores (de tout ce qui nous a rendu la poésie tout à fait « inadmissible »), mais une langue que l'on pourrait qualifier de plate ou de prosaïque si ces termes n'étaient péjoratifs, disons donc une langue pure, c'est-à-dire sobre, d'une admirable netteté ; il y a surtout la tentative, sans doute peu comprise, si nécessaire pourtant, de renverser les idoles, c'est-à-dire, toujours selon l'étymologie, les images, ces images qu'idolâtre la « poésie ». LE RENVERSEMENT DES IMAGES n'est-ce pas précisément le titre de la dernière partie de l'ouvrage intitulé LE RENVERSEMENT ! Reste à savoir si l'on peut être radicalement iconoclaste, si un langage non seulement pur, mais vrai, est possible. Sans doute l'auteur, puis le lecteur, peut-il être le SPECTATEUR D'UNE ANNULATION (tel est le titre de la première partie de LE RENVERSEMENT), mais rappelons-nous : Claude Royet-Journoud ne répond pas affirmativement à la question « échapperons-nous à l'analogie », phrase qui n'est pas ponctuée par un point d'interrogation, ce qui nous laisse sans doute entendre que la question ne comporte pas de réponse. Il y a chez Claude Royet-Journoud une tension qui ne va pas sans tragique — un tragique sans aucun pathos — entre le désir d'écrire « un livre dans lequel / une pensée ouvre une porte », d'aller à la recherche de ce qui se tient au-delà, en deçà de l'image, et le constat final d'une langue morte. Page 84 de LA NOTION D'OBSTACLE on peut lire tout ce parcours : « derrière l'image / pour en venir à la description / il reprend le livre / un amoncellement de pierres / langue morte / autour de la bouche ».

Pourquoi cet échec, ce qu'on ne doit pas appeler un échec dans la mesure où il ne s'agit pas de constituer un capital, d'écrire le LIVRE, mais de produire une trajectoire ? Parce qu'écrire est lié à « ce qui n'aura jamais lieu », au rien, au il, au neutre. La page 39 de LA NOTION D'OBSTACLE comprend seulement deux lignes, signes précaires toujours menacés par le blanc de la page, mais qui disent toute l'histoire, une histoire qui s'annule, ou presque : « il rien / la main passe ». Ce « rien » est à la fois bénéfique et redoutable : il disperse les images, il nous préserve de l'idolâtrie, mais il neutralise le mouvement, le paralyse, et à la limite il l'arrête avant qu'il ne commence : « la mainmise du neutre / quand le corps est une phrase à venir ». Le mot corps est peut-être celui qui revient le plus souvent sous la plume de Claude Royet-Journoud, car écrire ce serait partir à la recherche d'un corps absent, mais ce corps — ce livre — est à jamais inachevé, car toujours rompu par « ce qui n'aura pas lieu », par l'« obstacle » qui morcèle le corps, frag-

mente le livre, brise le poète, Orphée sans cesse démembré par les Ménades.

Un jour lointain, si lointain que jamais il ne deviendra présent, quelqu'un — le dernier homme ? — ouvrira un livre de Claude Royet-Journoud. Tous les signes typographiques auront disparu, le nom de l'auteur aura été effacé, mais ainsi aura été produit, non le livre, mais l'absence de livre : un livre blanc.

... *La LUMIERE*

« Certes ô Réel Jointe »

*QUI L'AVAIT EBLLOUIE DANS UNE ATTENTE AU SOUFFLE  
AIGUE*

(l'omettre — ou le laisser  
parcourir le corps)

une incantescence de remémoration ;

les mêmes pauses dans  
une approximation des

DISTANCES

En la voyant il avive ce qui n'est pas encore absous  
— et des plaies noires incisaient le rapport en des  
gestes de plus en plus familiers de la *terreur*

« Il aurait fallu cela pour dépasser les séquences  
d'une situation qu'ils disaient limitrophe »

*De ce corps tout s'exaltait en spasmes référentiels  
des gestes à la lumière*

•

*une tache de sang la rendait parjure  
et soumise à ce qui scanda la terreur :*

« le même sang tournait dans un semi-obscur oculaire »

•

un sang humain



« je ne saurais le boire »  
dans le sommeil des autres et Celui de l'Autre sans appel

des limites de cette *terreur*  
et de sa décomposition

« ô pourquoi si loin »

« Le temps comme à l'intérieur des paumes »

Apparemment elle s'est entourée de femmes  
(pourquoi cette donnée pour ainsi dire liquide) langage  
archétype :

son désir mortifère

il est à noter que son discours pour moi  
est à présent dénué de tous supports  
de cette magie

*ce froid sur la bouche hermétiquement close quand l'ingestion  
devient mortelle*

sans un geste : cela révélait une déper-  
dition, les jambes raides

Tandis qu'en arrière-plan la tendresse  
récidivait ses appels et qu'on ne savait  
répondre

ayant peur d'Elles — qui n'étaient dans la lumière exhor-  
bitée — de la mémoire — presque plus elles :

en fait cela ne les concernait  
que dans l'IMAGE

antécédemment vénérée

mais à l'épicentre de la tendresse, métamor-  
phosée dans un passé imminent ou archaïque,  
en oscillations de perceptions et de demandes  
alternées, il se donnait pour conséquence une  
réplique devenue impossible

« de longues marches dans la neige »

ils l'auraient porté s'il l'avait fallu : cela est peut-être nécessaire

leur peur quand la nuit recommence de ce déclin  
à l'intérieur du corps

Cette image réitérée du Sacré Temporel :

sa réfraction brûlant  
le noir envahissant — durant des heures — corps mortifié

Une juxtaposition des brûlures répétitives peu à peu menait  
leur corps à la raideur

## IL Y A CET ECART

Quel enjeu les séparerait

les lèvres sont sèches : « pouvoir la prendre  
dans ses bras et la porter vers le jour », cette  
interdiction qui empreint le souffle, parcourt les  
veines

la tête baissée, tandis que des pointes harcèlent le  
front les tempes la nuque parfois parcourus de  
soubressauts douloureux ; mais le regard oscille  
avec lenteur devant l'impossible, cette terreur de  
l'obscur ;

*Ce qui ne doit être exprimé : ce Désir de vouloir  
s'engager dans le combat constant de leur respira-  
tion hexagonale*

*Cet écart : mise au monde, alors qu'elle ne sait pas engendrer,  
ses fils la fuient, dans les architectures du par-  
cours qu'ils poursuivent*

Ils se déchirent répétitivement en elle ; elle  
craint pour eux, comme dans les chemins, la  
foudre —

*et de ne pas être là pour les voir*

*Une violence de ce ciel et de ce vent :  
« les ténèbres couvrent la terre »*

(pour chacun d'eux telle est encore  
l'antécédente perpétuité : à la nuque  
une menace de chute ou d'anéantissement

si ne s'avère l'aveuglement tranquille après le passage de  
cette

TEMPETE

)

Comment oser croire qu'ils auraient été là ? Où situer le lieu  
de la

*BLASPHEMATION*

Bestiaire noir il remonte dans le rêve  
de l'obscénité ;

(tout ce qui précède serait dupe de ce qui serait  
luxure)

Rapport persistant de fragilité entre la décan-  
tation des trois temps objectifs

Eux, défaits des lieux où ils auraient  
dû être, et ainsi depuis des années  
dans quelle dépossession :

la même réverbération  
mémorielle répétitive

« CE N'EST PAS UN LIVRE POUR VOUS »

Baignée de silence, travaillée par ce silence qui ne serait pas tout à fait le silence mais dernières paroles silencieuses, toujours dernières parce que perçues après les autres ; paroles donc d'un après-silence qui ne le prolongerait que pour se substituer à lui ; parole née de la possibilité et de l'impossibilité des autres ; de la possibilité manquée et de l'impossibilité éprouvée des autres ; dernières paroles silencieuses donc, mais à aucun moment silence de la parole ; silencieuses paroles, ne désignant ce silence que pour le briser mais qui, ô désespoir, à aucun moment ne le brise ni l'effleure même ; mur blanc qui aurait cessé d'être mur pour n'être que blancheur du blanc, transparence, vide ; parole du vide, plutôt et déjà se laisse-t-elle mieux saisir à travers ce qui ne peut la retenir, ce qui n'a cherché qu'à la retenir ; parole, dirais-je encore, de toute parole exténuée, meurtrie, abandonnée aux lisières du silence.

Écriture longtemps en attente, en réserve et, tout à coup, visible, lisible.

Depuis ces premiers mots du premier livre « Le Renversement »

*« sans offrandes  
ni  
traversée parentale »*

*« hors de l'écart  
hors de l'implosion rurale »*

ou bien :

*« le visage porté vers l'avant se pliait à la parole »*

jusqu'au second livre : « La notion d'obstacle » et ces poèmes et textes récents, publiés en revue :

*« S'il parle  
au milieu de l'image*

*le froid bloque les articulations »*

oui,

*« une force passe de main en main »*

c'est à cette « force » qu'il faudrait s'arrêter, comme on s'arrête, non pas devant un réel obstacle — ou qui se donne pour tel — mais devant ce qui s'étend indéfiniment devant soi, — au-delà — ; face à un espace si vaste pour la vue, si écrasant pour la pensée qu'il fait peur ; un espace qui n'est, cependant pas tout à fait le désert, mais l'avant ou après désert, car le désert est au fond de chaque mot.

Force du Rien : *« c'est par nous qu'elle tait »,* alors qu'

*« elle est posée de chant  
pour des générations ».*

Au bord du plus cruel aveu :

*« Ma tête ne retient plus le temps. Se souvient seulement de l'objet. Dans un vide. Ne plus savoir. Entre la désignation et l'ordre muet. La menace. Que de couleurs dispersées dans la perte ! Comme si ne plus parler jetait une tache aveugle sur les mots écrits. »*

Poésie qui n'est pas poésie du silence, mais silence d'une poésie à l'écoute d'elle-même que les vocables maintiennent en éveil.

Assurément l'une des plus authentiques, des plus tendues, des plus intérieures, des plus nues — « La nudité est une histoire », des plus exigeantes, de cette dernière décennie.

La mesure d'une journée est, peut-être, la mesure du livre, la mesure de la lumière du livre et de la nuit.

La mesure du livre et aussi d'une vie.

TRAVAIL EN CORRELATION

cela, qui,, jamais,,  
*est transparence*, dispersée,, à la  
 description,,  
*qu'enseveli*, sans forme,, la pente,,  
 à l'enveloppe, où refroidit,  
*autrement*,,,  
*comme*,,, plus loin,, dans la  
 disposition,  
 dorsale,, répétant,, l'écart,  
 sevelie,, horiquement,, asqué,  
 intance,, qui n'aura,, et qui  
*l'espace, incident, craindre*  
 la main,, jetée,, au bord,,  
*brûlure*,,, *que craindre*,,, *page*,,,  
 le retour, devant, à,  
*un chargement*, *encre*, *éveil*,  
 noir,, lumière,, le sursaut

*bleu*, s'éloigne,, passage,,  
 neutre, la doublure,, *du neutre*,,,  
 soustrait, de l'air,, *ne paraît*,,,  
 l'air rebondit, l'usage, qu'écart  
 l'énigme,,  
 cette vue,, et,, le nombre,  
 dérive,, l'âge soustrait,, *dor*,  
 paise,, l'eutre,, *à la main*,  
*de sable*,,, qu'un ne,, bleu pas,  
 ce qui heurte, de chute, la page,  
*est*, *n'est*, *n'est pas*,,  
 mentale,, l'espace,, la main,,  
*dans lequel, par*, au sortir,  
 un corps,, constituée,,  
 dénombrement,,  
*d'un nom*,,, rien d'un nom,,

LA LANGUE ET L'EQUARRISSEUR

*Le deuil période d'invasion  
L'amour dans les ruines*

in DIGRAPHE n° 24 - Septembre 1980

Deuil, ruines... il y a bien eu désastre. Pour *tout reprendre*, tout ne doit-il pas être détruit ? Il faut un cataclysme où sombre le monde pour que se dresse la table d'écriture. Et pourtant si l'on considère que la table est l'occasion d'un rétablissement et qu'elle est installée face au monde, on s'aperçoit que le déséquilibre préexistait au désastre d'écriture et que ce dernier n'aura rien changé à l'ordre ou au désordre des choses. L'écriture « (le désastre) ruine tout en laissant tout en l'état » (1). Elle est par conséquent seconde, répétition sur une scène abstraite du monde, d'un plus ancien désastre.

Quel est-il et qui est ce mort promené par la ville ? Peut-être celui que la main, comme si l'écriture trouait le réel, cherche à rejoindre. Qui seul, pourrait communiquer de la chaleur au récit. Mais enfoui très profond, derrière la mémoire. Celui qui ne parle pas dont la bouche, recouverte de gaze, a été irrémédiablement *frappée par l'écart*. Vouant la langue au froid, à la séparation. L'« infans » que, par définition, elle ignore, et dont elle est cependant endeuillée.

L'on remonte ainsi jusqu'à la venue au monde. Séparation. Mutilation : le corps est à jamais coupé de son origine. Jeté hors du sens. C'est alors que l'équilibre a été définitivement rompu, que s'est amorcé le mouvement de chute, qu'a commencé la mort. De ce jour, pour ce corps, la lutte contre son propre poids est devenue règle quotidienne. D'où la longue suite des allègements et des rétablissements. A cet effet, l'emploi répété de la langue et le geste d'écriture qui en accentue la violence.

---

(1) Maurice Blanchot. *L'écriture du Désastre*. Gallimard 1980.

Au corps qui va se chargeant en émotions, le monde n'offre rien qui puisse arrêter sa chute. La surface perpétuelle et inhabitable qu'il propose renvoie chacun à son propre mouvement et le tient dans l'ignorance. *Ils viennent revoir ce qu'ils n'ont jamais cessé de voir.* Alors surgit le désir de franchir. *Il ne sait rien donc il écrit.* Le franchissement bouleverse données et perspectives. Le sol se trouve porté à hauteur des coudes. Le bleu de la table remplace le bleu du ciel et la ligne, *jetée noire* sur le papier, la ligne d'horizon. La nuque est tournée vers le soleil tandis que le dos garantit l'ombre et l'écriture.

Le seul retrait crée ces perturbations. Elles sont le signe qu'un corps s'est allégé, a trouvé sa marge et la mesure de son souffle, a dévié la chute en écriture. L'équilibre, cependant, n'est jamais gagné. Celui qui écrit doit défendre sa solitude contre l'invasion du dehors qui, après la secousse, revient en force. La chaleur, les bruits, les couleurs débordent. *Le paysage se répand sur les mains.* Sans toutefois détacher trop le regard du dehors immédiat ; le livrer entièrement au *travail de la mémoire* serait courir le risque d'une chute plus grave où la solitude elle-même se déferait. Si bien que, par moments, pour se protéger des abîmes intérieurs, il rameute le paysage ou se raccroche à un bruit.

La table reste un lieu de vertiges. Parfois elle s'ouvre, laisse entrevoir un chemin jusqu'à l'énigme. Des voix, des pas se font entendre. Puis, lorsqu'il s'agit de fixer ce qui semble avoir fait surface, la main a beau consteller le bleu de clous et de pièces de monnaie pour retenir le sens, *rien ne tient.*

Ainsi, *il n'y aura rien eu*, mais croire que quelque chose aurait pu avoir lieu, c'était oublier que la profondeur est illusoire. L'enfance la fiction d'une chaleur. Le lieu vide. La table, une scène de théâtre. Sous des formes variées, est représenté un drame unique : *la crainte de tomber.* Car le désastre a ceci d'irréparable qu'après lui on ne peut que l'imiter. Il condamne à la passivité ou à la répétition. La peur entretient l'image qui l'a suscitée et la main qui voudrait rétablir retrouve spontanément les gestes du désastre : gestes d'amour se muant en gestes de mort. Restitution qui s'inverse en démembrement. Celui qui écrit n'a rien appris. *Métier d'ignorance.* Il exécute ce qu'il a toujours vu.

Si la peur est grande, les risques sont fictifs. Egaux dans le monde et à la table d'écriture. Dans la biographie au sens ordinaire et dans la biographie selon Roger Laporte. Puisque le désastre a déjà eu lieu.

Puisque nous sommes depuis toujours à l'extérieur. Même la mort n'égalera jamais en violence la première séparation.



Si les risques sont fictifs, la peur n'est pas vaine. Et l'écriture, loin de constituer contre elle un refuge, la réveille en reconduisant le désastre, comme si rien encore n'était joué. La peur tient en haleine, en vie.

La table est le lieu des « comme » et des « comme si ». Non pas reflets pâles de ce qui serait ailleurs, en dehors de la petite surface bleue, mais reprises bien vives de ces instants inconnus d'avant le désastre quand la vie faisait encore l'objet d'une question. Sur la table : *Un peu comme si j'allais mourir ou vivre*. Ailleurs : ni vie, ni mort. On retient son souffle.

Si Claude Royet-Journoud ne précise pas à quel genre appartiennent ses livres, bien qu'on les classe spontanément dans la rubrique poésie, c'est qu'il n'y a, en ce qui le concerne, qu'une manière de travailler la langue. Et il n'y a qu'une seule langue, cet obstacle, celle qui, à la fois, se tient devant et cache tout ce qui l'a précédée. *Aucune autre langue* alors que la pratique habituelle de la métaphore entretient l'illusion que grâce à un gisement caché une construction, une connaissance sont possibles, autrement dit qu'un passage est ouvert par dessus le désastre. Si l'on prend en compte jusqu'au bout le désastre, l'effort ne consiste plus à déplacer mais, au contraire, à rétablir la langue dans un théâtre qui lui soit propre, à réduire son volume à celui du livre, son mouvement à la traversée de la page et à la tourne. Il faut effacer les traces du deuil abusif, en arrêter le chant. Ici l'écriture renforce la langue dans sa solitude et dans son rôle le plus authentique : l'équarrisseur. Elle découpe ce que d'autres lui laissent raconter : l'histoire de celui qui écrit, une fable... Elle dessine l'arête vive de la séparation.

La lutte contre la métaphore est sans fin. Où l'interrompre ? Tout près du dernier obstacle, du dernier vertige ? Là où le combat semble s'être tu au point que l'on ne saurait identifier ni bourreau, ni victime ? Là où l'allègement n'a laissé persister que très peu, où les mots ont inscrit leur équilibre sur la page. Tout près de l'image ultime : la table ?

Ou bien, plus loin ? Où l'on voit encore risques de chute, rétablissements, hésitations, précipitation, lyrisme, décors et « je » qui n'a pas trouvé la juste mesure de son retrait ?

D'ordinaire le problème ne se pose même pas. Claude Royet-Journoud pousse au plus loin le désastre d'écriture. Et cependant avec *le deuil période d'invasion* et *L'amour dans les ruines*, il donne deux états d'une même langue. Un poème, une prose, la différence prose/poésie étant moins une question de genre que d'avancement dans le travail de découpage. Poème : l'équarris-

seur est allé au bout de sa tâche du moment. Prose : *l'équarrisseur s'assoit*, et le sommeil le prend.

Pourquoi, tout à coup, inverser le mouvement ? Depuis le démembrement reprendre le chemin de la restitution, après le poème revenir à la prose d'origine pour faire d'elle aussi un texte ?

Peut-être par désir de donner plus d'ampleur au jeu avec la nature nécessairement métaphorique de la langue. Si rigoureuse que soit la tentative de la « mettre à plat » sur la page, la langue ne pourra jamais tout à fait quitter *ce qui abonde*.

Mais si la scène est plus large et plus animée dans la prose, on n'en demeure pas moins de l'autre côté, après le désastre, à l'extérieur, hors du sens, là où l'on n'a jamais cessé d'être mais où il a fallu, pour séjourner en pleine conscience, le franchissement d'écriture. Celui à qui la parole péremptoire s'adresse : *vous ne saurez rien (ce livre n'est pas pour vous ; une phrase pour personne)* n'en saura pas davantage. Tout juste recevra-t-il un éclairage supplémentaire sur le travail lui-même. Partout la cassure de l'ignorance. S'il y a plus d'émotion, elle est livrée sans causalité. *On ne sait comment l'émotion arrive, se déverse*. Partout une lutte où l'on s'aperçoit que bourreau et victime sont une même chair. Le tableau reste incomplet. Partout, il désigne la perte.

La rigueur (la poésie) existe dans la prose comme dans le poème. L'équarrisseur ne s'est pas laissé aller au hasard. Il a bel et bien choisi le lieu de son sommeil.

Henri DELUY

L'OBSTINATION

*mise à plat du drap maternel*

IL Y FAUDRAIT UNE BÊTE

Jour feu falm froid bruit rien

passent de main en main

presque une tête à battre

de la force qui pend

il y faudrait tenir

les premières lignes

était langue coupée

du sommeil dépecée

quelque chose comme un

une tête à battre presque

tête coupée à battre

derrière d'une autre

du sommeil dépecée langue à battre couteau

aiguiser le bruit là là elle était coupée

rien bruit froid falm feu jour

de main en main le froid

à battre là derrière

aiguiser un couteau

tenir d'une autre langue

les lignes immobiles

elle derrière était

la bête en main derrière

comme un couteau en main

langue presque plus loin

langue presque plus loin

autre langue qui pend

•

*car la prose s'obstine dans la poésie*

## MOTS D'UNE SYLLABE

— *du rapport voulu entre les parties imprimées de la page et celles qui ne le sont pas : autre couleur les blancs : fines couches superposées entre les mots et le blanc propre au mot : lignes, espaces, cadrats, cadratins, interlignes, blancs de couchage, lingots, blancs de marge, garnitures :*

## PARTIES NON IMPRIMEES

un corps à ce qui de lui dans le bruit et blanc  
part le ou la les voit il dans le bruit si peu  
très peu le bruit la main et dans le bruit sur blanc  
quand le jour plus loin de lui dans le bruit est un

quand le bruit est un qui pend quand la voix le jour  
point blanc qui le voit il voit quand la voix le froid  
le froid si peu il en faut quand la voix du jour  
il en faut si peu un corps quand la voix si peu

l'air de la peur rien dans le bruit un corps et blanc  
qui pend il en faut le lieu la peur le dos rien  
de main en main son dos un corps qui ne pas loin

le lieu le point blanc et blanc l'air le froid son dos  
quand le bruit est un qui pend qui ne voit pas loin  
corps main loin voix la voix de main en main ne pas

— *la voix d'un ouvrier s'éleva dans le parc à voitures : mais vous n'allez tout de même pas le tuer —*

— on a reconnu très vite que les mètres courts, parce qu'impropres à contenir un grand souffle, étaient tout à fait insuffisants pour qu'ils puissent servir à traiter des sujets empreints d'une certaine gravité : le premier qui l'ait constaté a été Philippe de Thaon —

## INSISTANCE

Diderot : Lettres à Sophie Volland

« Partout où il n'y aura rien, lisez que je vous aime »

« Vous ne m'aimiez pas assez, si vous m'aimez aujourd'hui davantage »

— il s'est convaincu de son erreur et n'a pas hésité à changer de forme vers la fin de son bestiaire :  
Or voil je mun metre muer  
Par ma raison mierz ordener —

ELLE DESIGNNE LA REPETITION IL S'ENFONCE DANS LA

*le blanc le fard le vide : aucune légèreté dans la répétition : une période de froid :*

MASSE

Il y faudrait tenir  
ajouter à ce qui  
ajouter à ce qui  
une tête en dehors  
il y faudrait tenir

compte d'une autre langue  
en dehors de lui tombe  
arrête dans la pièce  
de lui retient à peine

compte d'une autre langue  
ajouter à ce qui  
en dehors de lui tombe  
ajouter à ce qui  
arrête dans la pièce  
une tête en dehors  
de lui retient à peine

Elle était là  
•  
une tête  
•  
la répétition

Ajouter à ce qui passent de main en main  
les objets presque rien quand la voix dans la pièce  
les objets presque rien de la force qui pend  
rien quelque chose comme aiguïser un couteau

*— j'ai de bonnes raisons d'être convaincu que  
l'étude de la composition constitue un enseignement  
plus sérieux et plus complet que l'étude du choix  
des mots — Denys d'Halicarnasse*

Tenir compte d'une bête  
qui pend  
•  
d'une tête  
à côté de lui  
•  
ajouter à ce qui tombe  
•  
le bruit

Ajouter  
à ce qui  
tombe  
un  
corps  
•  
enfermer ce bruit

*— la beauté de la poésie lui est imposée par sa nature même —*

Les premières lignes du jour Il cherche sa  
langue devant le feu presque rien c'est leur langue  
un ébranlement la masse s'enfonce dans  
le paysage retient à peine ils ne

Les pluies du printemps  
demeuraient boueuses  
l'on craindrait d'aller  
dangereusement  
et loin sur la route

Qui ne parle pas se sont les gestes le lieu  
période de froid la bête est dépecée sur  
le champ de l'autre côté l'homme poursuit noir  
sur blanc le point blanc qui le désigne au commer  
ce

*— toute versification pour pouvoir prendre corps a besoin d'un instrument —*

## LE FARD

Quelque chose comme une bête était coupée  
tenir un couteau derrière quelque chose comme une tête  
quelque chose comme une voix porte plus loin  
il y faudrait quelque chose comme une langue

la bête  
la tête  
la langue  
le couteau  
•

quelque chose comme elle  
était là  
mangée  
quelque chose comme sa question animaux immobiles  
l'image •  
les chiffres l'usure  
la répétition •  
le commerce Il en faut si peu  
et l'usure •

— accents déterminés à l'intérieur du vers par les  
arêtes du sens —

Il part de très peu  
presque rien  
•  
l'image  
•  
d'une bête qui pend  
•  
le travail  
•  
la peur  
•  
rien d'autre  
•  
ou le sommeil



1759

Retour de Sophie à Denis

grands espaces à pousser

Être dans de beaux draps maternels

•

être du mauvais côté de la littérature  
dit-il

•

ou un excès d'écriture

ou un

manque

dit-il

•

une rondelle

•

se casser la rondelle

•

c'est un côté où c'est brûlé

•

jeter du blanc :

marcher à la poudre

: les yeux à la mort

— *A même : théâtre : corps, chacun de reste :*

la peau

la tête

la cache

« *c'est alors qu'elle tend le bras : il est  
là, dit-elle* »

**EBAUCHE  
POUR CRJ**

Avec application, leurs nuques penchées. Prendre langue à plusieurs, l'intention, sans cesse ajournée, d'entreprendre un récit, l'effort, sans effort, vers le récit. Ils partageaient tout ce dont ils disposaient : quelques phrases, une grande pudeur, une extrême attention, reliquats d'après quel désastre. Une économie réduite au troc, un mot pour une chose, un mot pour un mot, denrées de première nécessité. Le récit, tourné court, de cet échange. Plusieurs figures féminines tenues à distance, rôles masqués, éclairent de leur présence la chambre où cette très précise musique, grain très fin, longuement poncé, harmoniques déliées, est mise en place. En pièce. Portée à la scène, hors de soi, les linéaments d'une aventure, et l'approche de biais, jouant sur le registre, en maître du recto et du verso, effraction silencieuse dans l'espace mental qui lui est propre, théâtre de mémoire, traversée des biographies, et dans l'oubli de toute peur, l'élan, dans l'air froid, dehors.

Il fallait écrire cela sans hâte, et pourtant au tout dernier moment.

## LE ENIEME JARDIN, LE SENS D'UNE ŒUVRE

Autrefois, toujours, il est question d'un jardin : Eden, Samos, Ryoan-ji... Et Borges : « Se abre la verja del jardín... » Question d'un *rectangle ouvert* comme un livre ou d'une *prairie ouverte*... Mais que ces entrées métaphoriques aux livres de Claude Royet-Journoud (et là je regrette de ne plus avoir sous la main les *Petits traités* de Pascal Quignard où il est magnifiquement question, encore et aussi, de rectangle !) ne vous détournent pas de mon projet qui est de tenter de suivre le sens, *les sens d'une œuvre* en cours, une œuvre parmi les plus captivantes et passionnantes de ce temps ! Encore que des phrases ou vers comme :

« Toujours du déploiement de la barre jaillira le rectangle.  
Mais tout se vide...

...veillent les cercles car à l'intérieur d'un rectangle la main aimerait.

Dans les marges, la fécondation du noir ! »  
(*Le Renversement*, Gallimard, 1972, p. 42).

me ramènent irrésistiblement à l'évocation du jardin zen de Ryoan-ji à Kyoto, avec son sable vide ligné et ses quinze rochers... Dans les deux cas ne sommes-nous pas devant une espèce de « koan visuel » à interroger sans fin ? Et les rocs inscrits dans l'arène ou *les cercles à l'intérieur d'un rectangle* ne forment-ils pas une phrase *visible*, ouverte, illimitée au premier abord ?

*Toutes ces taches au sol font une phrase...*

(*Le Renversement*, p. 40)... et ce que montre radicalement Claude, c'est que le poème en mimant l'opacité et la vacance indissolubles, nous apprend à lire, à regarder les formes devant nous, comme des signes porteurs de *sens* en dépit de leur carac-

tère *d'obstacle*. Et, à ce propos, déjà, au début du *Renversement*, cette notion apparaît dans son acception étymologique :

*ce qui est devant nous* (p. 10)... dehors, devant le spectacle de ce qui s'efface.

En effet, la première séquence du livre ne porte-t-elle pas, en titre, *Spectateur d'une annulation* ?

Spectacle, *spectateur*... Pour le poète, l'aspect du monde est envisagé, ici, en termes de *théâtre*, de scène *rectangulaire* (cf. *Théâtre* de Roger Giroux, Orange Export Ltd, 1976 ; un rectangle de 140 sur 93 mm où s'inscrit *la fine paroi de l'œil*...), C.R.J. le disait lui-même dans un entretien avec Mathieu Bénézet (*Di-gramme*, n° 25) : «... je pense que la définition la plus juste de mes livres serait le mot théâtre... ».

### *ce qui est devant nous*

Mais il y a paradoxe ! Paradoxe du *minimal*. Comme pour la marche immobile des statues, je pense au pied dressé de la *Gradiva*, je pense aux pieds-socles des personnages de Giacometti, lourdeur-légereté... Claude Royet-Journoud a la même *allure* ! Présence de l'indicible et de l'effacement. Densité du *neutre*... Passage du *il* au *elle* qui adhère dans la *précipitation*.

Il faut remarquer l'emploi du *il* et l'absence du *je* dans tout le livre presque. Sauf dans la séquence *Le cercle nombreux* où ce pronom est mis pour *elle*, la femme dans le *cercle* bouddhique *des couleurs* ou pour l'énigmatique *homme noir* qui épie l'image chinoise ! Mimant le leurre plein du récit linéaire ? Une façon, peut-être, de différer la participation du « personnage » de l'auteur à la biographie-récit ? D'effectuer la *traversée parentale* ? De mettre en scène cette entreprise d'*annulation* qu'est le livre ? Car, en effet, la démarche de C.R.J. va du *récit* au *théâtre*, de la *fable* (un mot qu'il utilise souvent) au *nom* qu'il ouvre (qui s'ouvre) comme un livre et dont il met à l'épreuve les qualités et le statut figuratifs. Dans *Le Renversement*, et compte tenu des opérations et échanges complexes qui s'y effectuent entre ces différents éléments (théâtre, récit, fable, nomination), on assiste à l'affrontement *unique* de plusieurs vitesses d'écriture, allant du poème au récit, du récit au poème... Le *récit* étant représenté ici par la séquence parodique *Le cercle nombreux*, plus tard par *L'amour dans les ruines*... Pour C.R.J., il y a là l'exemple de cette mobilité, de ce passage qui constituent le livre... entre autres choses... Il y a enquête (non quête)... Passage de l'accident à la virtualité... à un rythme poétique fait de coups d'arrêts brusques dans le *récit*. La distance y est continuellement rompue... Nous sommes au-delà même de l'*écart* (cf. *Le Dégagement*

*multiple*, pp. 29 à 34, *Le Collet de Buffle*, 1976), de *l'implosion* (rurale), des racines... Dans un lieu d'extrême silence et de vide, dans le jaillissement rectangulaire, vertigineux ou obscène du livre, *milieu, cercle multiple de dispersions* :

*... les images peuvent démembrer  
une table forme le vertige  
et l'obscène (Le deuil période d'invasion)*

Au-delà des ressemblances et des apparences, le sujet spéculaire du livre tend à renverser la fable première, à tout reprendre du sens, à saisir le texte à la césure où le vers *scande* le mot et lui prête une *attitude* autre toujours, énigmatique dans la nudité toujours nouvelle du sens. Ainsi, surgit une fiction inattendue, à la conjugaison inouïe du *récit* et du *poème*... Pour C.R.J., ce que nous nommons ainsi n'est jamais l'aboutissement des différents niveaux d'écriture, mais l'effet de leurs rapports, ce qui virtuellement s'en échappe, l'air qui plane au dessus du *jardin*... et vibre de *sens*... Ce qui permet de dire que le livre selon lui ne saurait se *définir* (se finir), que son genre n'est en aucun point *décelable*... Le texte en son rectangle indéfinitif, où le corps s'emploie à ranimer la mémoire, reste toujours le dépositaire furtif d'un *sens caché*. Et, c'est, peut-être, dans la séquence *Pour énigme*, la sixième du *Renversement*, que ces aspects de la poétique de C.R.J. sont les plus flagrants ! Là, en trois pages, la conjonction entre *l'histoire* (le récit) et *la main* qui écrit (le théâtre des mots, l'acte) s'effectue dans le mouvement, la tourne où la page comme *le jour*, d'aube en nuit, répète sa rupture, effaçant dans l'air la nudité de la fable et la repeuplant en sa limite... Le jour écrit renvoie à sa nuit (sans la nommer) l'image, occulte et dévoile le portrait fictionnel. L'ancrage du mot (se) fait violence jusqu'à la perte sur la surface du livre : question de/à l'origine, la *pensée ouvre* les rectangles mouvants, force le seuil différencié... L'accès est nié de l'écrit au sens, au miroir troublé du sens... Mais, péremptoirement, *l'entropie*, le retrait, relancent plus fort la voix et le signe...

*d'*  
*un livre dans lequel  
une pensée ouvre la porte*

*Le Renversement* (9 séquences) : Spectateur d'une annulation, Neutre, Le cercle nombreux, Milieu de dispersion, Pour l'énigme, L'imager, Dans cet acte, Le renversement des images,

**there was  
a  
garden**

*Il y avait un jardin...*  
Et le jardin devient métaphorique...

*pièce de terre*

*(cet excès  
du papier)*

*(La notion d'obstacle, Gallimard, 1978, p. 57)*

Autour de cet excès où s'exerce la violence des surfaces, des rectangles, de la terre à la page, je citerai un texte sur la séquence *Autre, pièce* (parue d'abord en livre à *Orange Export Ltd*) de *La notion d'obstacle* où Anne-Marie Albiach met l'accent sur une autre surface excessive, celle du corps. Du corps qui s'annule dans le mouvement du livre... Là, comme dans le jardin zen cher à John Cage, la pierre suggère une fiction, évoque une histoire sans la raconter, inscrit son annulation. L'« entretien de la surface » de la page ou du jardin double l'absence et la présence, excède leur antinomie... *Koan visuel*, le jardin ou le livre s'impose entre la forme et l'espace en un rapport générateur de vide, mais un vide qui comporte un volume mental inséparable du plein comme le signe d'encre sur la page, lequel, noir, peut cependant faire état de la lumière !

« La bouche la voix de surface de la poésie », écrit Jacques Roubaud dans son livre *Dors* (Gallimard) et dans *La notion d'obstacle* (l'obstacle, ce qui se tient devant, en face, qui empêche la pénétration) tout commence dans la surface vide du masque. *Théâtre* vide où le corps a le sens de jouer sa perte, où la fiction se brise, où la voix se déprend du récit, le force sur le seul versant du poème... C'est-à-dire que les six séquences de *La notion d'obstacle* vont à la seule et même allure brisée. Le récit « antérieur » y est mis en sommeil, ralenti du noir au bleu... Après les grands coups de lumière jaune du *Renverse-*

ment, l'atmosphère de *La notion d'obstacle* est plus opaque, plus noire, plus tendue, plus en surface... Le jardin contemple ses murs et s'y replie dans son non-lieu, sa scène vide où la lumière s'est dispersée, s'est aveuglée dans l'attente ; jardin des supplices soustrait au regard, marqué par le sommeil ou le deuil, l'absence... La chambre d'écriture, elle-même, est close, murée dans la dissimulation, l'obscur. L'atterrement marque l'attraction du sol, la fascination pour la table d'écriture inabordable, surfaces où le corps se présente en phrase future, corps noir du livre dans le livre que la lumière a quitté...

### *lumière dispersée de l'attente*

Suspens du vers, coup d'arrêt à la vitesse antérieure du récit...

Rapidité de la prose, lenteur spasmodique du vers ?

C'est vite dit !

A regarder de plus près, on prend conscience que le vers fait preuve de cette rapidité sur place machinale dont parle Deleuze-Guattari à la fin de *Rhizome* : le vers aussi bien ligne de fuite que coup d'arrêt ! Expansion que limite... Obstacle-surface... Et le « jardin familial » n'est pas l'abri, ni le havre, ni l'enracinement mais ce lieu distant, extérieur où la fable s'élude, la machine où la lettre s'inachève, où la bouche s'enterre toute, s'aveugle en la pleine terre... Et le froid qui dissout le contact, oblitère le sujet dans la distance-obstacle...

Redéfinir le corps, le corps général du livre et du monde, déjà scindé par le travail du (sur le) nom... Redéfinir le corps fait aussi partie du projet. Le corps mis à nu par ses définitions mêmes sous le signe de l'exécution et du doigt qui tient l'ouverture du livre :

### *toutes les définitions du corps*

Rien du corps qui ne puisse échapper au regard du livre. Jusqu'au corps interdit de la mère... La nudité y est inventoriée à l'extrême dans le mouvement vivant du volume dont l'épaisseur excède toujours le pliage forcé des lectures, l'ouverture violente de la main à la page, de l'œil voyeur... Ainsi, du corps au livre et en retour, le volume bouge de page en page. Chacune tournant dans le sens de l'effort de lecture et suivant la préparation, le passage des titres... Chacune marquant une limite à franchir, masquant son envers imprévisible...

Cela fait vivant, toutes ces figures dans le livre représentent la descendance rectangulaire : jardin, page, drap, image,



table, murs ; la filiation impossible du cadre, du papier excédés... *Le monde est une table* (Anaximène). *Epreuve de la surface* (Emmanuel Hocquard)... Le livre *atterre* le sens propre, tranche la *fabulation* et tend à l'unité instrumentale. Autour de cette idée de l'outil, curieusement, se rejoignent, avec C.R.J., Michel Foucault et Proust !

Respectivement, ils assimilent le livre à *une chambre d'outils*, à *une boîte à outils*, à *des lunettes*. Tous instruments propres à *travailler* la surface. Faire état d'une autre façon de lire et d'écrire. Au-delà de la compréhension, mais dans l'utilité, comme devant un autre rectangle, la carte. Pour travailler le nom sur le nom. Dans la lumière opaque où le corps se dissout dans l'enquête, où blanchit la courbure invisible de la terre, où la naissance est accident, où perce une histoire énigmatique, où s'effectue quelque fuite nocturne, ici et là, à travers la chambre ou le dehors...

*Entrait* : après la langue oblique, l'entrait joue la charpente, mais ne supprime pas l'*écartement*. Ni le morcellement douloureux qui arrache la langue ! Avec comme origine... Mais on sait que l'origine est toujours feinte qui est déclarée par l'auteur, toujours fantasmatique comme la réponse à la question habituelle, pourquoi écrivez-vous ?

Avec comme origine rien qu'*une phrase abandonnée*... Encore que ce *départ*, ici, à partir d'un fragment, ce commencement accidentel soient, opérationnellement, des plus *vrais*. Le poète reconnaît explicitement (dans le travail) que ça démarre, que ça se déclenche à partir de la langue productrice à elle seule du *simulacre* du sens... Au bord de la phrase, la marge de la signification se propage, la frange coupante d'un sens errant, instable et qui se ré-enfouit à tout coup dans la langue (la terre du jardin précis inscrit de pierres ou le volume du livre...) Pénétration *musculaire* que le sommeil et la pulvérisation guettent... la mort, l'entame du récit, la perte...

Cependant de la poussière narratrice, de sa menace imminente, quelque chose pourra naître à côté du manque, de la chute du pronom, avec lui sous la langue...

*il est nu dans un reste de corps...*

Un drame latent couvre les dernières pages du livre *La notion d'obstacle*. L'enquête marque le pas. *Le carré de sens* du jardin ne fait que fortifier l'*obstacle*, le corps se réduit à son chiffre obscène, déplacé... Pour les *il* et *elle* il n'y a plus de place. Et « reconnaître le corps » n'est-ce pas entrer dans le rite de l'identification d'un mort ? Ou poursuivre l'opération de

*définition* du corps étendu dans l'attrait de la langue ? Inscrit dans l'extrême tension des vers, l'infini des lignes qui entraînent vers la nuit... Seuls liens la voix qui s'absente et le corps qui resurgit dans l'obsession de sa nomination de par la main, le doigt au livre...

Retour sporadique de l'image, du décor sur la table. L'image comme si elle était à peine entrevue... Puis la nuit retombe, reconduit le *simulacre* des présences. Et, le livre s'achève dans la corrélation abusive de sa préhistoire, du neutre au silence sur les *terres* du jardin, les mots de lecture et les signes de l'écriture ou du sable sans figuration... Dans le *compte* de la langue et sur le dos de la main, du côté, donc, opposé à l'écrit...

En dernier lieu, c'est l'*entropie* sur les terres mentales du livre, la distribution des souffles comme des sols, pages et jardins divisés en la réduction métaphorique... C'est l'*échappée du livre*, la sortie du volume, de la blancheur qui court sous le poignet traçant... Et la surface change une autre fois encore... Ce n'est plus le *jardin*, la *figure de terre* ni le *froid saisi du regard* ? Le sens altéré égare le trait dans l'espace du livre — *délivré* —... L'issue est là, la tête tombe du corps morcelé. L'*autre pronom* prend en main le récit...

Achever le livre c'est rejeter *sa propre histoire*, tourner à l'angle de la figure où la violence est tenue, c'est rejoindre l'énigme nourricière, *recommencer le simulacre* d'une étreinte...

*La notion d'obstacle* (6 séquences)

Voix dans le masque

Le travail du nom

Autre, pièce

Ils *montrent*

Entrait

Le simulacre

\*  
\*\*

*Autres travaux...*

*Corps morcelé*

*où une déperdition grammaticale a trait à une nudité saccadée qui tente de se dissoudre en permanence*

*passage du dénuement à la nudité  
qui pourrait, si ce n'était l'incision de la langue — engendrer  
sa « restitution »*

Ainsi écrit Anne-Marie Albiach (Digraphe 16) du livre « *Le drap maternel* » ou *la restitution* (Orange Export Ltd, 1977)... Le drap, autre rectangle où dans le temps une histoire se réduit, où une langue commune, au corps coupée, s'absente au paysage ou s'écarte dans la succession paginale du jour biographe... Mutisme et faim, irruption du froid. Et, comme le fait remarquer Anne-Marie Albiach, évocation du supplice, du sacrifice... Toutes choses qui font de ce texte qui formera la première séquence d'un prochain livre, un pas de plus, physique, dans la voie de la *déperdition* lucide :

*du travail d'une main comptable  
au travail vertical et blanc...*

Mais aussi du questionnement...

*Elle dans la répétition* (Digraphe n° 17) qui sera la deuxième séquence, renoue avec cette hypothèse de l'engagement (à perte) d'un corps (ici en ses membres, bras, poignet, main) qui semble être une des *significations* principales de la poésie de C.R.J.... Une espèce de blason du corps, inoui et violent, inséparable du travail d'écriture et de ses dures contraintes, mettant en scène un rituel implacable et mouvant :

*les rites s'établissent  
splendeur refoulée dans le noir (...)*

Ce qui constituera la troisième et la quatrième séquences du livre porte pour titres : *Le deuil période d'invasion* et *L'amour dans les ruines* (Digraphe 24).

Là, nous sommes placés *Entre l'eau et le mur*, entre l'obstacle et le gouffre, le rectangle et l'informe... *L'œil dans la grammaire...* *Entre prose et poésie*. Et au-delà, dans cet état d'*insouciance* dont parle Maurice Blanchot, cette *chose* toujours antérieure, *très ancienne...* *Immense obstacle dont le haut et le bas confondus* dégagent une expansion infinie... Tel est le point extrême de la démarche actuelle de C.R.J.... Ni passage, ni changement. Rien qu'une autre manière de *perdre l'équilibre, d'enfoncer la mémoire*, de considérer *l'énigme...* A travers deux textes où se trouve affronté et dominé *le retour de l'épaisseur* de la prose... la masse qu'il faut tenir de *la fable au monde*, du monde à la fable, à son récit déporté... Avec en regard, le tou-

jours-démembrement contenu de la poésie : « et pourtant l'essor d'un perpétuel éveil »...

*Piqûre infime de la paupière et du sens.  
Attendre. Etre emporté. Ou rassembler.*

Ce sont, il faut insister, les trois mouvements, les trois moments complémentaires d'une même pensée, d'un même sens. Toujours comblé et toujours en désir, en appel... Les images différentes d'une même tension, d'une méditation unique dont le champ s'élargit, aujourd'hui, ici et là, d'un texte à l'autre, pour revenir aux lieux *terribles* de la perte et de l'entropie... *pages légères et rapides* comme il était déjà dit dans *La lettre de Symi* à Roger Laporte (Fata Morgana, 1980), façons d'énerver le sens jusqu'au paroxysme, jusqu'à l'infini (qui) coule à portée de main... De cette main qui ouvre les livres et les maintient ouverts, les plie, les traverse, amoureuse et violente à la fois, du soleil au sommeil, de ces images qui peuvent démembrer le rectangle, la table, jusqu'à l'obscène, ce qui y a été vu à jamais, au retrait des ruines (de la prose), à leur récit sans identité, retranché de la grammaire... Lucidement. Rassemblé...

Dans le renvoi infini du sens à sa déperdition, du corps au rectangle, de la fable au monde, de la voix, de la vie au livre...

PRENEZ-LE VIVANT

Claude Royet-Journoud : Ils *montrent* - Orange  
Export Ltd (Collection FIGVRAE) 1975

« *Prenez-le vivant* / c'est ainsi qu'on opérait toute narration » (1) — La nuit. En traversant la pièce obscure, quelqu'un a renversé une table (2). Si fulgurante qu'elle soit, la conscience de l'accident est venue *trop tard*. Pensée et langage, retardataires par essence, peuvent toujours chercher à reconstituer, *après coup*, les circonstances à la faveur desquelles l'événement a eu lieu ; jamais, quand bien même y aurait-il « un besoin de saisir » (3), elles n'ont prise sur l'événement lui-même, lequel est toujours *antérieur* : « la description sur l'heure fut impossible » (4). Portant sur de l'irréparable, la reconstitution, « aléatoire figure / la recherche du lieu de densité » (5), ne peut opérer que comme simulacre, évocation de rien (6).

Voici plus accablant : le simulacre tourne à son tour — comment y échapper — à l'accident. Si bien que toute tentative pour saisir de l'être (7) est, en tant que telle, vouée à l'échec : qui s'y risque se voit immanquablement déjeté dans un extérieur vide, inhospitalier et froid, puisque tout ce qui aurait pu meubler demeure de l'ordre du silence. Reste, face à l'évidence tragique de l'écart (8), cette ultime possibilité : un renversement où « ce silence / est un point d'appui », grâce à la représentation de l'être par analogie : *le paraître*. Procédé proprement théâtral puisqu'il consiste à *montrer* (l'absent) par procuration : mettre en scène le tragique, s'en faire « complice » (9), en fai-

---

(1) *Le renversement*, Gallimard, 1972, p. 71.

(2) « la lumière n'est que sur la table », *Le travail du nom*, Maeght Editeur, 1976.

(3) *Le renversement*, p. 54.

(4) *Le renversement*, p. 15.

(5) *Le renversement*, p. 70.

(6) « Cette fable ne montre rien », *Le renversement*, p. 69.

(7) « j'aimerais être ici », *Le renversement*, p. 42.

(8) « obsession de l'écart », *Le travail du nom*, p. 17.

(9) *Le renversement*, p. 68.

sant *comme si* « une fiction antérieure / reconstituait l'ensemble » (10). Ainsi, comme Hamlet le meurtre du père, « nous les mimerons » (11). La pièce dont le sujet est CELA a pour titre : ILS MONTRENT (12). *Exit l'auteur.*

Alors s'ouvre le livre, sur la dissonance du premier sous-titre : CELA FAIT VIVANT. Dissonance due à l'ambiguïté de sens du mot FAIT (poëma). Mais que le registre d'appréhension choisi soit celui de l'accompli : CELA (ayant été) FAIT (de mon) VIVANT ou bien celui de la ressemblance : CELA (a les apparences du) VIVANT, — et qu'en conséquence CELA désigne l'écrit tour à tour comme la chose parfaite et celle qui porte l'apparence —, il reste qu'en l'absence du locuteur vivant ou réel posé comme sujet et qu'à défaut d'un autre contexte que le volume défini par *le livre lui-même* (13), le démonstratif obscur, celui qui renvoie à ce qui est le plus éloigné, à ce qui toujours précède (14), figure ici, à l'évidence, la forme vide du personnage masqué (persona) lequel sera paré de tous les rôles à la fois : l'écriture, son livre et sa lecture...

Le second sous-titre, HORS DE CELA, non seulement reproduit, en l'accentuant, le schéma originel de l'accident, mais il y introduit, en superposant à l'idée de perfection (l'irréductible) et de simulation (l'analogique) la notion d'*expulsion*, l'intuition d'un temps propre au livre (le temps de la représentation), temps à rebours (15) qui, comme chez Proust, se propose moins de remonter à la naissance du livre que de surseoir au constat d'échec fondamental : l'impossibilité de penser (d'écrire) l'origine du livre, celui-ci prenant précisément fin au moment où le narrateur devient écrivain : « mettre au monde un ».

Première conséquence : le livre est impossible si ce n'est pour dire cet impossible ; toujours une copie (apocryphe) d'un original se dérobant indéfiniment mais dont elle répèterait inlassablement le modèle absent. D'où le sentiment d'une inévitable dépossession liée à l'état de déportation à laquelle son propre

---

(10) *Le renversement*, p. 77.

(11) *Le renversement*, p. 20.

(12) ILS MONTRENT comporte deux séquences, la première intitulée CELA FAIT VIVANT, la seconde HORS DE CELA.

(13) Entendre par *le livre* la sommation ou la succession de tous les livres de Claude Royet-Journoud, et pas seulement ILS MONTRENT.

(14) Cf. Gilles DELEUZE, in *Différence et répétition* (P.U.F.) : « La foudre éclate entre intensités différentes, mais elle est précédée par un précurseur sombre, invisible, insensible, qui en détermine à l'avance le chemin inversé, comme en creux. » Cf. également, pour la notion du sombre précurseur, Clément ROSSET, in *L'esthétique de Schopenhauer* (P.U.F. 1969), et *Logique du pire* (P.U.F., 1971).

(15) Ce temps inversé est attesté dès les premières lignes du livre qui donnent, en quelque sorte, tout de suite le mot de la fin : « dans cette histoire du froid / tourne court / l'obscène fabulation ».

livre condamne celui qui écrit : « la distance est le lieu » (16). Lieu du livre (son écriture comme sa lecture), ce *dehors* qui ne fait pourtant référence à aucun dedans, ce monde non seulement coupé de ses origines, mais à proprement parler sans origine ; paysage dénaturé, espace lacunaire, voué comme Hérodiade au discontinu (« l'unité la plus simple ») et au froid : « territoire blanc » sur lequel planent — nostalgiques ou ironiques — les pensées de « quelque autre nature » et d'une « chaleur » qui aurait pouvoir de substituer des traits vivants aux masques.

Seconde conséquence, découlant droit de la première : l'intuition non moins schopenhauerienne de l'identité du mort et du vivant ; c'est le même qui est vivant et cependant *déjà* mort. Cette simultanéité des deux états précipités en un seul était déjà très présente dans *Le renversement* : « voir / ceci et cela » (17). Elle se trouve ici aggravée par l'immobilisation du temps (pris aux pièges de la ressemblance et de l'antériorité) qui entraîne une détérioration de l'équilibre au profit de ce qui est mort — ou plutôt, comme chez Roussel, une inaptitude du vivant à être vécu (pensé) hors de la mort. Dès lors, ce qui « sort de terre » ne peut plus être « je », mais « il », sujet impersonnel et errant, enfanté dans « la peur » et en proie à « l'opacité » et à « la nuit ». Dans tout ce qui existe (« le chœur fait partie de l'ensemble ») rien qui soit vivant, non parce que la mort a mis, à un moment donné, un terme à la vie, mais parce que la mort préexistait et que la vie (le livre) n'a pas commencé.

Autour de l'axe brisé que désigne la syncope du titre : ILS (deux fois CELA) *MONTRENT* (simplement la monstration, laquelle reste en suspens puisqu'elle est sans objet), le livre figure un cénotaphe (tombeau vide du livre) qui pourrait porter en épigraphe (épitaphe) ces mots de Mallarmé : « En creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes [...] L'un est le néant [...] L'autre vide que j'ai trouvé est celui de ma poitrine [...] Heureusement, je suis parfaitement mort [...] Je suis maintenant impersonnel. » *Exit le lecteur.*

---

(16) *Autre, pièce* (Orange Export Ltd, 1975), p. 19.

(17) *Le renversement*, p. 60.

DETIMBRER



« La photo floue de l'auteur  
apparaîtra comme une légende. »



« La photo présumée du meurtrier  
apparaîtra comme une légende. »  
Ainsi commence l'enquête.

*Descriptif.*

Dossier n° 23511, achevé le 28 mars 1978.  
Nombre de pages : 112.

*Reconstitution.*

N° 15796.

## LA NOTION D'OBSTACLE

*Questions.*

Qui est le corps ?  
Où est l'arme ?  
Qui sont les témoins ?

*Remarque.*

Une erreur administrative est toujours possible.

### *Confrontation.*

[elle ne connaît que, elle s'apaise, elle dort, elles observent, elle tend, elle qui transparaît, elle est posée, entrait, elle provoque, elle dit, elle ne saura, elle fin, elle amène, elle emploie, elle se tait, elle recouvre, elle prend, entrait]

### *Confrontation.*

[il prend, il n'approchera pas, il taira, il rien, ils éveillent, il prend, il y aurait, il ne tombe pas, il ne souligne pas, il faut, ils montrent, il regarde, il sort, entrait, il n'a pas, ils partirent, ils se mettent, ils s'enfoncent, il reprend, il respire, *il tombera, il tombera*, il est nu, il faut, ils eurent, il ne fut, il sait, il prend, ils montrent, entrait]

### *Observation.*

Le meurtre serait à l'image d'une intériorité.

### *Méthode d'investigation.*

— D'où sort-il ?

— Il n'est pas d'ici !

POUR CLAUDE ROYET-JOURNOUD

(à la manière de... et dans le texte)

Pour Claude Royet-Journoud  
« c'eut été quelque chose comme »  
le jour pour nous

d'un trait réel entre deux noms

fiction grammaire de l'erreur la plus légère dans l'air cassé où  
passe la sonore clarté, le mince sifflement de l'heure, la trace  
de la nuit « à deux doigts »

la négation

la rumeur lasse

de la loi patiente du cœur, de l'entendement et du bruit

« s'il parle au milieu de l'image »

jusqu'à l'usure

cette amitié

commerce de mémoire

demeure et compte

murmure grimoire

passage au fini de la lettre

pour l'être ébloui du regard

« à ses livres » ouverts de quelles bleues

rives brisées que lève encore

et baigne sur la page

la vie écrite comme un rêve boiteux

Ainsi poète de la notion secrète épouse du poète et d'un obstacle  
« il est là pour la défendre la garder » (MALLARME).

## LE POINT

(Notes pour *La notion d'obstacle*)

« L'accomplissement de cette tâche s'ouvre sur le sommeil », dit splendidement, auguralement une *Voix dans le masque* (1). Masque sans doute qui fait leurre, ne serait-ce, comme le dit Anne-Marie Albiach (2) que parce qu'il « déporte [...] la Voix », en « accus(ant) le visage », c'est-à-dire aussi l'effaçant, et ainsi dédouble aussi bien la voix que le visage, les perd — « comme ce corps » qui en acquiert « sens », un sens double lui aussi, naissant de la perte du corps par l'exclusion qu'en opère la marque et par le remplacement qu'elle en effectue à travers dédoublement, perte d'identité et sens (égarant) de l'opération, mais aussi, et indéfiniment, sens (voire corps) appelé à resurgir — toujours perdu jusqu'au terme impossible du livre — du démarrage qui s'induit de ce qui se perçoit, qu'

une force passe de main en main.

Indéfiniment l'accomplissement est inaccomplissement, impossibilité d'achever (« Je pense que la "modernité" a montré qu'on ne peut qu'inachever nos livres. Oui, structurer un livre c'est chercher le déséquilibre du livre, la façon dont il ne peut que s'inachever ») (3), parce que l'effort (la « tâche ») sans cesse est traversé par cette « force ». Effort et force luttent, se combattent, se jouent et sans fin « le sommeil » — énigmatique figure de la fin sans fin — est ouverture : l'accomplissement (s')ouvre. L'accomplissement, c'est que cela puisse toujours se poursuivre : « ... pas de destination », dit André du Bouchet, et Bataille : « Je n'aboutis jamais » (4).

A condition d'affronter, par le travail lui-même, ce qui cruellement fait « obstacle » au travail nécessaire — et cruel — de « tout ramener au noir », c'est-à-dire : à condition de (pouvoir) traverser. Traverser le masque ou l'immémoriale fiction, figure (de ce) qui finit par produire l'illusion, ou leurre, de l'achèvement. Car

Elle ne connaît que ses murs

la fiction  
par à-coups.

Quelque chose ici se dénonce et s'affirme : la fiction est « murs », limite et enfermement. Les « à-coups » sont en premier lieu la loi de son apparaître, de son surgissement « obscène » à partir d'un arrêt (d'un « obstacle ») et de la scansion qui s'en génère (« Pour que la pensée se fasse acte, il faut qu'il y ait arrêt, d'abord ») (5). Mais en même temps ces « à-coups » sont aussi ce qui (peut) la ruine(r) : la force d'ébranlement qui (peut) la brise(r) jusqu'à l'irréductible — par quoi s'accomplit l'inaccomplissement :

Tout ramener au noir

*coup de langue  
jusqu'à la corde*

Réduction à l'irréductible. Implosion. Noir. Neutre. (Point).

Fiction, le livre n'est aucune fable particulière. Plutôt la virtualité, ou potentialité de toute fable. Ce serait l'aristotélisme (enfin) achevé — forme universelle, si cette forme des formes n'était pas traversée par l'autre de toute forme, irréductible à toute réduction à une forme : énergétique TRAVAIL DU NOM (6) qui se diffracte, se (dé)multiplie et néanmoins se donne — remontant vers nous de quelle généalogie que nous croyions perdue (ATE) (7) — comme capable encore de référer, c'est-à-dire de nous arrêter et de nous fixer, et bien qu'on sache désormais à quoi, c'est bien cette ancienne folie qui nous ligote encore, effectuant l'immémoriale violence de tout nom : VOIS-CI (8) — fixation qui provoque L'ATTERREMENT (9), à la fois retombée sur une terre, ersatz de terre en fait, on le soulignera plus loin, espace de sujétion qui se constitue dans l'acte lui-même et terreur — double : terreur des avatars de la nomination et terreur de cette retombée sur le sol de la référence. Et ainsi, toujours, l'effort est à refaire, obstiné, il faut reprendre : AUTRE/PIECE (10), et affronter la traversée, peut-être impossible, du « corps de la mère » (11) — opération où devrait avoir lieu l'« épierage du jardin familial », opération par laquelle « la fable s'élude » (12) et où pourrait enfin se donner la chance

d' « écrire sous son nom » (13). Par purs SIMULACRES (14) dès lors, où la surface sans fond serait indéfiniment atteinte et parcourue, à l'impossible issue de la catabase vers ces « femmes » qu'alors nous deviendrions, qui « portent la nourriture » (15).

« C'est vers « l'effort de leurs mains » que s'efforce « la voix qui descend » (16).

Elle, cependant, « n'est plus sa propre histoire » (17).

Par le travail qu'elle effectue les mots écrits s'engloutissent dans ce d'où ils sont issus et qui se donne — infigurable figure — comme non écrit : « sommeil », fausse profondeur où gisent invisibles, appelés à monter affleurer vers l'apparente surface, à replonger dans son illusoire envers, toutes les marques qui pourront — et ne pourront jamais — s'y inscrire. Le livre est l'espace d'une virtualité qui resterait virtualité même à supposer absurdement qu'elle puisse s'effectuer. La figure ici ne se supporte que de ne plus pouvoir se dire, sinon comme insupportable. Le livre n'est fiction que de l'impossibilité advenue de toute fiction dès lors qu'a été trouvé le « déséquilibre » qui l'(in)fonde, il n'est figure que de l'impossible atteint de toute figure :

Maintenant la nuit est comme l'image  
il ne fut question que de cela (18).

Autant dire (par défaut) qu'il est meurtre, à la fois acte meurtrier, lieu du meurtre et objet tué : le visiblement écrit est suicide. Octavio Paz évoquait « l'objet à une dimension qui ne porte aucune ombre » (19). Un pas de plus, vers parfait, « sobriété sacrée » (20), et l'espace contracté en phrase (destin connu de tout écrit) implose pour finir (ou plutôt pour, enfin, commencer) en un point :

L'espace est une phrase que le point rassemble (21).

Tout le « blanc », tout le « noir », « sommeil », et « tâche », « espace » et « phrase », « masque » et « voix », se réduisent à ce point. A partir duquel il n'est plus d'autre issue que de « poursuivre ». « Continuer sur un point, vertigineux », dit Claude Minière (22) : ce qui dit assez la nature énergétique du point, issu d'implosion et nouveau départ d'un texte qui dès

lors ne pourra plus s'écrire qu'en disparition — « vers le neutre », « histoire du froid », où « tourne court / l'obscène fabulation » (23) — ou plutôt, par un « renversement » pouvant à tout instant advenir « à partir de l'accident » qui relance (24) —, comme institution d'un (non) lieu provisoire et momentané qui est à la fois ce qui a indéfiniment lieu, ce qui y a lieu, et qui est et n'est pas : ce qui se donne, si et quand cela se donne, ne se donne jamais que comme absence de soi (« c'eût été quelque chose comme ») (25). C'est pourquoi ce qui est écrit n'est pas à proprement parler un reste, ni tout à fait « l'apparence fausse de présent » de mallarméenne mémoire, mais plutôt ce qui — inidentifiable — désigne pourtant un Autre ininscriptible, invisible, in(dé)fini. Corps perdu, se perdant — surgissant aussi bien, ce corps — « phrase à venir » (26) qui « fait récit de sa propre surface » (27). Ce qui est écrit en est comme la ponctuation, ensemble de marques (de masques) d'une scansion inscrite par le point qui file et qui trace une articulation, « note » un rythme — « une force », justement.

Cette entreprise tout à la fois achève Mallarmé et l'excède, faisant le pas au-delà, inachevable, vers où Mallarmé n'est pas allé. Car ce qui a lieu ici ne repose plus sur l'acte de foi pathétique que le monde est fait pour aboutir à un livre, mais relève plutôt de la certitude, plus récente et qu'on ne peut pas dire inverse car elle est sans autre point d'appui que le « point » d'implosion, que le « monde » aujourd'hui, le nôtre, est (toujours déjà) non un livre, mais un amoncellement proliférant de signes démarrés, de textes en déchets qui pullulent, pour gérer et administrer, faire loi et autorité — et qui règlent toute (la) vie : inflation du symbolique, « métaphysique achevée »... D'où s'ensuit qu'écrire aujourd'hui ne se pouvant que depuis l'intérieur de la para-borgésienne bibliothèque qui n'a pas d'extérieur (« elle ne connaît que ses murs »), il s'agit de travailler à produire dans ce corps chaotique où nous sommes enclos — « corps de la mère » et « jardin familial » — les effets meurtriers sus-dits. Pour cela et pour, sinon délier du « sommeil » où il gît enfoui cet autre « corps » qui « dans sa perte [...] prend sens », du moins pour en désigner l'imperceptible et pourtant persistante existence — « nettoyer la langue » (28) jusqu'à frapper d'inanité ce qui est devenu le seul corps apparent du monde, le réduire jusqu'à ce « neutre » qui n'en laissera subsister que l'irréductible d'une autre « langue dans la langue » (29), ce « point » justement, grain d'énergie, particule fusante, anti-

texte qui serait à la bibliothèque de Babel ce que l'anti-matière est à la matière, ou — plus précisément peut-être — ce que le Réel est au Symbolique.

« L'effort de leurs mains » est un travail cruel. Nécessaire et, aujourd'hui, sans issue concevable. Cruauté, travail salutaire : « elles portent la nourriture ».

---

(1) Claude Royet-Journoud, *La notion d'obstacle*, Paris, Gallimard, 1978, p. 9.

(2) Anne-Marie Albiach, *Obscurcissement*, in *Terriers*, n°8/9, novembre 1979.

(3) *Ecrire un livre*, interview de Cl. R.-J. par Mathieu Bénézet, in *France Nouvelle*, 27.XI.78, n° 1724.

(4) André du Bouchet, *Porteur d'un livre dans la montagne*, in *L'incohérence*, Paris, POL, Hachette, 1979. Georges Bataille, *Réponse à Jean-Paul Sartre*, in *Œuvres complètes - VI*, p. 199.

(5) *Ecrire un livre*, cit.

(6) Claude Royet-Journoud, *La notion d'obstacle*, p. 11.

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

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

(9) *Ibid.*, p. 35.

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

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

(12) *Ibid.*, p. 54.

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

(14) *Ibid.*, p. 95.

(15) *Ibid.*, p. 104.

(16) *Ibid.*, p. 104.

(17) *Ibid.*, p. 104.

(18) *Ibid.*, p. 97.

(19) Octavio Paz, *Récapitulations*, in *Courant alternatif*, Paris, Gallimard, 1972, p. 91.

(20) F. Holderlin, *Moitié de la vie...* « Vous plongez votre tête / Dans les eaux sobres et sacrées » (trad. G. Roud), in *Œuvres*, bibl. de la Pléiade, p. 833.

(21) C. Royet-Journoud, *La notion d'obstacle*, p. 41.

(22) Claude Minière, *Spectacle de qui (l') écrit*, *Critique* n° 385-386.

(23) C. Royet-Journoud, *La notion d'obstacle*, p. 18 et p. 65.

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

(25) *Ibid.*, p. 99.

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

(27) *Ecrire un livre*, cit.

(28) *Ibid.*

(29) *Ibid.*



"The ~~great~~ ~~camp~~ ~~is~~ ~~near~~ ~~by~~  
the ~~great~~ ~~camp~~ ~~is~~ ~~near~~ ~~by~~  
the ~~great~~ ~~camp~~ ~~is~~ ~~near~~ ~~by~~"

How long kept. found

6/2/82

NE (the found

side) ...  
...  
...  
... "Le ..."

Handwritten title

...  
...  
...

Handwritten signature

## LA VEUVE

Je ne sais encore au juste pourquoi, mais peut-être depuis la VITA NOVA, ce qui m'intéresse le plus dans la poésie est ce rapport prose/poésie, l'alternance de l'écriture « de prose » et « de poèmes ». Peut-être parce que des poètes les meilleurs y sont venus, *en* sont venus.

« Alternance » n'est pas le mot. Inadvertance non plus (Risquons *in advance*). Est-ce bien, comme le dit Jacques Cels (1), que « les poèmes témoignent d'une telle tempête qu'il faut envisager le recours à la prose comme une recherche d'accalmie » ? Est-ce lié à ces mouvements de *conversion* dont parle Marcelin Pleynet (2) par exemple dans son SPIRITO PEREGRINO ? Où il s'agit de faire entendre quelque chose d'où ça vient.

Chez Claude Royet-Journoud cet « in advance » connaît un processus particulier, de renversement et d'effacement, puisque l'une de ses méthodes de travail consiste à écrire d'abord en prose, à jeter d'abord en prose ses notes au courant de leurs pulsations, puis à prélever dans cette matière première, et comme par « frottis », les lignes inégales qui feront le livre. D'une certaine manière la *cause* de la poésie est une cause perdue. Et perdue d'avance.

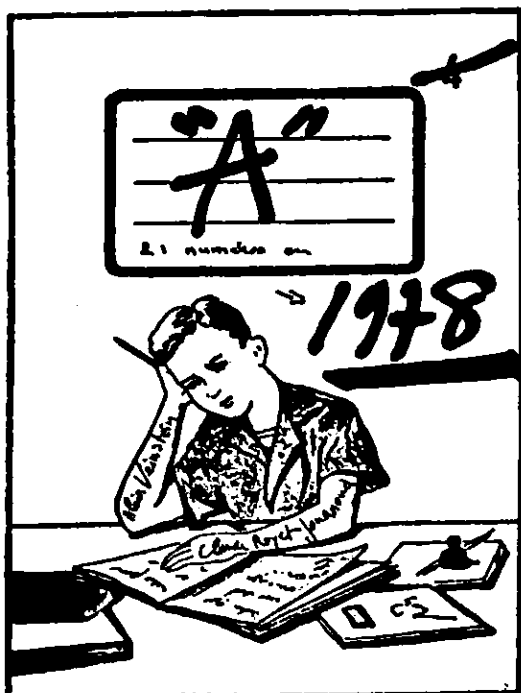
Si le poète compose/analyse le livre blanc de l'écriture, c'est donc à partir d'un roman noir. C'est donc d'une série noire qu'il abstrait, jusqu'à leur « neutralité » plaquée, des chiffres discrets, ceux qui accrochent, les plus scandaleux, les plus engagés. Les plus engagés vers « ce qui est devant nous », et, au-delà de l'écart, dans la « distance rompue » (cf. LE RENVERSEMENT, *Spectateur d'une annulation*). Et dont ils épousent la forme en creux.

Mais parfois quelques lignes de poésie, « une chanson », demeurent, dans leur division, sans complément imaginable et sans même annulation possible. Point de calme, coupure ouverte, béance. Ainsi... « pour que cette chanson paraisse demeurer plus veuve, je la diviserai avant de la transcrire » (3). Quel travail du deuil effectuée alors, « joyeusement », qui lit entre les lignes ?

(1) Jacques Cels, ENNEAGONE POUR LA VITA NOVA, in *Courrier de Centre International d'Etudes Poétiques* N° 145-146.

(2) Hachette édit., coll. POL, 1981.

(3) Dante, VITA NOVA. Cité par Jacques Cels.



DIVERTISSEMENTS POUR  
L'ESPACE-LOUP ALITE

LE JEU DE PAUME

C'est lorsque tu te baisses pour ramasser la balle que tu entends le bruit des raquettes et que tu vois la forme d'un corps qui s'étira sur l'herbe. Les coups sont assésés sur la nuque, aussi les herbes sont-elles rouges. Elles ont cette gravité et cette aisance dans les mouvements qui est la tienne. Les feuilles, les feuilles ont bien cette consistance opaque et granuleuse qu'on leur voit sur les photographies en noir et blanc. C'est dire que les bosquets peuvent s'ouvrir impunément et donner passage à un corps. Mettrais-tu l'oreille au sol, tu entendrais le battement régulier des pas, couverts parfois par la distance ou un obstacle sonore. Les indices, diras-tu, sont maigres ; de crime, il n'en est indiqué aucun. Le corps du délit passe alors de main en main : c'est lorsque tu saisis le sol. Lorsque tu ramasses cette petite absence creuse et douce, que tu entends le bruit des raquettes et le chiffon sur la vitre.

## POEME EN PROSE POUR L'ESPACE-LOUP

Nous sommes à l'intérieur d'un prisme : le sang ruisselle sur les parois. Nous vivons renfloués. Les phares reprenant leur vie nocturne, nous vivons en écueils, dans le rougeoiment où nous demeurons étendus. Les marges s'ajustent au hasard, comme par miracle. Les lattes oscillent dans les transferts d'un bord à l'autre. La version en est déjà changée. Le retour est contre-indiqué ; elle en reprendrait, aveuglée, les thèmes. La pluie commence à la base, à la pointe des herbes. Ainsi circule-nous, obliquement, désorientant les arbres.

## INCIDENT

En flaques et tamis étales sur les paillettes, ce n'est pas là que je vous demeure, ce n'est pas là que je vous cherche, verticalement en ce filet sanglant sur les murs. Serions-nous en pays connu que le calme s'épandrait, et dénoués seraient ces nœuds durs épanchés en vous. L'épaule s'adoucissait en premier, l'horizon massant doucement ces éparts dans la frange, la soie, la figurine. Et nous glissions, durs, irréfragables, l'ami irréductible, en ces vapeurs, dans des petits bols, sur les tables qui fument et s'étendent, là où vous êtes. Je ne supporte plus l'alcool. Je fume trop. Je me baigne tard dans l'année, respirant doucement dans l'eau, sans douleur, sans effort, dans cette rectitude des eaux, là où je suis seul et entier. Une seule courbe brisée jusqu'à l'œil. C'est à ce moment-là que la chouette, avec ses augures, avec ses entrailles, coule à pic, supportée de part et d'autre par deux arcs pleins maçonnés de briques, dans l'air, où elle demeure.

## PHRASES POUR L'ESPACE-LOUP

Les chambres filtrent un lait bourru ; il sourd dans les parois, sur des filtres trop innervés, trop tendus, dans leur attention insolite, insolites au palais. Serait-ce de là que se cristallisent autrefois ces tissus que je porte spontanés à la lèvre — qui embourbe plus sûrement ce petit lait sùri dans les entrailles touchées aux nœuds, comme on dit noir et blanc. Massé comme amoureux dans les formes, comme on dit noir et blanc et sûrement. Comme si l'angoisse recherchait dans ses tissus, le défaut dans la mémoire, où s'épanouissant elle se changerait en elle-même, dans les tissus de l'octogone dont les parois ne sont concomitantes au cercle qu'à la pointe de leurs sommets, qui portent leurs fruits comme cachés dans la terre. Dans ces chambres de vivisection inénarrable où un lait sùri s'égoutte dans des vaisseaux froids, impassibles, le dos innocent contre le mur. Mon corps, ces jours-là, flotte en moi. Non, je n'ai rien remarqué. Es-tu visible, ces jours-là ? Tiens, regarde plutôt mes paroles sécher sur ma langue à huit facettes, où rien de toi n'existe, où rien de moi n'est apparent. Regarde comme elles s'arrêtent pieusement aux empanes de ma lèvre ; là elles fument, et s'engourdissant ne renvoient qu'à elles-mêmes, sans flottement, dans la terre, là où tu bouges.

*Inédit en France, ce texte de Michel Couturier fut publié en janvier 1968, à Londres, dans le numéro 2 de la revue du poète anglais Anthony Barnett : NOTHING DOING IN LONDON.*



## DU RENVERSEMENT, DE L'OBSTACLE ET DU JOUR

Certes, l'acte de renversement s'exerce sur l'objet dont il implique la présence proche, et c'est ainsi qu'un couple assume, ou mime une violence en même temps qu'il en est le lieu. Ce qui se passe est alors une des preuves possibles de l'existence réelle de l'objet : qu'il est bien là s'il est attaqué. L'objet est ce qui est en cause et susceptible d'être dérangé (sous n'importe quel coup et il est n'importe lequel, y compris le langage qui le figure).

Il se déclare, sous l'assaut agissant, dans une posture incompatible avec celle qui l'annonçait régulièrement, (lieu, forme nom), abandonne donc un état originel qui paraissait son état nécessaire pour un autre qui paraît l'amener dans l'espace de son antinomie. (Nous restons dans un espace d'apparitions, je veux dire d'images.) Mais n'importe quel acte détraque. Il est toujours de l'ordre du renversement dans la mesure où il suscite, en celui qui l'accomplit et dans le milieu où cela s'accomplit, un changement qui sera décisif de façon telle qu'après et selon lui, n'importe quel cela ne sera plus ce qu'il était. Les agents de l'acte, la main, le regard, l'écriture ne cessent pas de fabriquer les ruptures et les reformations, car ils sont *ce qui heurte l'espace*, lequel, ombre ou mur, ou quelque volume, opacité posée là, est soudain l'obstacle sur lequel toutes les tentatives buteront. Ou plutôt : l'acte lancé, en forme de coup ou de trait ou, quand il s'agit de signes spécifiques tracés, de vers (le vers est tiré droit), désire susciter une espèce de crise sur un obstacle qui le révèle et qui le termine : *Il terminait son corps tel un écrit*.

Si l'écrit est la fin du corps, c'est qu'il en est l'anéantissement, mais au contraire, le destin. En tout état de cause il y a entre les deux une identité irréductible en même temps que je ne sais quelle rupture les sépare à jamais. Le champ poétique est ainsi reconnu : un vide (un jour) dans lequel s'ouvrent les failles corporelles qui durcissent en composant un système d'opaques. Peut-être que Claude Royet-Journoud le délimite exactement entre deux titres de livres : *Le Renversement* et *La notion d'obstacle*.

Peut-être qu'alors l'objet maltraité occupe la place qui lui était interdite ; peut-être devient-il, sous le coup, sa propre négation, peut-être se condamne-t-il. En tout cas celui qui, s'étant renversé occupe illégitimement le lieu qui le désignait, prend la place d'un autre lequel, dérangé par l'acte instaurateur d'un nouveau possible, viendra à son tour s'installer là où il n'était pas, remplir la place vide. Intrusions successives ; déplacements non mesurables ou ébranlements du là, les interruptions en chaîne de l'objet qu'elles tirent hors de son repos, sont provoquées par le renversement premier : et pendant qu'éclate une rencontre il n'y a plus rien qu'un engendrement possible *quand le corps est une phrase à venir*, qui reste en creux comme toute interrogation. Ou du blanc sur la page. Un rien, dont l'instabilité fondamentale équivaut à la certitude du désir poursuivant. L'objet en cause ne se présente plus « tel qu'en lui-même » : (c'est dire qu'il n'est plus), mais comme le faisait l'autre, et c'est métamorphose. Chaque direction, chaque sens d'un ordre labile mais que nous supposons (avant l'acte) invariable, est désormais arbitraire mais irréfutable dans le jeu ininterrompu des contradictions, si l'horizontal et le vertical, l'obstacle et l'étendue, la lumière et le noir, l'humus et la surface, le blanc et le tracé — Que sais-je encore, mais rien ne m'oblige à savoir : *la distance et le lieu*, par exemple, sont ensemble comme *toutes les définitions du corps* ; s'ils répondent l'un pour l'autre (et l'un de l'autre)

*dans le simulacre  
le dehors nourricier*

*« et la race des fauves errants sur les montagnes »*

et si, dans un *excès de papier*, figure d'une « épaisseur » im-  
mesurable mais sous le *nom* de laquelle *il faut écrire*, le poète,  
c'est ainsi que nous nommerons Claude Royet-Journoud, peut  
en effet écrire : *je change de jour*.

Car, bien sûr, toute rumeur acquise qui *traçait un cercle*  
dans le *Milieu de dispersion*, « *corps de la mère* » et quand les  
*bruits de bouche* reforment, malgré les contradictions, un cela  
qui pourrait être inaudible, c'est bien de cela qu'il s'agit : un  
*déplacement de forme*, sans qu'on puisse énumérer les diverses  
modalités des coexistences objectives, ni qu'on y discerne une  
harmonie. Cependant, isolé dans son blanc qui revendique tout  
le papier, un *trajet* dont la forme est visible, un acte qui se  
déplace dans le jour et qui est son propre lieu, est un choix  
(« *je change* ») qui va d'un lieu à l'autre, et dans l'air, celui de

l'aération de la page par le blanc rythmé comme l'est la nudité naturelle.

*la nudité est une histoire*

*le naturel  
ce qui passe et ce qui  
limite l'air et  
sa puissance*

*je change de jour*

(Le texte séparé du livre comme un objet quelconque l'est de son milieu, invite à considérer l'absence qui s'instaure sur le livre quand l'écrit est déplacé. Toute lecture quitte le livre : s'absente de lui mais c'est ici dans une absence autre, que figure la non-ponctuation surprenante comme une espèce d'évidence. Et bien sûr que le poème non ponctué n'étonne plus d'être en quelque sorte posé dans un vide reconstruit, puisque c'est désormais une de ses définitions acquises. Parfois cependant, et comme je le regarde ici, la non-ponctuation n'agit plus seulement comme un des attributs rhétoriques de l'écriture. Elle apparaît comme un acte de renversement proclamé par l'écriture elle-même quand elle s'assimile au jour. Car le jour est non ponctué en tant qu'il résulte de l'élimination de l'obstacle. En ce sens il est une privation. Il est l'absence corporelle. Il ne serait même plus espace puisque *l'espace est une phrase que le point rassemble*. Non ponctuée, la parole *sans étendue* serait un « jour », échangeable et non déterminable. Celle de Claude Royet-Journoud nous mènerait alors du côté où il n'y a plus de côté, dans le désépaississement contradictoire d'un « jour » que « je change », histoire nue de ce qui ne serait plus que la démultiplication de la frange d'une universelle cassure au cours de laquelle l'objet se résorbe et se nie. Mais le renversement serait impossible dans l'effacement d'un objet qui ne serait plus que sa disparition.)

Une parenthèse aléatoire, où s'enferme peut-être quelque divagation, peut avertir qu'à un certain degré de vigilance et disons, d'intransigeante pureté, toute poésie prend les risques qui la conduisent aux conséquences extrêmes : *la langue s'exile*. La conscience qu'elle a d'elle-même, qui l'oblige jusqu'à l'exiler, se révèle en forme de tracés, rares sur du blanc comme d'essentiels inscriptions ; et c'est comme un paradoxe de se maintenir ainsi dans la vide présence du jour qui les brise en éclats. Ce qui reste est irréductible et, nécessairement, *vers*.

*Le silence  
est un point d'appui*

Et nous pouvons lire le livre comme si ce qui n'est plus écrit (ou pas encore) déposait un *chargement d'encre* qui se résoudrait en une espèce d'implosion, *peur opacité, foyer de troubles, alimentés*

*dans la disposition et  
le nombre*

c'est-à-dire dans un système de figures arrangées et mesurées, *phrases tournées dans le sens de l'effort* en vue de tracer le combat de l'obstacle et du jour, qui pourrait être celui de l'insituable : car le combat d'un corps qui écrit s'inscrit dans les espaces antinomiques du sang noir et de l'abstraite clarté, celui de l'épanchement et celui de la surveillance et la conclusion, un certain bien-être, ou calme serait toujours repoussée, peut-être interdite.

*Je suis l'homme noir dans le sang  
Je suis le flic géométrique.*

Cependant (*Translucide un seul sein tout près de la source... Elle lui a appris à lire.*) le jour plie à des effluves qui peuvent être bonheur. Je prends alors, non tout à fait au hasard dans le même espace verbal quelques lignes plus longues où la main désirante de l'écriture tâte la *fécondation du noir*, un peu comme, détendue, l'approche d'un pelage.

*La sonorité c'est un peu le reflet. En avance sur sa propre main, il tourne le dos à la neige. Les bêtes réapparaissent. J'aimerais être ici.*

Nous aussi, cher Claude. Avec toi.

CIRCULAR

circular  
  imagine  
    life  
      waves  
      slant  
        shore  
        darkness  
        flames  
          eats  
          the sun  
      morning and  
      evening  
        one  
          day

October 27 1973  
*(This piece came from reading « Le cercle nom-  
breux » par Claude Royet-Journoud, in Keith  
Waldrop's translation, « The Crowded Circle »).*

UN METIER D'IGNORANCE

Il vaut mieux retenir son souffle : tout ce qui précède est faux. Déjà la perte. Le corps comme oublié.

Il y avait une phrase : c'était il y a longtemps. Tout reprendre, donc, à partir d'ici : un pas de plus avant les ruines, sur ton livre de brouillon.

Tout reprendre à partir de l'écart entre les pages retrouvées... Déjà perdu, je reprends l'apprentissage de la surface (la résistance qu'elle oppose aux accidents du relief)... Déjà perdu, les gestes du travail me tiennent lieu d'histoire...

La surface : la résistance qu'elle oppose au déroulement des jours. Tout est suspendu à l'événement qui n'arrive pas (un bruit dans la mémoire ? un bruit recouvrant nos voix ?)... Les mots, en surface, ne recouvrent pas l'attente.

.....

Dans l'attente, le peu que nous pouvons empoigner ne fait pas une histoire. Trois mots ne font pas une histoire. Seuls les mots maternels sont suivis d'effets.

Trois mots. Le peu empoigné jusqu'à la cassure. Empoigné et perdu...

A partir de ces mots, tout arrêt est impossible. Déjà perdu, il écrit entre les quatre murs de la table sans lever les yeux de son travail. C'est sans fin. Tout arrêt est impossible.

Où il se déplace, il y a du vertige.

Dehors, dans le feu de l'action, loin de la discorde et des mots sans effets.

Le dehors intrigue. Où il se déplace il y a du vertige. La terre ne s'ouvre pas à chaque mot. Quel mot hâterait la dépression de la terre...

.....

J'arrêteraï, ferais le mort, sans la hantise de la faim. La mort, où j'ai mes attaches, ne me nourrit plus depuis longtemps.

Tout ce qui précède est faux. Je reprends, à partir de l'enfance.

Quand je fais de la mort le sujet d'une phrase, je peux aussi bien parler de l'enfance. La mort n'est qu'un coup de théâtre où j'ai placé beaucoup d'enfance.

Il serait plutôt question d'une enfance perdue dans un jour sans date, dans la fiction d'une chaleur.

Il parlait de l'enfance. Celle qui reste. Un peu avant la chaleur. Au fil de la plume, il s'est retrouvé enfant.

.....

Sans les gestes amoureux du travail, ce serait tout une vie résumée par le vertige.

Au vertige, il oppose la force des mots sous la menace : les mots de l'amour.

Dans les ruines, pas de voix recouvrant les voix, pas d'amour dans l'écho des hurlements : *la théâtralisation est le récit même.*

Pendant tout le premier acte, nous parlions de la pauvreté.

L'action : ces mots qui rendent gorge.

*L'étonnante possibilité (...) d'un sujet (...).*

.....

...dans toutes ces pages, je n'écrivais pas. Remplissais des jours. Manquais d'air. Un jour, je me souviens, le jour fut rempli de sa privation. Puis la scène, là-devant, puis l'homme au premier plan (fossoyeur ?) dans un geste inverse. L'homme déterre la scène, travaille vers le commencement.

Dans le renversement, il creuse jusqu'à l'enfance, jusqu'à la mère... Hors de la répétition, il n'y a pas de gestes possibles...

.....

S'il arrivait quelque chose...

Le retrait est tel que rien n'arrive...

L'horizon comme brutalité...

La langue revient dans la perte : rien n'arrivera que la répétition, travaillée jusqu'à la cassure.

Il y a un bruit dans la mémoire. Un bruit qui raccroche et centre. Qui fixe la perte. Qui relie. Un bruit qui fait que l'on ne vacille pas totalement.



.....

**Il y avait une phrase. C'était il y a longtemps.  
Rien ne s'achève. Je ne vois pas quand cela  
commencera.**

EN FORET

— Un labyrinthe, dites-vous ? Forêt serait un terme mieux approprié.

— Se perdre en forêt, Adam ? Voici une expérience rare pour un guetteur taciturne, n'est-il pas vrai ?

— Notez, Sokrat, que vous ne devriez pas dire « se perdre en forêt « mais » s'y être perdu ». Etre en même temps quelque part et nulle part. Dans la forêt et hors de tout. Avoir perdu le sens : être partout. Chaque branche, chaque taillis, fossé, souche, pièce de sol, ornière, bois mort, sentier, trace de pas, cri d'animal ou chant d'oiseau, bruit de pluie ou de vent dans les feuilles, tout est fixe. Mais à cette fixité, rien qui puisse être rattaché, aucune histoire, aucun personnage. Les choses qui sont là n'ont pourtant rien d'effrayant. Elles sont douces et lentes au contraire et paisiblement étagées, de toutes parts bien en place. Rien qui bouge en forêt si ce n'est la forêt sur place. Chaque arbre est un miroir, chaque rocher un écho. Tout ce qui se sent, se voit ou s'entend y est déjà connu et cependant nouveau. La première fois est comme les autres : pas deux endroits qui se ressemblent. Ils sont tous identiques. Pas deux forêts pareilles. C'est toujours la même. Pas d'espace en forêt pour qui s'y est perdu. Ni ficelle pour en sortir, ni cailloux à faire tomber des poches ou à semer, ni appels. Car la voix en forêt n'est qu'un son que la forêt rend à elle-même. L'absence d'espace engendre le vertige ; le défaut de mesure fait naître la peur. C'est une horloge arrêtée, un accident très feutré du sens, où il n'y a pas eu de commencement. Car la peur vient après, avec la pensée d'un point de départ et dans l'idée du retour au lieu de perte. Revenir sur ses pas : alimenter la peur. C'est une circonstance très abstraite où la forêt fait marcher celui qui s'est perdu en elle. Il va en rond croyant trouver l'issue. Tourné en bourrique, c'est le sort du perdu. La forêt n'a pas d'autre bout que les arbres qu'il voit, pas d'autres bords que ses rondes, pas d'autre centre que son incessante question. Du moment qu'il se sent perdu, il se perd davantage. N'étant ni

renard ni hibou, il restera toujours étranger à ce qui l'entoure, étranger à la forêt sans issue mais que rien ne clôture. Car contrairement au labyrinthe, une forêt n'a pas d'issue parce qu'elle n'est fermée de nulle part. Elle s'engendre soudain dans la peur sans limites.

Un coup de vent plus vif souleva un coin de la nappe et découvrit un angle de notre petite table sur laquelle le garçon venait de déposer deux autres verres de thé avec le sucre.

— Adam, me dit Sokrat avec un soupir indulgent, ce sont là *les mots de l'amour*. Tout cela tient au fait que vous ne savez pas évaluer correctement les distances. C'est une question de lunettes, croyez-moi, une simple question de lunettes.

10 février 1982

OBSESSION

*(pour Claude Royet-Journoud)*

qu'au point même  
où disparaît la scène

elle advienne  
du noir au bleu

ouverte

au dernier souvenir

et que s'adonne

en rythmes

des fresques

brisés du miroir

violente sa condensation

avant le souffle

où se déverse

trait par trait

les débris

de la spirale

indélébile

sa nudité

et que par ablation

soustrait

à l'air

à l'angle

de la trouée

persistante

heurtant

d'anciens pourpres

veine et surface

tomentée

d'une issue brutale

saisissant

temps espace forme

les fugitives mesures

d'une même croyance

presqu'île d'ombre

gravée

d'un accident

l'ampleur

qu'elle rajoute

en mur impénétrable

l'éphémère n'eut pas lieu

et détourné

le voile

niant les deux faces

érige

osant fixer

les moments

DOUBLURES ET DUPLICITE DES MOTS

*« Les ressemblances le gênaient  
il parlait de cette impossibilité de mentir. »*

Claude Royet-Journoud. *Le renversement* (p. 49)

L'écriture de poésie est une suite de dissimulations où les mots se lavent eux-mêmes des scories attachées à leurs significances. Effacement destiné à cacher le sens d'hier et à le détourner, pour mieux faire émerger l'aujourd'hui du hors-sens : préserver l'inventivité. « Je vous écoute. Soyez bref » apprend « Le renversement » (p. 30). Pour Claude Royet-Journoud, dès les premières grappes de mots organisées en savoir nouveau, se précisent déjà « La distance rompue / sans souci de l'économie de dieu / (et) la nécessité de l'effacement. » (R. ; p. 10). La présence à soi dans les mots s'accroît d'autant que l'effacement se condense. Les vocables se tendent par les ruptures, affinant le devenir d'un déroboement que confirme un certain oubli (actif).

Les formes-poésie se signifient elles-mêmes, plutôt qu'elles ne signifient. Eloignement du figuratif et du vraisemblable ; dissolution du sujet. « Je suis seul / personne ne me croit. » (R. ; p. 30). Invention renouvelée qui met en échec tout soupçon de loges. Le dépandre s'impose dans ces pages semi-blanches, à peine teintées par l'ombre des mots. Et le lecteur à son tour, suit, dans l'absence d'indices, vers une transparence intérieure qui se redouble, en réalité, dans les mots. « Il s'absente / il se regarde passer / rien / un besoin de saisir » (R. ; p. 54). Un vide s'amorce dans ces a-significances-logiques (vis-à-vis d'une logique non poétique), porté par le courant interne des liens de l'innommable. « Le nommerait-il / imprégnation de l'objet / épuisement du neutre. » (R. ; p. 82).

« Le renversement », dessillement après dessillement, donne à voir cette « notion d'obstacle ». L'effort de lecture se maintient ; et le refoulé emmuré dans les intra-pressions va fondre et se dissiper. Tout mène à un clivage où les distributions intensives seront autres. « Premier passage / le dehors, / la pensée



traversait les rôles » (O. ; p. 16). Les énonciations taraudent inlassablement l'être des mots et l'amènent à se déverser hors-soi. Travail simultané de l'homme et des mots, de l'homme dans les mots, pour s'écrire, pour se lire, (pour s'élire) ; avec des coïncidences et des rencontres : « paysage soustrait à l'enveloppement biographique /.../ dans le hors-jeu de la répétition » (O. ; p. 22). Le fortuit conduit dans ces zones où dissimulation et duplicité se mêlent dans les feuillets du langage, là où les mots se renvoient l'un l'autre sans se montrer... Comme si toute présence à soi se tenait sur l'un ou l'autre versant, sans que l'on puisse préciser ni le côté ni le versant ; en pleine unilatéralité... « Précarité du rôle / l'espace est une phrase que le point rassemble / la parole native de l'obstacle / une parole sans étendue » (O. ; p. 41). Dans les doublures infigurables, replis d'une dialogie murmurée, à peine audible pour ne pas éveiller d'écho, les mots se reflètent eux-mêmes tout en faisant allusion à un autrui aléatoire, encore dans l'étrangeté... « Une phrase abandonnée / c'est de là qu'ils partirent. » (O. ; p. 82). Tant il faut de ruses à l'intelligence des mots pour se soustraire à eux-mêmes, aux signifiants, et pour accepter une incarnation toute simple, dans les forces vives d'un discours qui ne dit que lui seul. « Reconnaître le corps / sur la partie des tiges qui avoisine / le sol / l'attrait de la langue / ils eurent en commun l'absence de verbe / l'énonciation du corps. » (O. ; p. 92).

Terra incognita déchirée par les secousses des mots, écartelée pour laisser émerger ce qui se refuserait encore au jaillissement. « C'est au bord d'une phrase / d'une terreur sans objet / ils se mettent en mouvement / ils s'enfoncent dans la terre » (O. ; p. 83). Territoire mouvant que cette écriture soulevée par mille sursauts ; les mots se tissent d'autant mieux qu'ils se greffent sur les mots d'autrui, comme si le dehors et le dedans, ou le même et l'autre, se renvoyaient leurs influences dans un jeu insolite sans cesse guetté par l'inédit... Car « le dehors n'est plus cette ligne apparente /.../ la narration d'un corps. » (O. ; p. 97). Point de fragilité ; là où le dehors n'est pas le non-soi dans une suite d'ilots de sens, archipel en suspens fait de morceaux de soi et de texte mêlés, en attente de nouveaux voyages, de nouvelles et inattendues ruptures... Tout de cette poésie concerne l'humain, nous propose « une chambre d'outils », comme si l'ensemble des démarches qui habitent l'être-des-mots passait par une « préparation des sols ». (O. ; p. 67).

---

(R.) = *Le renversement. Claude Royet-Journoud*

(O.) = *La notion d'obstacle. Claude Royet-Journoud.*

Llanlwrwllygwynyillogerychwyrndrobwlilanysilloqogoch.

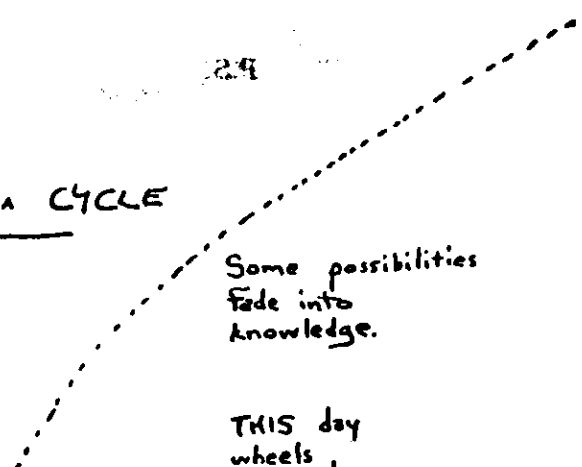
edited & produced by Peter Hoy at 97, Holswell Street, Oxford, England

the working notebooks of Anne-Marie Albiach & Claude Royet-Journé  
will also include the work of other writers & artists

17/010173

29

PARALLEL TO A CYCLE  
—{for Rosmarie}—



Some possibilities  
fade into  
knowledge.

THIS day  
wheels  
through  
the seasons.

Can you view  
centripetally? All  
sides at once, as  
if I were inside your eyeball?

Night is another  
continuity.

Closer, this  
region (poof-) not  
seen.

Keith Waldrop

P.S.

poursuivre les deux lettres. S'éparer d'écriture. Il n'y eut que le prolongeant drappé, l'usage à blanc... en ce moment en cet instant qui m'échappe. T'en souviens-tu ?

relayer le livre. Poussée d'écriture ? Que rien n'arrive et que tout se passe. L'apprêt du livre.

Cf. ... partir du point de non-retour. Epeler. Deux lettres à venir. Deux lettres à faire suivre. Laisse. Deux lettres sont préparées. Laisse, donc. Deux lettres sont prêtes. La suite a commencé. Te souviens-tu ?

Cf. ... entrée. déployée sans mesure. entame, l'unité  
Faut-il pour pour plage le drap de jour et le drap d'amour ?  
Ne pas citer. Pas toi. Pas même encore toi  
Il n'a pas besoin. Il n'a plus besoin. Il, donc... Dont acte, à l'insu du récit.  
Point de non-retour  
Ne pas citer. Te dire. Cela  
Il nous est permis  
Deux lettres à reprendre ; elles n'ont pas cessé. Pas plus, le livre ne cesse.  
naissant, vers quel séjour. De part en part il a traduit sans nous le nom.  
Te dire. Je me rends à toi

Cr. ... passé, au crible. Du moins la séparation, du moins la description.  
Nous nous rendions au cri. Oblique, l'enfance sous ce laps de jour. A l'abandon. Cela fait

Du paysage, la suite visible. Lisais-tu ?  
Voyais-tu cette ombre portée ? disais-tu ?

on m'a parlé d'une page. de plis en deuil. de détroits multiples  
essuyant les lignes. on m'a parlé... oui, on m'a parlé. On m'a  
tant parlé  
et puis l'épreuve du blanc oblongue, la couleur criée, le nombre  
comme...

**DES DÉTAILS QU'ON NE SAIT QU'UN PAR UN...**  
tu te souviens ?

seulement m'interrompre      je t'avais dit      te l'avais dit  
cet inséparable vêtement de cendre      cette seule nuité

...  
Deux lettres prêtes      le suivi du livre      pas de critère  
**DONT ACTE, PREPARER L'ECRITURE**      ne pas citer  
suivre les deux lettres      pour



Anthony BARNETT

*The French Speaking Poet Has Twenty Six Years  
Who Lives in London*

Perhaps it is he is difficult to work with his work it is difficult to  
work with his work he say his speech is helpful and not his  
native tongue.

Liliane GIRAUDON

SOME POSTCARDS ABOUT  
CLAUDE ROYET-JOURNOUD

*« Te sociam studeo scribendis versibus  
esse » (Lucrèce)  
« Quand je serai avec toi il neigera en  
enfer » (Bat-Man)*

*(Ces petits textes ont été écrits au dos d'anciennes  
cartes postales représentant des vues diverses de  
Marseille et de ses environs immédiats. Adressés à  
Rose Chabert (161, rue de Lyon, 13015 Marseille)  
entre l'été et l'hiver 1981, ils ont pour origine la perte,  
dans un Bar de l'Estaque, du « Drap Maternel » que  
je venais de lui prêter...)*

Carte postale dite du « Château d'If ». Souvenir. Fleurs ornementales dalhias comme corail cernant le « Monument des Mobiles ». Un peu plus loin, dans l'objectif qui prend sa distance, découpée en outil sur le bleu vif de l'édition rudimentaire, il y a l'« Eglise des Réformés ». Une navette.

...c'est sur ce livre que j'avais commencé.

L'arménien n'a rien retrouvé. Qui a pu prendre cet Orange Export Ltd. Qui. Un renversement (l'ordre d'une circulation d'objet, sa trajectoire) c'est bien au renversement que cela remonte — inversare — l'envers, comme priant « les fesses en arrière », ce que tu dis t'avoir frappée, cette main si loin dis-tu de toute traversée parentale, oui, il souffle légèrement cette poudre-là et du motif et du héros.

Ce qu'il en reste...

Devant ta mauresque (très blanche) tu m'as parlé de son goût du *bleu* que tu dis avoir vu, et l'école italienne. Aucune précision de cette couleur si ce n'est peut-être cette apparition sur des cartes grecques où le bleu...

Un arrière-plan. Sans doute. Violence opaque stockée.

C'est sur cet écran que l'image serait *découpée*... Ce que C. m'avait griffonné en hâte sur la *catastrophe*, rue de l'Abbaye, fin mai, et bien c'était debout, adossé à un camion *bleu*... A toi de rameuter l'intrigue...

## II

Au premier plan on écarte (sans que les mains soient visibles) ce qui générerait l'espace du spectateur : effet de rideau. Deux aloès balisent, sur le promontoir du « Pharo » (l'Impératrice dort dans cette vilaine construction), une toile de fond fameuse : « Le Pont Transbordeur » — deux chapeaux tonkinois empalés sur des bribes du mécano d'Eiffel.

... Pour ce qui est de la *fiction*, tu as raison de dire que *ça tourne*, comme pour du Chandler ou du Mac Donald. Avec d'autres obstacles, d'autres catastrophes et surtout une certaine idée du *sens*. Narratif pas mort (enterré vivant, effiloché en loques et nippes par cette dégringolade définitive du type « Nu descendant un escalier ») mais suscité plutôt, comme ces corps malades, blessés, que l'on trouve de tuyaux...

Dans toute « La notion d'obstacle » pas un seul « je ». Catastrophe répétitive sans sujet et pourtant tu as raison, ce qui flambe et flamboie c'est la douleur-même. Anne-Marie Albiach ne cite pas en vain « une femme criant la tête en Flammes ». Il s'agit de la Terre, une représentation de la Terre projetée dans l'espace. Imagine. Quelle théatralisation magnifique. Tu ne m'as toujours pas dit pourquoi sur le rayon de ta chambre, les livres de Claude Royet-Journoud et ceux de Guyotat sont recouverts du même papier glacé de boucherie. Je ne crois pas à ce hasard-là. D'ailleurs passe à l'instant même où je t'écris près de cette pompe à essence que tu trouves si belle, une femme en robe *rose*...

### III

(Collection ND. Phot.) — Faux paysage libre. Le blanc, c'est lui seul, contribue à l'erreur. Voyons : il y a la mer, plus loin et qui n'appartient à rien, mais après les palmiers nains, au second plan avant l'horizon, sur « la route de la Corniche », ce n'est que la géométrie qui surgit, dans son stuc oriental « le Restaurant de la Réserve » dans ses « Jardins ».

... J'ai repensé à ce que tu me disais sur la jetée. Pas plus les bruits que le silence ne se répartissent. En te quittant je suis tombée sur un texte où Heinz-Klauss Metzger décrivait « la toux irrépressible qui se saisit du public chaque fois qu'il entend un silence chez Webern... ». Tous les malentendus comme l'intérêt comique tu as raison que certains peuvent porter à ces merveilleux accidents de papier, au sens où l'on parle des accidents de terrain.

Poursuites, prélèvements, captations et raptus sur territoire sans code ni limite. Entre les deux livres, les deux titres, et circulant de l'un à l'autre dans une sorte de réseau alternatif un véritable *potentiel d'activisme*. Le texte est sans mémoire. On l'a « débranché ». Et la figure sensuelle de cette amnésie tendue comme une peau, une robe, un ciel, c'est le timbre, ce *fading* de la voix déjà morte.

Il y a du soleil dans la chambre. Autant de mouvements sur les objets de la table où je t'écris. Une série d'accidents. Merci pour les Bat-Man. Surtout ceux que tu as coloriés...



#### IV

« L'Opéra Municipal » (à Marseille, toujours). Tout de go, sans équivoque, ce fronton patibulaire. Des ménagères absentes à l'horreur croisent devant cette caserne. Tournons ! Au verso : « Chère Madame Roubaud, voilà l'année finie et l'on ne vous a pas vue ! Vous vous consacrez entièrement au jardin probablement, la chèvre, les poules, les lapins ? Qu'a fait Antonin cette année ? » — (Une partie de la place réservée à la correspondance, heureusement, est restée vierge).

... Ton mot citant Saint-Thomas et l'abus que les poètes font des métaphores. Cette tranquillité qu'il a à préciser que c'est « propter defectum veritatis »... Par le même courrier charriant ta haine pour la reine des tropes et l'hypothèse que c'est elle, « le Foyer du trouble » dont on traque le cadavre dans ce travail du nom, un paquet venu d'Athènes : « le drap maternel » édité en grec (modern) par le poète Agrafiotis ! Belle mixte érotique de ceux qui dans leur *glossa* inséparaient l'organe et le reste... Rendu autrement ce qui nous fut pris... Viendras-tu nager demain ?

Pas assez de place pour poursuivre à cause des lapins et de la chèvre.

(Collection ND. Phot. 113) — Vue de haut, la mer (vraiment une idée d'infini) tout au bas de ce « Restaurant de la Réserve », rappelle absolument ces champs de bataille de la Meuse, qu'à l'époque « L'Illustration » photographiait pour l'arrière : toute crevée puis laminée, puis encore labourée, enfin presque colmatée, cette surface, « Vue des Iles ».

... Une série d'actes temporels. Puisque chaque séquence comme il s'en explique, s'appuie sur 400 à 500 pages de prose.

C'est peut-être cela le lac que tu désignes. Pas plus le silence à droite qu'à gauche du cahier ni de ce blanc, infini comme la mer au verso et qui autorise tous les discours les plus feints.

« HAY QUE EVITAR MALLARME », pas si vietcong que ça et tu as raison, si tristement *Français*... pour ceux donc qui... incontournable... Une littérature arrêtée. Avec, pour suite et effets toute la « gingerbread littérature » dont nous parlions...

Ici donc en série d'actes et cousue au quotidien, une sorte de *célébration* qui loin de supprimer les possibilités les multiplie. Il ne s'agit plus d'une variation selon l'ultime ressac de l'accumulation d'un capital mais d'une infraction, véritable *braquage* sur la mémoire puisqu'ici, sous la menace, c'est de l'*oubli* qu'elle restitue. Dès lors, la répétition met en scène cette chute « *en deçà du temps* » dont parle magistralement Lévinas. Mais Bat-Man trouvera-t-il la dame au fond du lac « mangée par sa question » ?... Il semble, comme tu l'écris, que festoyer en pleine peste soit difficile.

## VI

(44) — « Côté des Attractions - Exposition Coloniale » et « Le Ballon Captif ». Tous les pays étrangers (à l'Exposition ?) n'acceptent pas la correspondance au verso. Un Corse traverse ce proscenium, ébloui. C'est bien un drapeau tricolore qui flotte au-dessous de la montgolfière « Absinthe Rivoire ». Sur la droite, un début de mosquée en sucre blanc. C'est E. LECOUR qui, à Marseille, a photographié ça.

Ailleurs (n° ?), ce n'est pas un détour de crique Irlandaise (se renseigner à la Poste) : ce calme, ces arbres déchirés, cette esquisse de refuge pour épaves et cette eau, étale de ce côté-ci de la Carte, c'est « Le Prophète ».

... Quels résultats de tes interminables zoom-avant sur « La notion d'obstacle » ?... Ce qu'Eustache faisait au magnétoscope et comment, passant « La Chienne », il découvre dans la dernière scène (au moment où les clochards ouvrent la portière d'une voiture) le reflet de Renoir dans la vitre... Il y a bien un ralenti des prises dans ce livre. D'où l'effet d'*égarement* au sens où on le rencontre dans les textes japonais.

Et cette présence sourde d'une manducation symbolique (de quoi) avec pour la pratique de ce livre fait dans du livre, un étrange effet de retour (un arrêt du temps ou son retour sur lui-même).

Comme si, à le lire, on sentait se poser sur nous *un droit d'épave*. (Je t'écris sur la toile cirée rouge de la cuisine, près de la caisse de bois emplie d'iris. Palme, les figues, toujours la mer, ces murs si roses, bidons de couleur que rouillent au loin les grues ; le bord est un jardin décharné, herbe rare ou perdue). As-tu enfin reçu l'entre-jambe rouge du chevalier morose ? Tu avais raison, la lance de l'ange elle aussi était rouge. Ok pour le per ambulante in tenebris dès mon retour...

## VII

Union Postale Universelle. Cartolina Postale. Weltpostverein. Tarjeta Postal. Dospisnice. Cartoes Postaes. Postcard. Postkarte. Briefkaart. (Timbrée à 10 c. par la semeuse rouge). Mais là, il y a une enfant, presque encore. Elle détourne la tête (au turban de velours). Sa robe (lourde, chargée de fleurs artificielles) va tomber. Déjà ses épaules, entièrement nues et, plus bas encore.

Oui, c'est bien parce qu' « il cherche sa langue » que nous la gardons dans l'oreille.

Et le simulacre serait bien l'objet lui-même mais ici, dans le livre, en tous points *inerte*.

Cette ombre, douce pourtant, car comme à l'église dans la prose des morts, rien n'y est heurté. Un débit de rivière. Et puisque la signification est l'usage : nuages. Des concepts aussi rouges que le velours de la trop jeune femme au verso... Chaque page, un turban pour envelopper nos têtes lourdes. Ce sont de telles feuilles qui nous pansent. Car la notion n'est qu'un rudiment et l'obstacle se tient sans cesse là devant. Et puis, comme le dit un vers de Lao Tseu que tu aimes, à ce jour où je t'écris, « Les chevaux de combat pullulent dans les faubourgs »...

Fait-il aussi froid dans les quartiers Nord qu'à Antibes ? Ici la mer est très grise. Les galets immobiles... Nous retournerons là-bas cet hiver.

## NOIR, BLANC

*Suivre... son jour.*  
Arthur Rimbaud

On parle communément de la page blanche où s'inscrivent, noires ratures, les mots. Ecrire consiste pourtant à travailler sur des pages noircies dont, par un lent travail, se dégagent des mots, désormais blanchis : restitués à l'évidence.

On parle aussi de l'imprécision de la langue, qu'il faudrait « travailler » pour arriver à « s'exprimer », alors que la langue est un absolu de précision, être où s'intègre toute existence selon son degré de correction : la discipline à laquelle elle s'astreint pour accéder à la justesse fulgurante où, dans le corps, s'imprime, devenant manifeste, le geste de l'art.

Pour ces quelques raisons, fondamentales, les textes de Claude Royet-Journoud sont exemplaires : un rappel à l'ordre poétique ; donnant lieu à l'utopie de la vie exacte : où les mots, « souffles d'un jour d'été » — c'est l'image ultime de Musil —, sont une « neige de fleurs » dans le jardin d'une conversation précisément indéfinie.



« Un agitateur saisit la parole. L'artiste est saisi par la parole », disait Karl Kraus. L'artiste, quelque système, de convention, qu'il choisisse, doit non pas s'exprimer — propos absolument dénué d'intérêt — mais exprimer. Pour le poète : faire que les mots soient à nouveau le véhicule du sens ; que l'esprit consente, selon son gré — sur lequel on n'a pas prise, pouvant seulement lui offrir prise —, à traverser de son signe l'espace augural de la page, ainsi éclairée.



Donner à entendre, par des mots, le silence où se joue l'expression et à quoi elle renvoie, comme à sa source, lieu de

jaillissement en vérité, vide de sens inépuisable où les mots puisent leur densité spécifique par acte de répétition, retrouvaille qui définit le poème tout en abnégation : « dévotion ».

L'écriture est cette voie du renoncement à se dire où, par éclairs, se trouvent des mots de la langue juste, qu'on peut alors dire, en toute exactitude ; ce qui explique un apparent paradoxe : pourquoi la vérité, qui n'existe pas en réalité, existe nécessairement en fiction, comme son critère même, sitôt qu'elle s'accomplit.

Le poème est le « vrai lieu » : de l'impersonnel, qui fonctionne automatiquement — en toute liberté —, confondant par son inspiration l'écriture personnelle et, dans sa grâce, abolissant le « malaise grammatical », pour reprendre les termes de Claude Royet-Journoud.

\*  
\*\*

Transcender, par instants, la construction imparfaite, pour qu'apparaisse la construction parfaite, initialement donnée mais dérobée à notre usage quotidien, dévoyé par laisser-aller ; coïncidence fabuleuse, mythique, de l'absolu et du relatif qui le réfléchit comme il se résorbe en lui par un bonheur d'expression, effet de reconnaissance.

Nous sommes, essentiellement, une question de grammaire, cette promesse actuelle de notre harmonie : horizon où, pour qui sait se rendre la vue, dans la nuit des mots incohérents, se lève le jour du sens cohérent, simple passage à la rigueur : rétablissement, par poésie, d'une articulation en pureté de langue.

*Le printemps est évident, car  
le livre et le lecteur, isolément,  
pèsent plus lourds qu'ensemble.*

*— Quel...*

*gomme à multicolore  
... siècle à main ! — et mains à siècle.  
Zénith, l'éclair le sabre  
puis s'endort.*

*Nadir : le jardin*

*La notion d'obstacle et ETAT*

*sur une balançoire*

*ATE · ETAT : impondérables du désir.*

*Doucement un verbe descend de l'hémisphère gauche  
la plaine s'accroîtra de mon départ  
l'attribut veille sur la consommation,  
soudainement un sac poubelle  
bleu-ciel crève*

*— Melleville à Belleville —*

*répand l'air du Dragon.*

*Dans la purée universelle  
la description d'une barbe à côté  
de ses cheveux :*

*Vous ici, quelle coïncidence !*

*L'aigle invisible et la passerelle de plomb.*

*Quel drôle de garçon !*

*.....  
ma balançoire vers vous,*

*.....  
Ecrire, le jardin corollaire  
et voir,*

*...  
L'entropie de l'écriture liquide est beaucoup plus  
élevée que celle de l'écriture gelée,  
le gain d'organisation d'une écriture gelée a été  
payé par un accroissement du désordre  
de l'univers.*

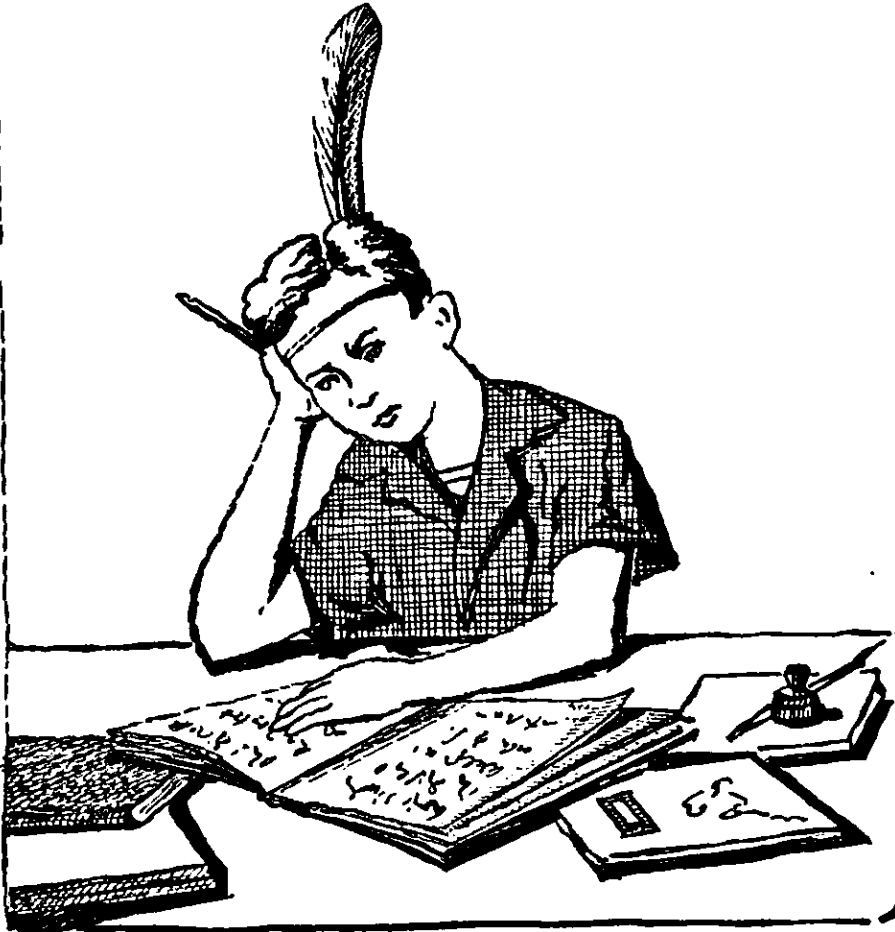
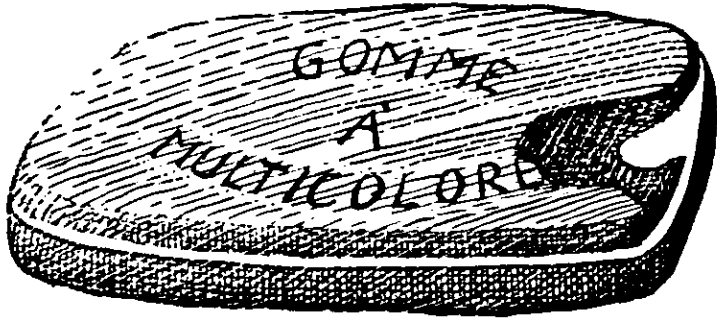
*Lunaire de mes amis,  
le livre comme vocatif*

*.....  
la poésie une interjection*

*.....  
« à timbres constant »*

*« les formants »  
une latéralité de lecteur  
voyellante,*

*L'étoile du berger enfonça ma porte :  
me voici  
je suis fermée.*



J. ortner PL



FINIR, N'EN FINIR JAMAIS OU LA METAPHORE MUETTE...

Le travail de Claude R.-J. ne tourne-t-il pas, aussi, autour du projet de *cette métaphore muette* dont parle Ponge ? Cette métaphore du papier avec lui-même avec cette frange qui sépare, ce *fumier négatif* du mental... Mais, aussi, cette *force haussée jusqu'à la limite*.

force nue  
qu'on pourrait inscrire dans le cadre du *Kimé*, la *décision ultime* des pratiques du *Budo*...

Métaphore du temps et de l'espace qui *concentre et disperse* à la fois :  
éclatement du temps et de l'espace  
où rien ne tient

...DANS LE TEXTE INECRIT (*L'amour dans les ruines*)  
Qui brise l'unité de sens (Rhizome) : donc un rapport avec le corps (théâtre, sexualité), l'animal, le végétal... Le mime. Actes multiples, états multiples, album de l'île (Ecole de Symi), frères indiens... La page est un *carré découpé dans le ciel* (Emmanuel) : la nue, le vent.

un blanc *métaphonique* ou métaphore blanche d'une non-clôture  
*Un suprême*

aux formes et aux demeures multiples

METAMORPHOSES EN ATTENTES

*illustrées* par la notion chinoise taoïste de *Pien Hua* (métamorphose)  
Changements et transformations

Thèmes des changements : de même que le vieillard n'est qu'une transformation de l'enfant

jetant une lumière noire

qui ne brille pas

et seul le miroir *fait apparaître* l'identité

*la forme* (formes) *nuée*

*Re-muée... Pien Hua...*

Et c'est muer comme la cigale ou le serpent

Les bulbes et les cartes Ou

« se transforme et se dissout » DELIVRANCE (livre) ?

à s'en aller en se servant DE CET OBJET MATERIEL (MATERNEL)

qui contient le secret dans le secret, le souffle dans le souffle contenu

la fleur dans le pollen

la lumière dans le corps

le sommeil

l'œil dans la pierre

## BIBLIOGRAPHIE

### LIVRES

MILIEU DE DISPERSION (avec Lars Fredrikson), hors commerce, 1972.

LE RENVERSEMENT, Gallimard, 1972.

ATE, *Le Collet de Buffle*, 1974.

CELA FAIT VIVANT, *Orange Export Ltd.*, coll. « Chutes », 1975.

ILS MONTRENT, *Orange Export Ltd.*, coll. « Figurae », 1975.

AUTRE, PIECE (avec trois photographies d'Emmanuel Hocquard) *Orange Export Ltd.*, 1975.

LE TRAVAIL DU NOM (avec des gravures de Lars Fredrikson), *Maeght Ed.*, coll. « Argile », 1975. Une édition ordinaire et une édition de tête.

« LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, *Orange Export Ltd.*, coll. « Figurae », 1977.

LA NOTION D'OBSTACLE, Gallimard, 1980.

LETTRE DE SYMI (avec des illustrations de François Martin), *Fata Morgana*, 1980. Une édition ordinaire et une édition de tête.

### EN ANGLAIS :

THE CROWDED CIRCLE (traduction de Keith Waldrop), *Le Collet de Buffle*, *Edinburgh*, 1973.

REVERSAL (traduction de Keith Waldrop), *Hellcaol Press*, *Brown University*, *Providence*, U.S.A., 1973.

ATE (traduction de Keith Waldrop), *Blue Guitar Books*, *Plymouth & Imprint Editions*, *Hong-Kong*, 1981.

THE NOTION OF OBSTACLE (traduction de Keith Waldrop), à paraître.

### EN GREC :

« ΤΟ ΜΗΤΡΙΚΟ ΞΕΝΤΟΝΙ » Η' Η ΕΝΑΝΟΡΘΕΣΗ

(traduit par Denys Zacharopoulos), *Clinamen*, Athènes, 1980.

LARS FREDRIKSON : *La notion d'obstacle de Claude Royet-Journoud, auditions* :

- Centre Culturel Suédois de Paris, 7-2-79, 9-2-79.
- Centre Culturel Avignon, 1-7-1979.
- Terriers - Centre Pablo Neruda, décembre 1979.
- Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence, 22-5-79.
- Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 11-4-1981.

REVUES FAITES PAR CLAUDE ROYET-JOURNOUD :

SIECLE A MAINS (codirigée par Anne-Marie Albiach et Michel Couturier) (N° 1 à 12, sept. 1963 - printemps 1970), Londres.

LLANFAIRPWLLGWYNGYLLGOGERRYCHWYRNDROBWLLANTYSILIOGOGOCH, co-dirigée par Anne-Marie Albiach, N° 2 à 22 (1972-1973), Peter Hoy éditeur.

« A », (co-dirigée par Alain Veinstein), n° 1 à 21, 1978.

NUMEROS SPECIAUX DE REVUES COMPOSES PAR CLAUDE ROYET-JOURNOUD :

LA REPETITION I, *La Répétition Ed.*, 2<sup>e</sup> trimestre 1978.

TRAVAIL DE POESIE, *Revue de l'Université de Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles*, N° 1-2 1979.

LZ (avec Emmanuel Hocquard), *Numéro spécial consacré au monostiche, Gazette/Orange Export Ltd.*, 1982.

LA POESIE CONTEMPORAINE AUX ETATS-UNIS (avec Emmanuel Hocquard), *Collection bilingue/Delta* (à paraître).

PUBLICATIONS EN REVUES EN FRANÇAIS :

*Balilage, Nothing Doing in London*, N° 2, janvier 1968.

*Manuel, Siècle à Mains*, N° 11, 1968.

*Le cercle nombreux, N.R.F.*, février 1968.

*Echapperons-nous à l'analogie...*, *Siècle à Mains*, N° 12, 1970.

*Pour Enigme, Siècle à Mains*, N° 12, 1970.

*Le renversement des images, Collection Seven, Grande-Bretagne*, 1970.

Anne-Marie Albiach : *Etat, Mercure de France Ed.*, 128 p., *Revista de Letras, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez*, N° 13, marzo 1972.

*Le récit de Lars Fredrikson (ébauche première), Llanfair...* N° 3, 23-6-1972.

- Le récit de Lars Fredrikson (ébauche deuxième), Llanfair... N° 11, 15-10-1972.*
- Até, Mayo, N° 1 (International Poetry Magazine ed. by Alberto De Lacerda) U.S.A., 1973.*
- Une poussière narrative* (entretien d'Anne-Marie Albiach et Claude Royet-Journoud avec Alain Veinstein au sujet de « Répétition sur les amas » et « Qui l'emportera ? »), *L'Art Vivant*, N° 48, avril 1974.
- Voix dans le masque*, Première Livraison, N° 1, novembre 1975.
- « *Un travail de la surface* » (propos recueillis sur Edmond Jabès), *Les Nouvelles Littéraires*, 15 avril 1976.
- L'ordre du liquide*, Bulletin Orange Export Ltd. N° 5, juin 1976.
- Il y a bien narration...*, *Exit.*, N° 8-9, été 1976.
- Le simulacre*, *L'Energumène*, N° 10-11, novembre 1976.
- Le récit de Lars Fredrikson*, *Action Poétique*, N° 67-68, 4<sup>e</sup> trimestre 1976.
- Entrait*, *Terriers*, N° 1, mars 1977.
- La notion d'obstacle*, *Argile*, N° 13-14, printemps-été 1977.
- « *Le grand carré n'a pas d'angles* », *Action Poétique*, N° 72, 1977.
- « *Malgré les livres et la douleur* », *Givre*, N° 2-3 consacré à Bernard Noël, 1977.
- L'ordre du liquide*, *Le Bout des Bordes*, N° 3, 29 octobre 1977.
- Poèmes de George Oppen*, (traductions de Claude Royet-Journoud), *Argile*, N° 15, printemps 1978.
- Anne-Marie Albiach : Etat, Mercure de France Ed. 128 p.*, *Action Poétique*, N° 74, 1978.
- Bibliographie sommaire d'Anne-Marie Albiach*, *Action Poétique*, N° 74, 1978.
- Ecrire un livre* (entretien avec Mathieu Bénézet) *France Nouvelle*, N° 1724, 27-11-1978.
- Elle dans la répétition*, *Digraphe*, N° 17, décembre 1978.
- Il y a bien narration...*, in *Raquel*, hors commerce, 1979.
- Pour Maurice et Eve Rosenbaum*, *Le Temps des Loups*, N° 4-5, juillet-octobre 1969.
- Entretien avec Jacques Sojcher* (prière d'insérer) sur le Numéro de l'Université de Bruxelles (1979) : *Travail de Poésie*, 1980.
- Le deuil période d'invasion* suivi de *L'amour dans les ruines*, *Digraphe*, N° 24, septembre 1980.
- Lettre à Thérèse Bonnelalbay* [Symi, le 12-7-77], *Nuit Blanche*, envoi N° 7, octobre 1980.
- « *Faire un livre* » (entretien avec Mathieu Bénézet), *Digraphe* N° 25, printemps 1981.

*Rouge* (écrit en vert), une carte postale en collaboration avec François Martin, Paris 1981.  
*L'amour dans les ruines*, Le Monde, 8 novembre 1981.

#### PUBLICATIONS EN REVUES EN ANGLAIS :

*The Crowded Circle*, tr. Keith Waldrop, Doones, vol. I, N° 4, U.S.A. 1971.  
*Manual*, tr. Peter Riley, Isthmus, N° 2, 1973.  
*Into This Act* (tr. Keith Waldrop) Colloidal Suspension (tr. Peter Riley), a range of Curtains, 1973.  
*One Line Poem*, tr. Anthony Rudolf, Roy Rogers, winter 1974.  
*Até*, tr. Keith Waldrop, Diana's second almanach, 1980.  
*The image maker*, tr. Keith Waldrop, Shearsman, N° 2, Kuala Lumpur (Malaisie) 1981.  
*Writing a book* (Entretien de Claude Royet-Journoud avec Mathieu Bénézet), tr. Merle Ruberg, Shearsman, N° 2, 1981.  
*For Enigma & Into This Act*, tr. Keith Waldrop, Shearsman, N° 3, 1981.

#### TEXTES CRITIQUES SUR CLAUDE ROYET-JOURNOUD :

Maurice Chapelan, *Que de blanc ! Que de blanc !*, Le Figaro, 3 février 1973.  
Joseph Guglielmi, *Plus loin que l'écart*, La Quinzaine Littéraire, N° 163, 1-15 mai 1973.  
Edmond Jabès introduction à l'article de Joseph Guglielmi dans la Quinzaine Littéraire (ci-dessus) N° 163, 1-15 mai 1973.  
Keith Waldrop, *Le Renversement*, Books Abroad, janv. 1974.  
Jacques Roubaud, *Quatre états de poésie*, Change, N° 18, février 1974.  
Robert Edward Brown, *Reversal*, Small Press Review, N° 22, october 1974.  
Jean Frémon, *Trois voix nouvelles*, Les Nouvelles Littéraires, N° 2438, 17-23 juin 1974.  
Barbara S. Surrat and Pierre F. Cintas, *Le Renversement*, French Review, oct. 1974.  
Emmanuel Hocquard, prière d'insérer de « *Ils montrent* », 1975.  
Anne-Marie Albiach, *Le double*, prière d'insérer de « *Autre pièce* », 1975.  
Joseph Guglielmi, *Telle « lumière dispersée... »*, Action Poétique, N° 71, 1975.  
Emmanuel Hocquard, *Prenez-le vivant*, Critique, N° 347, avril 1976.

- Mitsou Ronat, « *Brûlure mentale* », Bulletin Orange Export Ltd., N° 5, 30-6-1976.
- Jacques Sojcher, *Epanchements et perte du visible*, in La démarche poétique (10/18) U.G.E., 1976.
- Joseph Guglielmi, *Plus loin que l'écart & Telle « lumière dispersée... »*, in Le dégagement multiple, Le Collet de Buffle, 1976.
- Mathieu Bénézet, *Autre, pièce / Le travail du nom*, Les Nouvelles Littéraires, N° 2560, 25 nov.-1<sup>er</sup> déc. 1976.
- Josette Hector, *Minimal et optimal*, Techniques Nouvelles, N° 12, 1977.
- Joseph Guglielmi, *Pour éclairer quelques voies...*, France Nouvelle N° 1584, avril 1978.
- Anne-Marie Albiach, *La déperdition « de chance »*, Digraphe, N° 16, nov. 1978.
- Jean-Luc Parant, *Le visible et le lisible*, Le Bout des Bordes, N° 4, 29 octobre 1978.
- Pierre Dhainaut, *La notion d'obstacle*, 25, N° 22-23, oct.-nov. 1978.
- Pierre Dhainaut, *La notion d'obstacle*, Sud, N° 28-29, 1978.
- Emmanuel Hocquard, *Il rien*, in Le récit et sa représentation, Actes du Colloque de Saint-Hubert, Payot, coll. « Traces », 1978.
- Claude Bonnefoy, *La notion d'obstacle*, Les Nouvelles Littéraires, 1-6-1978.
- Gérard-Georges Lemaire, *Espaces-limites*, La Relève, Bruxelles, N° 27, 14-7-1978.
- Lionel Ray, *La nécessaire « dilatation dans le blanc »*, l'Humanité, 29-8-1978.
- Lionel Ray, *Réponse à quelques accusations*, France Nouvelle, 18-12-1978.
- Claude Minière, *La notion d'obstacle*, Art Press, février 1979.
- Jacques Sojcher, *Préface qui n'introduira pas*, Travail de Poésie, Revue de l'Université de Bruxelles, N° 1-2, 1979.
- Serge Velay, *Le ressac*, Action Poétique, N° 77, mars 1979.
- Mathieu Bénézet, *Pourquoi me dites-vous...*, in « Ceci est mon Corps », Textes - Flammarion, 1979.
- Keith Waldrop, *Sub/Stance*, N° 23-24, 1979.
- Claude Minière, *Claude Royet-Journoud : Spectacle de qui (l')écrit*. Critique, N° 385-386, 30 ans de poésie française, juin-juillet 1979.
- Rosmarie Waldrop, *La notion d'obstacle*, World Litterature today, summer 1979.
- Jean-Luc Parant, *Le visible et le lisible*, Terriers-Page Bis, N° 8/9, novembre 1979.
- Anne-Marie Albiach, *Obscurcissement*, Terriers-Page Bis, N° 8-9, novembre 1979.

Craig Watson, *Reversal*, L = A = N = G = U = A = G = E = ,  
N° 12, New York, juin 1980.

Salim Jay, *Conversation avec le poète Claude Royet-Journoud*, in  
« Le fou de lecture et les quarante romans », Confrontation,  
1981.

Craig Watson, *Theatre of obstacles*, Shearman (Malaisie), N° 7,  
1982.

Rosmarie Waldrop, *Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach  
and Siècle à Mains*, L'isle sonnante, U.S.A.

Françoise de Laroque, *Quel est le sexe des poètes ?*, à propos  
de « Travail de Poésie », Critique, N° 417, 1982.

#### ANTHOLOGIES EN FRANÇAIS :

LA NOUVELLE POESIE FRANÇAISE, *L'imagier*, Anthologie éta-  
blie par Bernard Delvaille, Seghers, Paris 1974.

CHANGE MONSTRE-POESIE, N° 23, *L'atterrement*, Seghers/  
Laffont, Paris 1975.

L'ANNEE POETIQUE, *Vois ci*, Seghers, Paris, 1976.

LA NOUVELLE POESIE FRANÇAISE (édition revue et aug-  
mentée), tome II, *L'imagier, L'atterrement & Voix dans le  
masque*, anthologie établie par Bernard Delvaille, Seghers,  
Paris, 1977.

VINGT POETES AMERICAINS, Poèmes de George Oppen, édi-  
tion établie par Jacques Roubaud et Michel Deguy, Galli-  
mard, Collection du Monde Entier, 1981.

#### ANTHOLOGIES EN ANGLAIS :

MODERN POETRY IN TRANSLATION, N° 16, *In This Act* (tr.  
Peter Hoy), *Reversed Image* (tr. Keith Waldrop), Ed. by An-  
thony Rudolf, 1973.

CURTAINS FRENCH ISSUE, *Book of Images* (tr. Keith Wal-  
drop), *For Enigma & Manual* (tr. Peter Riley), Ed. by Paul  
Buck, G.B., 1973.

TRI QUARTERLY, N° 35, *For Enigma & In This Act* (tr. Paul  
Auster), Ed. by Paul Auster, U.S.A., Winter 1976.

SUB/STANCE, N° 23-24, *The Overwhelming* (intr. et tr. by Keith  
Waldrop), U.S.A., 1979.

NEW DIRECTIONS, N° 41, (Six French Poets), *Voice in the  
mask & Tie-Beam* (tr. Paul Buck), U.S.A., 1980.

FRENCH POETRY, *Até* (tr. Keith Waldrop) Ed. by Paul Auster  
Random House, U.S.A., 1982.

Emmanuel Hocquard  
Janvier 1982

QUANT A L'IMAGE

(suite)

Selon le mode (fantasmatique, objectif) et le système (minéral, végétal, animal, factuel), la classification de l'imaginaire est celle-ci :

A - modalement homogène : soit fantasmatique,  
soit objectif.

1 - systématiquement homogène :  
soit minéral,  
soit végétal,  
soit animal,  
soit factuel.

2 - systématiquement hétérogène :

soit évoluant (d'un système au suivant, immédiat ou non),  
soit involuant (d'un système au précédent, immédiat ou non).

B - modalement hétérogène.

a - de sens progressif (du fantasmatique à l'objectif).

1 - systématiquement homogène :  
soit minéral,  
soit etc.

2 - systématiquement hétérogène :  
soit évoluant.  
soit involuant.

b - de sens régressif (de l'objectif au fantasmatique).

1 - systématiquement homogène :  
soit minéral,  
soit etc.

2 - systématiquement hétérogène :  
soit évoluant,  
soit involuant.

\*  
\*\*



## NOTES

*Verso* n° 25 (4, rue Rongier, 69370 Saint-Didier au Mont d'Or). Dans ce numéro de 44 pages, une vingtaine de poètes différents, de nombreuses notes de lecture.

*Solaire* n° 34 et n° 35 (Issirac. 30130 Pont-Saint-Esprit). Cette revue a changé de formule : elle publie maintenant, par numéro, un recueil d'un seul auteur. *La vallée du monde* d'Alain Jean-André pour le n° 34 et *Emondés* de Jean-Michel Maulpoix pour le n° 35.

*Les cahiers du confluent* (2, quai de l'Yonne, 77130 Montereau), utilise la même formule avec un ensemble bilingue consacré aux poèmes de Michel-Ange et un autre *Neige aux poings*, à Andrée Appercelle.

25, n° 54 (Atelier de l'Agneau. 39, rue Louis-Demeuze, 4400 Herstal, Belgique), donne toujours dans le pseudo-modernisme avec Jacques Morin, Didier Gangnard, Jean-Claude Martin, Jean-Marie Grosjean, Paul Buck, Jean-Marie Mathoul, Frédéric Karikese, Thierry Tillier.

*Les cahiers Obsidiane* (50, rue des Abbesses, 75018 Paris), leur supplément au n° 16 est un excellent numéro bilingue : Georg Trakl traduit par Eugène Guillevic.

*Courrier du centre international d'études poétiques* n° 143/144 (4, bd de l'Empereur, 1000 Bruxelles, Belgique). Un numéro consacré à la poésie anglaise. Parcellaire et très discutable.

*Tartalacrème* n° 17 (15, rue de Beaubourg, 77340 Pontault-Combault) : Alain Frontier, Paul-Armand Gette, Jean-Pierre Verheggen, Pierre Le Pillouër, Jacques Demarcq, Christian Prigent. N° 18 : William Carlos Williams, C. Minière, B. Cany...

*Zéro limite* n° 4 (M. Mayali, B.P. 23, 71170 Saint-Gervais). Une revue soignée de cinquante pages. Au sommaire : Claude Minière, Jean Todrani, Dominique Cerf, Marc-Alan Mayali, Alin Anseeuw. N° 5/6, Alain Borer, C. Minière, P. Simonet, M. Butor, Carlo Emilio Gadda, A.-P. Vaillant, Gérard Arseguel...

*Mot pour mot* n° 1 (61, rue Edouard-Tremblay, 94400 Vitry), tente de contourner les rubriques littéraires de la grande presse en parlant des éditions peu connues, des revues, des auteurs systématiquement ignorés... Une entreprise ambitieuse.

*Contre toute attente* n° 4 (8-10, place de la Mairie, 89330 Saint-Julien-du-Sault). De nombreux auteurs sur les cent pages de textes. Parmi eux, Jean Follain, Paul Celan, Joë Bousquet, Hubert Lucot, G. Arseguel, J. Todrani, J. Tortel, A. Coulange...

*T.E.N.* n° 2 (Esther Moïsa, 1, rue du Docteur-Labbé, 75020 Paris).

*Offset* n° 2 (Le parc Florentin, B. 26, av. Sainte-Marguerite, 06200 Nice) : Jean-Louis Maunoury, Philippe Raullet, Alain Lambert, Maryline Desbiolles, Daniel Biga, Reda Bensmaïa, Jacques Lepage.

*Chemins levants* de Claude Lambert aux éditions du Pont de l'Épée ;  
*La vie séditieuse* d'Yves Bergeret chez Nane Stern.

Et puis encore, il aurait fallu parler plus longuement d'excellents livres que j'ai scrupule à traiter si rapidement. Le dernier Guillevic, d'abord, *Trouées*, Gallimard, où l'on retrouve la densité tendue, suspensive de ce poète dont il n'est plus besoin de faire l'éloge mais dont chaque parution recule un peu plus les limites du silence peuplé. *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, du meilleur Henri Michaux, celui de *Plume* ou de *la vie dans les plis* qui, avec des textes de forme très diverses (depuis des « descriptions » de peintures d'aliénés, jusqu'à des « dialogues ») sait, au détour de riens, de signes disparates, d'indices presque insaisissables, nous plonger au cœur des angoisses les plus fondatrices, traduire cette suspicion forcée du vivre et du dire (éd. Gallimard). *Explorations* de Michel Butor aux éditions de l'Aire, recueil de textes divers rassemblés ici, tous écrits pour des amis et à eux dédiés, avec le remarquable « rumeurs de la forêt », ou encore les brillantes variations de « la sylphide ». On y retrouve un Butor maître de la langue jouant, et se jouant, avec aisance de toutes ses possibilités. *Quelque chose de mal raconté* (éd. Ryoân-Ji) avec le style particulier de James Sacré qui sait habilement se maintenir à la frontière de la prose et du vers, jouant sans cesse sur ces deux registres pour une transfiguration insensible du quotidien.

Enfin, parmi les nombreuses traductions parues, quelques-unes assez remarquables qu'il me serait cruel de ne pas, au moins, signaler : le travail de Pierre Leyris traduisant la poésie si difficile, si linguistiquement difficile, de Gérard Manley Hopkins (Ed. du Seuil) : *poèmes accompagnés de proses et de dessins* ; le *Diwân* d'Husayn Mansûr Hallâj traduit de l'arabe et soigneusement présenté par Louis Massignon (Le Seuil) ; les poèmes d'Oljas Souleïmenov, *transformation du feu*, traduits du russe par Léon Robel (Ed. Gallimard, coll. Du monde entier) ; ceux de Vicente Aleixandre, *ombres du paradis*, traduits par Roger Noël-Mayer et Claude Couffon (même collection), ceux de Hans Magnus Enzensberger, *le naufrage du Titanic*, traduits par Robert Simon (même collection) et, pour finir, la volumineuse anthologie bilingue de *vingt poètes américains* traduits par une vingtaine de poètes français parmi les meilleurs, qui s'efforce de faire le point sur la poésie américaine de la deuxième moitié du vingtième siècle avec, bien sûr, des auteurs comme Louis Zukofsky ou Gertrude Stein, mais aussi Kenneth Koch ou Larry Eigner.

Jean-Pierre BALPE

## R E B U S

De nombreux lecteurs n'ont pas trouvé les clefs (plusieurs parmi nous non plus !), les voici : — P. 5, L'amour est tout yeux et ne voit rien — P. 43, L'amour sans folie ne vaut pas une sardine — P. 75, Toi sans moi c'est une pizza sans anchois — 104, Plus l'amour est nu moins il a froid.

P.S. : Si l'aide accordée aux bibliothèques prenait la forme d'abonnements souscrits par le C.N.L., à des revues comme « Action poétique », nous en serions très heureux... en attendant ces jours heureux, nous souscrivons un abonnement cette année...

P.S. 2 : Mme Gascuel répond à ma petite intervention du n° 85. Nous la publions d'autant plus volontiers que nous souscrivons pleinement aux revendications exprimées. Et merci pour l'abonnement.

H. D.

## L'INSCRIPTION, L'EFFACEMENT, LE SIGNIFIANT COULEUR

Je n'ajouterai pas un propos à un autre, encore. Notre amitié aussi savait se passer de ses paroles répétitives que notre époque semble trop aimer. C'est pourquoi je me *contenterai* de citer les premières et dernières lignes du livre de Jean-Claude Montel « GASTON PLANET » prenant ainsi prétexte du plaisir d'écrire son nom devenu titre en *capitales*, ce qu'il est avec son œuvre devenu pour moi.

*« J'aimerais qu'aucun livre sur la peinture — et plus encore sur l'œuvre peint — ne ressemblât à celui que je vais tenter autour de Gaston Planet. En effet, il ne s'agit pas seulement de témoigner pour une peinture, que je ne suis pas le seul à aimer, mais aussi de rendre sensible et plus encore, visible, la manière dont le peintre m'a « dressé » l'œil, en même temps que nous nous « faisons » la pensée et que notre cœur se « défaisait ». (...)*

*... il ne sert à rien de se mettre en avant. Ce n'est que lorsque l'on a compris ça, que l'on est parvenu à renoncer tout à fait à dire Je, que les choses enfin peuvent exister en tant que telles. Cette liberté une fois conquise, et durement conquise, interdit que l'on puisse voler au secours de ceux qui ignorent toujours que la peinture existe. Voilà pourquoi Gaston Planet qui parle d'évidence reste mystérieux et secret à beaucoup ».*

*Gaston Planet*, de Jean-Claude Montel, éditions *Colorature*, Paris, août 1981. Tirage limité, accompagné d'une gravure originale signée et numérotée. Choix iconographique d'Yves Deloule et Catherine Marchadour. Photographies de Vincent Planet.

Yves BOUDIER

### GEORGES PEREC

Dire qu'il demeure notre ami — Dire que nous le pleurons —  
Dire quel poète, quel écrivain, il est pour nous — Des meilleurs —  
L'écrire et Insister.

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

---

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

---

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. Deluy,  
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, H. Deluy,  
Khlebnikov, H. Lenau et de nombreuses contributions. Fictions, théorie,  
délire (sur Roustang), poésie, langue (sur Jouve et Laing), jeu (sur Adamov  
et Winnicott), sexe (sur Foucault), mystique, errance.

---

73. BAROQUES AU PRESENT. — Mitsou Ronat, Pierre Lartigue. Appro-  
priations, traductions, présentations de poètes baroques français et euro-  
péens, 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. — POÈTES IRANIENS. — GERTRUDE STEIN, trad. J. Roubaud.

# action poétique

Bulletin  
d'abonnement  
ou de  
réabonnement

Nom : \_\_\_\_\_ Prénom : \_\_\_\_\_

Profession (si vous désirez la préciser) : \_\_\_\_\_

Adresse : \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

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

1 an	(4 n <sup>os</sup> )	France	140 F	Etranger	200 F
2 ans	(8 n <sup>os</sup> )		250 F		380 F
Soutien	(4 n <sup>os</sup> ) (8 n <sup>os</sup> )		500 F		1.000 F

● Je désire également recevoir les numéros suivants parmi ceux encore disponibles de votre revue :

— Je vous adresse la somme totale de \_\_\_\_\_ F par :

- chèque postal
- chèque bancaire
- mandat-postal
- mandat-lettre

CCP **action poétique**, 4294-55 Paris.

Rue J.Mermoz, Résidence La Fontaine au bois n° 2, 77210 Avon.

A \_\_\_\_\_, le

Signature :

*Anne-Marie Albiach*

*Anthony Barnett*

*Didier Cahen*

*Michel Couturier*

*Jean Daive*

*Henri Deluy*

*Franc Ducros*

*Larry Eigner*

*Claude Faïn*

*Adolfo Fernandez-Zoila*

*Jean Frémon*

*Pierre Getzler*

*Liliane Giraudon*

*Robert Groborne*

*Joseph Guglielmi*

*Raoul Guglielmi*

*Emmanuel Hocquard*

*Edmond Jabès*

*Roger Laporte*

*Françoise de Laroque*

*Roger Lewinter*

*Claude Minière*

*Bernard Noël*

*Jøerg Ortner*

*Marcelin Pleynet*

*Jacques Roubaud*

*Jean Tortel*

*Alain Veinstein*

*Keith Waldrop*