

*Hubert Lucot*  
*Alain Coulange*

## *POÉSIE - PERFORMANCE*



*Eberhard Blum*  
*Ernst Jandl*  
*Kroutchonykh*  
*Maiakowski*  
*Aigui*

*John Cage / James Joyce*

*Joan Brossa*

*Andrew de Groot*

**action poétique**

88

# 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° 89/90 : Traduits de l'Allemand. Un important ensemble consacré aux poésies de langue allemande (R.D.A. - R.F.A. - Suisse - Autriche.)

Puis : Jean Tortel, Bernard Noël, Henri Deluy, J.-C. Depaule, etc. (fin décembre 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, Martino 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 Vargaftig.

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 : 2.85463.025.9

Dépôt légal : 3<sup>e</sup> trimestre 1982  
N° Commission paritaire : 56995

Imp. Le Castellum - 30000 Nîmes

## SOMMAIRE

- Le cou de l'éloquence : Pierre Lartigue .....
- Somme toute j'ai fait événement : Mitsou Ronat .....
- Entretien avec Christian Rist : M. Ronat .....
- Entretien avec Daniel Berlioux : M. Ronat .....
- Son, sens, règles : Pierre Lusson .....
- Performance ou Jogging? : Gil Jouanard .....
- J. Joyce-John Cage : P. Lartigue .....
- En écrivant pour la seconde fois à travers Finnegans Wake :  
John Cage .....
- Roaratorio : J. Cage .....
- Remarques sur le contemporain : Eberhard Blum .....
- Schtzngrrmm ou tout sur T-TT : Jean-Michel Dauphin .....
- Schtzngrrmm : Ernst Jandl .....
- La page est une scène : Léon Robel .....
- Textes de Kroutchonykh et Maiakowsky .....
- Poèmes : Aigui .....
- La performance, ou « Le texte dans tout ça ? » : Claude Grimal .....
- Trois extraits : Laurie Anderson .....
- Danser sur Stein : Andrew de Groot .....
- Notes : Jérôme Rothenberg .....
- Joan Brossa, le jongleur : Montserrat M. Prudon .....
- Sept poèmes : Joan Brossa .....
- Tenez-vous bien : Jean Blaize / Jean-Pierre Balpe .....

\*

- Le gato noir : Hubert Lucot .....
- Ce qui ne comble pas le retard : Alain Coulangue .....
- Quatrième thème : Bernard Dubourg .....
- Année algérienne 77/78 : Jean-Hugues Anglade .....
- La porte blanche : Gilbert Vautrin .....

\*

- Quant au métamorphique (et quant au thématique) :  
Maurice Regnaut .....

### NOTES INFORMATIONS EDITIONS REVUES

- « Phanées les nuées » : Olivier Juilliard .....
- « Terature » .....
- « Les cahiers de Confluent » .....
- Revues, notes : J.-P. Balpe .....

\*

- Numéros disponibles .....
- Bulletin d'abonnement .....

## LE COU DE L'ELOQUENCE

Ecoutez André Breton, Paul Eluard, Aragon : le timbre de la voix diffère mais non le mode de la diction. Il serait amusant de confronter leurs enregistrements avec ceux de De Gaulle ou de Duclos. Toutes ces voix politiques et poétiques nous semblent appartenir à une très vieille histoire. Déjà ! Cela nous ferait même sourire si nous n'éprouvions quelque gêne devant un si sentencieux ton de discours à propos de poésie.

Et nous restons sans voix.

Que faire ?

Prendre d'abord conscience de ce qui est advenu. La poésie du siècle passé se disait au salon et se chantait avec accompagnement de piano. Ainsi Marceline Desbordes-Valmore s'appuyait sur Pauline Duchambge. Et il faut suivre Verlaine au pied de la lettre lorsqu'il réclame *de la musique avant toute chose* car le fameux vers impair nous vient à travers odes, ballades, romances et chansons. Puis nous eûmes Debussy, Fauré, d'autres encore...

Je voudrais bien savoir pourquoi ces mélodies ont été considérées par notre génération comme ridicules et pourquoi nous avons si docilement suivi ce goût qui menait nos maîtres au discours ! Pour un peu nous en serions devenus sourds...

Comme il serait agréable de réentendre ce qui s'est chanté ! La musique n'est pas le pire cadeau que l'on puisse faire au vers.

Mais les temps changent. Les poètes se sont mis à « dire », à la radio, à l'Arc, au Centre Culturel Américain, à Chaillot. Et l'on réfléchit à la façon dont chacun s'en tire, adroitement ou non (1).

Comment ne pas se souvenir qu'au moment où se forgeait l'image du poète haut et beau parleur, républicain sonore, quelqu'un, rue de Rome, imaginait une nouvelle intime cérémonie pour dire non plus dans le cadre du *salon* mais d'un minuscule *théâtre* pour 24 personnes. Avec quelle précision et minutie Mallarmé s'efforça d'inventer les conditions d'une telle pratique et d'en mesurer l'enjeu !

Qu'il s'agisse de Jacques Roubaud cherchant comme un degré zéro de la voix ou de John Cage qui fait s'évaporer un texte de *Finnegans wake* traversé de mésostiches, ces démarches prennent sens dans la perspective ouverte par l'auteur du « *Coup de dé* ».

Au contraire : « Hourra l'oral ! » s'écrient certains, et « Vive l'école de la rue ! » mais des élans si naïfs ne peuvent conduire qu'à la reprise toujours plus essoufflée de la déclamation ancienne.

---

(1) La revue « *Téature* » a consacré une partie de son double numéro d'hiver à la lecture publique.

Si l'on veut que la poésie échappe au phrasé du discours et qu'elle reprenne à la musique son bien encore faut-il que les poètes ouvrent leurs oreilles à la musique de leur temps et sachent leur bouche plus mystérieuse encore et plus complexe que la flûte ou le violon.

Il fallut la virtuosité d'Eberhard Blum, récemment, pour entendre l'*Ursonate* de Schwitters autrement que comme un gargouillis.

Dire la poésie. Oui ! Mais avec une conscience nouvelle de nos devoirs vis-à-vis de cet instrument : la voix.

L'intention n'est pas de dresser ici le relevé des tentatives d'intérêt divers qui ont été faites ces temps derniers et nous ne prétendons pas non plus juger de la postérité lettriste.

Devant une confusion qui conduit souvent à l'élimination pure et simple du texte, notre réflexe est de prendre distance et de remonter aux sources.

Mitsou Ronat rappelle le désir Mallarméen et interroge Christian Rist et Daniel Berlioux qui ont voulu lui donner corps. Pierre Lusson dégage des règles dans le rapport son sens, en s'appuyant sur le travail de Lully. John Cage explique sa traversée musicale du texte Joycien. Eberhart Blum conte comment une pratique instrumentale, celle de la flûte, l'a conduit à nous restituer dans sa subtilité l'*Ursonate* de Schwitters. Il cite Ernst Jandl avec qui Jean-Michel Dauphin s'est entrete- nu récemment et dont nous reproduisons une œuvre. Léon Robel montre la façon dont le problème se pose en URSS avec les futuristes : Maïakovski, Kroutchonykh, Malevich mais aujourd'hui également avec Aigui. Le mot performance à quoi l'on a souvent recours vient des U.S.A. Claude Grimal décrit la confusion dans laquelle ce « genre » a cru et s'est multiplié, puis elle traduit des textes de Jérôme Rothenberg et de Laurie Anderson. Andrew de Groat nous dit comment il danse sur le flot Steinien...

Montserrat Prudon enfin nous informe d'une autre expérience, barcelonaise, celle de Joan Brossa. Elle a traduit plusieurs de ses poèmes. Le désir de dire en Catalogne ne recule pas devant la violence des mots.

Gil Jouanard (dont on sait le rôle qu'il joue aux « Rencontres » de Villeneuve-lès-Avignon) s'interroge.

## SOMME TOUTE J'AI FAIT EVENEMENT...

« Somme toute j'ai fait événement » : ainsi Mallarmé se plaisait-il à raconter le scandale qui a accompagné son cycle de conférences en Belgique en février 1890. L'évocation de Villiers de l'Isle-Adam fut en effet l'occasion pour Mallarmé de faire passer un autre message, celui de sa conception du dire. Cela, on le savait peu je pense, avant la publication des travaux érudits de Lloyd James Austin, il y a dix ans (1) On ne s'en souvient pas encore beaucoup aujourd'hui.

On trouvera plus loin des propos recueillis auprès de deux acteurs-metteurs en scène qui se sont trouvés les supports uniques de la voix mallarméenne, dans deux spectacles récents d'orientation esthétique sans doute différente (l'un venant de la musique), marquant ainsi à quel point l'espace ouvert par Mallarmé dans la poétique du vers et de la représentation était contemporain. Il semble pour situer le débat qu'il faille rappeler rapidement les données du scandale.

Qui ne fut pas mince, opposant partisans enthousiastes et détracteurs farouches. A un échelon local, on peut comparer les passions entourant son intervention à celles qui ont entouré Wagner sur le plan international. Un colonel furieux est sorti au milieu d'une des conférences, disant haut « Cet homme est ivre ou fou ». Le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles s'est réuni d'urgence en conseil de guerre, décrivant l'expérience mallarméenne comme un « numéro de concert » pour lequel il aurait suffi de montrer Mallarmé sur l'estrade, avec Coquelin et autres, pendant un quart d'heure ; il a voté à l'unanimité (moins deux abstentions) une modification de son fonctionnement, à savoir qu'à l'avenir les conférenciers devraient passer une audition préalable et établir avec la Société un contrat moral sur le sujet traité. La presse belge fit largement écho de l'événement, et à travers la contradiction des récits, il est possible d'apercevoir l'objet du délit.

« Je n'ai pas lu, j'ai gueulé », « Je vous regrette, non pour la teneur, que vous connaîtrez, de la conférence, mais parce que vous ignorerez à jamais à quel point, je puis hurler. Un trombonne », écrivait Mallarmé à sa famille.

Et les auditeurs de conclure que « ce n'était point là le style décent pour un conférencier parlant à des gens du monde »... Même si la « péroraison », dite sur un ton « calme et solennel », fut beaucoup mieux accueillie.

Mallarmé inaugurerait ainsi son propos de l'Art comme Religion, la Poésie rappelons-le devant pour sa part subsumer l'Art et la Science.

1) Correspondance IV, Gallimard, 1973, p. 54-74.

*L'ensemble des métaphores décrivant l'événement se conjuguent pour créer l'image du conférencier comme grand-prêtre d'une religion toute nouvelle, qui a la langue en son centre.*

« Je crois que j'entre dans le succès... hier à Liège, le public toujours abasourdi au début s'est laissé entraîner, a souvent battu des mains, cessant net, comme se défiant, effet très curieux, je le subjugué par ma gravité et le tonnerre convaincu de ma voix ».

*L'optimisme de Mallarmé quant à sa victoire sur le public était sans doute un peu prématuré. Celle-ci n'est devenue réelle qu'après la fameuse séance chez Berthe Morisot, le 27 février 1890, qui lui confère une situation prépondérante dans le monde intellectuel et artistique. Les présents lors de l'événement chez Berthe Morisot faisaient figure d'initiés.*

*Quant aux absents, ils écrivaient à Mallarmé leurs vifs regrets :*

« Vous avez eu un succès énorme, à ce qu'il paraît, que personne ne parle comme vous, que vous êtes le premier conférencier de notre époque, et que l'on devrait payer sa place pour vous entendre au moins mille francs... » (2)

*Cette introduction, dans la cérémonie, de l'argent, est comme on sait reprise littéralement dans les rituels décrits dans Le Livre (3) pour un spectacle total.*

« Lect.  
ou  
chaque terme  
cachant et montrant  
pages] Théâtre, en tant que Mystère

par une opération appelée Poésie  
cela à la faveur du Livre »

*Nombre de spectateurs, nombre de représentations, prix de la séance, envois d'invitations, dispositions dans la salle : tous détails minutieusement examinés et réexaminés par Mallarmé, avec la poésie comme commencement et fin. Il a fallu sans doute un siècle pour que le message de Mallarmé parvienne à sa langue ; comme le suggère Christian Rist ici-même, il a fallu ce temps pour que Mallarmé soit entendu : Mallarmé rival de Wagner !*

*Il semble que toute réflexion ou expérience liant la poésie aux trétaux ne puisse aujourd'hui faire l'économie, ne serait-ce que pour s'en démarquer, des hypothèses mallarméennes.*

---

2) Lettre de Madame Edouard Manet, 7 mars 1890.

3) Edité par Jacques Schérer, Gallimard, 1957, p. 103.

## ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN RIST

*Mitsou Ronat* : Vous avez entrepris de « monter » le poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, et cela à partir d'une réflexion sur la pensée théâtrale de Mallarmé. Avant d'aborder le spectacle lui-même, j'aimerais vous poser une question qui m'intrigue. Vous qui êtes un mallarméen convaincu de longue date, pourquoi avoir entrepris ce spectacle cette année ?

*Christian Rist* : Eh bien je suis heureux de pouvoir vous en remercier ici car c'est précisément votre édition qui m'a fait prendre conscience que le *Coup de Dés* pouvait être regardé comme un texte de théâtre.

Comme comédien et metteur en scène j'avais naturellement porté une attention particulière à tout ce qui, dans l'œuvre de Mallarmé, avait trait au théâtre : *Crayonné au théâtre* bien sûr, mais aussi *L'Après-midi d'un Faune* (que je souhaite monter un jour) et j'ai été frappé du passage de la préface au *Coup de Dés*, où Mallarmé, à propos du dispositif typographique, qu'il expérimentait dans ce poème, disait : « Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte pour qui veut lire à haute voix une partition ». Le *Coup de Dés* était ainsi un texte à la diction duquel j'étais exercé le jour où j'ai pris connaissance de votre édition dont la découverte m'a mis, je dois dire, dans un état de grande exaltation. Pour raconter la chose de façon anecdotique, j'étais alors en province pour répéter une pièce, et j'ai voulu le soir même montrer mon acquisition à deux camarades de la troupe qui habitaient le même hôtel que moi. Tout en leur montrant le texte, afin qu'ils comprennent mieux de quoi il s'agissait, je leur ai *récité* — « car il faut bien en revenir au terme quand il s'agit de vers ». En cet instant où se composait « le simultané de la vision avec le successif de la parole », comme dit Valéry, cité par vous, j'ai bien cru voir se concrétiser la figure même du théâtre mallarméen : la voltige de l'idée sur la scène de l'esprit. Mes deux spectateurs de hasard ont ressenti comme moi cette théâtralité.

*M.R.* : J'ai eu par ailleurs la surprise de retrouver cette édition, en tant qu'objet actif de théâtre, dans un autre spectacle touchant Mallarmé. Quelle est sa propriété visuelle la plus importante ?

*Ch. R.* : Le format, tout d'abord, monumental. Puis le rejet en coulisse, dans un autre cahier, de tout ce qui n'est pas le texte lui-même, de la préface à l'achevé d'imprimer, le nombre de pages restitué



qui rend son architecture au livre, tout concourt à une sacralisation de l'acte de lecture. « Un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause, mais les rappelant impérieusement au contraire ». De ce point de vue votre édition est une réussite absolue.

M.R. : Revenons au spectacle lui-même. Quelle est sa forme actuelle ?

Ch. R. : J'en ai déjà donné 34 représentations, chacune devant deux spectateurs dans des loges d'acteur de différents théâtres. Le dernier de ceux-ci, le théâtre de l'Athénée — dont le directeur Pierre Bergé avait bien voulu me faire confiance, et où j'avais pu mettre au point la forme définitive de mon spectacle — vient malheureusement de passer aux mains de l'Etat et il ne semble pas qu'il y ait place pour le *Coup de Dés* dans sa future programmation de compagnies subventionnées. Je cherche actuellement un nouveau théâtre dans une loge duquel je pourrais m'installer, afin de donner une deuxième série de représentations, dont je m'efforcerai qu'elle soit mieux annoncée que la première.

Entre la représentation originelle dont je vous parlais tout à l'heure et les dernières représentations à l'Athénée la forme du spectacle a évidemment beaucoup évolué, mais le noyau en est toujours resté le même : deux spectateurs, face au livre, m'entendent dire le texte du *Coup de Dés*.

L'intérêt de la chose, s'il m'est permis de le dire, est que cela n'est en aucun cas une « lecture poétique » mais bien et à proprement parler du théâtre et tel que Mallarmé l'a appelé de ses vœux un grand nombre de fois. « Un théâtre inhérent à l'esprit » disait-il, on traduirait aujourd'hui : du théâtre conceptuel. Autour de ce centre, de cette « mise en scène spirituelle exacte » du *Coup de Dés* intervient aussi une autre forme de la mise en scène qui est une attention spéciale portée au décorum et au rituel.

Les spectateurs ont rendez-vous, peu avant minuit à l'entrée des artistes du théâtre, puis ils sont conduits sur le plateau désert dans l'état du hasard où l'a laissé la représentation qui vient de s'achever. Je m'adresse à eux une première fois dans l'obscurité de la salle leur indiquant dans les termes mêmes de Mallarmé le sens du « gala intime » auquel ils vont être conviés. Puis l'heure arrivant « du minuit où les dés doivent être jetés » ils sont conduits dans la loge qui reconstitue un théâtre minuscule auquel ne manquent ni les trois coups ni l'ouverture du rideau rouge. Là, « sur la pâleur d'un livre ouvert que présente la table » peut se jouer l'action cosmique du *Coup de Dés*.

M.R. : « Planches et feuillets », littéralement.

Ch. R. : C'est cela, la page est devenue la scène. « Maintenant le livre essaiera de suffire pour entrouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos ».

M.R. : Il existe encore beaucoup d'aspects de cette représentation que les futurs spectateurs découvriront. Il semble aussi qu'à travers ce spectacle, vous envisagez d'avoir une action sur le théâtre contemporain.

*Ch. R.* : Vous savez que Mallarmé s'est beaucoup intéressé à Wagner. Il fut certainement parmi ceux qui ont le mieux compris son génie mais en même temps, si on se donne la peine de le lire, il indique très clairement en quoi ses propres conceptions théâtrales sont totalement opposées à celles de Wagner.

Ce qui apparaît avec Wagner dans le théâtre occidental c'est l'idée du spectacle total, du poème scénique auquel concourent tous les arts fondus dans l'instant de la représentation et en ce sens il est le premier metteur en scène moderne, c'est-à-dire qu'il se pense comme auteur de la représentation plus que comme auteur du texte ou de la musique. Il suffit de se souvenir qu'il a construit un théâtre pour qu'on puisse jouer son œuvre. Le théâtre moderne est tout entier sorti de là, d'Appia et Craig à Artaud, Grotowski et Bob Wilson. C'est ainsi que l'histoire du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle se confond avec celle de la victoire des thèses wagnériennes et si l'on veut celles des « forces théâtrales exactes ».

*M.R.* : C'est-à-dire, pour Mallarmé, la danse, le mime et la jonglerie...

*Ch. R.* : Mallarmé, quant à lui, souhaitait que « le traditionnel écrivain de vers » rivalise, en s'en tenant « aux artifices humbles et sacrés de la parole ». Il gardait sa foi en « un moyen vulgaire et supérieur : l'élocution, puis la métrique qui l'affine à une expression dernière », et il lui importait que « le Poète éveille par l'écrit l'ordonnateur de fêtes en chacun ». Ce débat, qui est celui du texte et de la mise en scène, me paraît d'actualité aujourd'hui autant que jamais ne serait-ce par exemple que pour retrouver une pratique juste de notre théâtre classique. Racine a besoin d'interprètes qui sachent faire « sonner » ce qu'il a inscrit à jamais du « langage humain ramené à son rythme essentiel » et ce ne sont pas les « Wagnériens » qui tiennent le haut du pavé qui les formeront. Mais je vous renvoie à mon spectacle qui là-dessus « hurle ses démonstrations par la pratique »...

*M.R.* : Il est intéressant de voir comment Mallarmé saluait d'un côté Wagner, et de l'autre Zola... Il avait un don prophétique concernant l'évolution de l'art.

*Ch. R.* : Certainement. Et pourtant il s'agissait dans le cas de Zola aussi d'une esthétique totalement opposée à la sienne.

Mais pour en revenir à Wagner, il est étrange que ce qu'en a dit Mallarmé ait été si peu entendu jusqu'à présent. Un ensemble de textes aussi important que *Crayonné au théâtre* mériterait une étude plus approfondie aussi bien chez les gens de théâtre que chez les mallarméens dont aucun — à ma connaissance — ne l'a pris pour thème d'un travail critique. C'est une des raisons qui me font souhaiter qu'un peu de publicité soit faite à mon spectacle.

*M.R.* : Avec son projet de « cérémonie totale », ritualisée quoique imprévisible, Mallarmé a donc, mais dans un sens opposé à Wagner, « subverti » le théâtre classique — ceci pour employer l'expression à la mode.

*Ch. R.* : Il n'a cessé de considérer le théâtre comme étant à inventer. « Quiconque s'aventure dans un théâtre contemporain et réel risque

d'être puni du châtement de toutes les compromissions » disait-il. C'est pourquoi j'ai redistribué les cartes en jouant de tous les éléments qui composent la représentation. Un spectateur, Gérard Wajeman, a écrit qu'il avait compris en voyant le spectacle ce qu'était l'émotion de théâtre : « l'événement d'une rencontre toujours improbable ». C'est bien cela pour moi. C'est une attente totale de choses qui doivent surprendre totalement.

## ENTRETIEN AVEC DANIEL BERLIOUX

*Mitsou Ronat* : L'année dernière à Bures-sur-Yvette, Michel Puig a monté un spectacle sur Mallarmé, avec toi pour seul protagoniste. Ce spectacle, intitulé « Divagations », était centré sur les quatre sonnets de Mallarmé « Quand l'ombre menaça de la fatale loi », « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », « Victorieusement fui le suicide beau », et « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx » ; ce qui frappait le plus, naturellement, c'était le travail que tu faisais avec ta voix, le rapport de ce travail aux interventions musicales de Puig, et les parti-pris métaphoriques de la mise en scène. Peut-être pourrais-tu décrire rapidement le spectacle ?

*Daniel Berlioux* : Au commencement je me tiens de manière discrète parmi le public dans les gradins. Je trie des lettres puis je les distribue au public en les invitant du regard à les ouvrir, mais sans parler. Il s'agissait d'une part d'instaurer un rapport tout simple avec le public (je suis au milieu des gens sans cérémonie, les lettres nous désignent avec nos vrais noms...) ; d'autre part, l'équivalent de la scène se trouve dans le côté aliéné. J'ai l'air d'un fou, je suis habillé étrangement, avec une culotte bavaroise, courte, qui donne aussi l'idée d'enfance. Je suis là à prendre à partie les spectateurs, en disant « Puig m'a enfermé, sortez-moi de là », moi qui me prends pour un autre et voudrais jouer avec les enfants de mon âge. Cette convention me permet donc de ne pas être de plain-pied avec les gens, et petit à petit, ça dérape : en effet le plus difficile mais ce qui est le plus intéressant avec Mallarmé, c'est de parvenir à attirer les gens dans une *folie* qui ne soit justement pas celle que l'on a l'habitude de voir au théâtre, c'est-à-dire celle dont

---

\* *Daniel Berlioux* : *Premier spectacle en 1973, La manœuvre dilatoire, de Romain Bouteille, au Café de la gare. 1974 : Vermeil comme le sang, de Claude Régy et Jean-Pierre Drouet, Théâtre National de Chaillot, 1975 : C'est beau, de Nathalie Sarraute, mis en scène par Claude Régy, au Petit Orsay. Entre 1976 et 1978, Spectacles de Puig-Lonsdale : Nuits sans nuits, de Leiris, Locus Solus de Roussel, Rêve de Papillon, pièce chinoise, 1978 : Le nom d'Edipe (opéra), d'Hélène Cixous, Avignon 1981-1982 : mise en scène (en collaboration) de Saint-Simon le Voyeux, et de L'Angélique. Actuellement Daniel Berlioux travaille au Théâtre National de Marseille avec Marcel Maréchal (Fourberies de Scapin, Galilée). En préparation : Le Père Duchesne, de Jean-Pierre Faye, et un spectacle Fernand Léger, avec les Percussions de Strasbourg.*

Artaud donnerait le modèle. Au théâtre, on est vraiment mal placé pour échapper à ce système d' « autre », il y en a partout : l'autre public, l'autre acteur... Avec *Igitur*, on allait au fond d'une autre folie qui n'est pas de l'aliénation.

Après la distribution des lettres, je passais sur le plateau, comme si je m'égarais en prenant de la distance vis-à-vis des gens.

Le plateau lui-même ne ressemble en rien à une scène de théâtre. Une table très banale, avec un verre dessus, un tabouret côté jardin avec un livre ; un tissu noir qui se révélera être une cape devant la table un drap blanc étalé et, côté cour, à l'opposé, un lutrin avec un livre ouvert sur deux pages blanches...

M.R. : On dirait une partition...

D.B. : C'est le *Coup de Dés*. Il y a aussi un feu de bois-lampe, et mon premier geste est de le brancher. La mise en scène me fait occuper cet espace quasi-circulaire, du public au lutrin.

Le spectateur attend une conférence sur Mallarmé, mais Puig a senti la nécessité de commencer par ce qui apparaît comme son antithèse, avec Fenimore Cooper, un récit d'Indiens. Je hurle le texte, et Puig m'envoie sa musique et je lui renvoie des commentaires ironiques comme « Non, pas ça, Puig ». Pendant cette lecture se greffe le travail sur « La pénultième est morte », avec l'obsession de la note et du mot, la partition fait jouer les différentes positions d'accent — arabe, marseillais... Ensuite je m'enveloppe lentement dans la cape pendant le premier sonnet. Pendant un intermède musical (violoncelle, percussion des cordes, etc.) je m'avance vers le public entièrement recouvert par la cape sauf une main qui fait une sorte de ballet. Une gestuelle de chef d'orchestre, d'écriture (douloureuse), d'instrumentiste. Ensuite je vais à la table et je mets une vingtaine de comprimés effervescents dans le verre d'eau, comme pour un suicide... Je dis « Le vierge le vivace » à travers les bulles, sur la surface du liquide. Au deuxième quatrain je me saisis de la chaise, de l'autre côté de la table, et la brandis comme une arme, pour finalement la poser sur la table et je monte sur la construction pour attraper la corde qui pend. Tout cela en diction « continue », dans l'expiration comme dans l'inspiration. Je dis très fort le troisième sonnet, jusqu'à m'entourer la tête de la corde. Pour le quatrième sonnet, je fais des gestes violents donnant l'idée que je me coupe les ongles, et je tire un fil au bout duquel se trouve une boîte représentant un miroir, que je descends à terre, pour me laisser moi-même glisser au sol à la fin de ce quatrième sonnet. Musique. Je découvre alors, caché sous le tissu blanc, une photo agrandie de moi en tant que puzzle incomplet. Je le complète en le superposant à mon vrai visage. C'est le retour au calme, que suit la lecture d'*Igitur*, à voix très basse.

Ensuite, je m'allonge, j'allume une bougie, je m'enveloppe dans le drap blanc, laissant apparaître uniquement le visage reconstitué. Musique. Calme. Toujours habillé du drap blanc je vais vers le public jusqu'à sortir de la lumière, en disant l'Avant-Propos d'*Igitur*. Enfin je vais vers le lutrin et je tourne les pages du *Coup de Dés*, sur la musique.

M.R. : La gestuelle choisie et les objets me paraissent agir essentiellement comme des « désignateurs », des « fléchages » ayant comme référent Mallarmé. Et non comme icône représentant le texte, l'interprétant : tissus blanc et noir, page et ciel étoilé, miroir, etc.

**D.B.** : Le livre est pris comme objet de théâtre, en fin de trajectoire. Pour l'interprétation, l'interrogation se retourne vers le spectateur : quelles questions lui pose le travail sur la voix, par exemple. Car il n'y a aucun symbolisme dans aucune note ou intensité vocale. Le système est construit sur les relations de moi à ma voix, à Puig, et à Mallarmé.

**M.R.** : Le spectacle repose à la fois sur une partition visiblement très stricte, ne serait-ce que par le texte lui-même, et sur l'improvisation. Comment envisages-tu cette version de la « performance » ?

**D.B.** : Il faut d'abord savoir que Puig est au départ un compositeur. Mais un compositeur insatisfait de la situation qui lui imposait d'écrire dans son cabinet une partition, puis de la faire répéter une ou deux fois (parce que les musiciens sont très chers et que de toutes façons ils savent déchiffrer) avant un concert. Le théâtre, qui permet un mois ou deux de répétitions avec les acteurs, lui convient mieux. Mais ceci le met dans une situation paradoxale puisque ses partitions ne sont pas écrites sur papier, elles ne peuvent pas être déposées à la SACEM : il nous accouche de sa partition. Il est à la fois le père et la sage-femme. C'est aussi pour cela qu'il s'adresse plus à la poésie qu'à la partition musicale. Une autre conséquence est que ses partitions dépendent des possibilités de performances de l'interprète : elles sont « individuelles ».

Pendant les répétitions, je lui faisais des propositions intuitives, lui les choisissait, les retenait. A un certain moment, elles sont fixées. Dans la mémoire. En tous cas dans leur esprit. Et tous les soirs, il faut prendre sa voix telle qu'elle est et essayer de retrouver l'esprit. Toutefois la rencontre du texte, des spectateurs, de soi-même, peut faire que ça change. Le plus intéressant, ce sont les surprises qu'apporte la voix chaque jour. On cherche à retrouver une mémoire mais sur le chemin on découvre d'autres choses qui peuvent plaire autant et on les garde. Parce que la trajectoire pour aller à la partition fait partie de la partition.

**M.R.** : Dans ce spectacle, ta voix n'imité absolument rien, aucun bruit de la nature ou social. On dirait que tu joues avec ta voix comme d'autres avec un piano « préparé ». Trouver des sonorités latentes et inusitées dans la parole ou le chant.

**D.B.** : C'est un instrument que je sollicite. Sauf que, en général, l'instrumentiste ne se perd pas lui-même, il risque seulement de perdre le piano. Avec la voix, on se met soi-même en cause. Pour la plupart des gens, la voix, leur voix, doit correspondre à une certaine norme. Si elle n'est plus « normale », c'est l'angoisse. Ce travail a certainement été possible parce qu'enfant j'ai été petit chanteur de Saint-Laurent, une sous-branche des petits chanteurs à la Croix de Bois. De 10 à 18 ans. C'est curieusement par le théâtre, et avec Puig, au départ sans m'en apercevoir, que j'ai retrouvé le chant.

**M.R.** : Néanmoins, tu n'improvises pas sur onomatopées, c'est un travail sur texte.

**D.B.** : Oui, c'est à la fois contre ce langage que doivent buter mes improvisations, et contre l'oreille de Puig... Quand il n'est pas là, cela donne tout à fait autre chose. Je ne sais pas de quoi est faite cette relation de « bouche à oreille »...

**M.R.** : Pourquoi ces quatre sonnets ?

**D.B.** : Je crois qu'ils ont été choisis parce qu'ils apparaissaient comme les plus spécifiques de Mallarmé. Il nous semblait qu'il fallait court-circuiter chez le spectateur la tendance qu'il aurait naturellement à évoquer d'autres poésies en écoutant celle-là. Et de plus un courant passe, entre ces quatre-là. Il y a quelque chose de commun.

Au début je les lisais à voix basse, mais je n'arrivais pas à m'y frayer un chemin. A voix haute, cela n'a pas marché non plus. Bizarrement, c'est à la première séance de travail que j'ai eue avec Puig que cela s'est noué : à partir du moment où je les lisais à quelqu'un. Cela me paraissait parvenir à une certaine clarté et, visiblement, pour lui aussi. En tant que syntaxe, construction des phrases.

Le rapport à la mémoire, dans le travail sur ces sonnets, a été très surprenant. Comme acteur, on acquiert une certaine habitude de la mémorisation ; mais dans ce cas il s'est passé une chose très particulière. J'ai eu plus de difficultés dans les premiers moments de l'apprentissage, mais après c'est devenu ineffaçable. On retient beaucoup plus facilement et on oublie beaucoup plus facilement les phrases qui ont été utilisées toutes sortes de fois dans la vie. Mais à partir du moment où l'on sillonne sa mémoire *frûchement*, ces sillons frais restent incrustés.

**M.R.** : Comment avez-vous travaillé sur ces sonnets ? A l'oreille ?

**D.B.** : Quelqu'un nous avait décortiqué les textes sur le plan phonétique, mais ce travail a été oublié au moment de l'élaboration. Puig, lui, fonctionne avec une énorme intuition. Je lui fais confiance. Ce serait peut-être toutefois notre point de désaccord : j'ai toujours besoin d'analyser, de comprendre, pour avoir une action sur le matériau. Mais c'est mon rôle puisque je suis acteur.

**M.R.** : Comment relies-tu ton travail aux avancées mallarméennes sur le théâtre ?

**D.B.** : Le préalable était cette « folie » enfermée, mais pour aller ailleurs. Il fallait entraîner les gens dans la folie sans se laisser entraîner dans les stéréotypes du double, et ensuite à nouveau casser le mystère.

Le mystère a toujours des signes conventionnels. Mais le rituel ne passe pas forcément par la lenteur. Il existe des gestes sophistiqués et surtout une sophistication de la voix. Il fallait maintenir l'intensité du rituel, mais en cassant tous les signes, jusqu'à ce que devienne possible l'activité la plus banale, comme de débrancher une prise de courant électrique.

## SON, SENS ET REGLES

« *La musique est le calcul inconscient de l'âme* »

LEIBNIZ

1. Depuis longtemps les rapports de la musique et de la parole, et plus spécifiquement de la parole poétique, sont vécus de manière conflictuelle. Cet état de choses s'étend aussi bien à l'histoire qu'à la théorie. D'où une histoire absolument non-linéaire et des « théories » obscures qui dans les meilleurs des cas (Matheson) sont théories d'une pratique et dans les pires (Rousseau) idéologie à usage therroriste.

On peut chercher les causes de cette situation dans l'articulation — labile — des différentes contraintes qui s'imposent à l'art-des-sons-pour-eux-mêmes et à l'art-des-sons-pour-leurs-sens.

### 2. *Les Moyens - Le Matériau*

S'ils sont physiquement les mêmes, leur articulation en unités pertinentes sont bien différentes :

*parole* : Les sons de la langue constituent un stock assez restreint par les possibilités articulatoires et le choix d'un lexique dans une langue donnée ; complexité de la physiologie de l'ensemble structuré des traits pertinents d'une unité d'où un jeu contraint des paramètres qui la définissent ; combinatoire des unités obéissant à des contraintes extérieures très fortes et très stables (syntaxe et sémantique au sens ordinaire — le palindrome est très difficile) ; séquentialité de l'énoncé rendant le « simultané » second et abstrait ; cohérence locale automatique (penser au Zaoum !) ; liaison son-sens semi-rigide ; sens à définition transcendante ; fétichisation intéressante du mot-à-sa-place (Un coup de dé...).



*Musique* : découpage en unités élémentaires pouvant être rendu aussi arbitraire qu'on veut ; jeu totalement libre des paramètres qu'on a décidé d'être pertinents ; combinatoire à l'entière responsabilité de l'utilisateur (le palindrome est facile et fécond) ; simultanéité concrète, facile ; physionomie des éléments *construite* (d'où obligations de type métrique pour éviter la perte de cohérence locale) ; sans immanent (d'où : toute théorie du sens en musique est en grand danger idéologique) ; fétichisation du graphisme musical totalement arbitraire (le graphisme n'a guère d'autre justification que celle de consignes d'exécution).

### 3. *Les Règles*

Si l'on a une pomme et une poire, on n'additionne jamais au mieux que deux fruits ; au mieux, c'est-à-dire en étant économe sur l'abstraction. De même s'il y a rencontre entre la parole et la musique ce n'est que de perte de substance de l'une et de l'autre. Et donc le récitatif est « monotone » tandis que la polyphonie (de paroles) est « incompréhensible ». Territoires tout aussi contestés que les Malouines-Falkands-Malvinas.

L'abstraction est au cœur de la métaphore : « de la musique avant toute chose » (laquelle ?) ou bien le minutieux arbitraire des loci baroques ou du leit-motiv-wagnérien. Si *du* sens passe c'est un sens contingent et daté (obsolescence rapide du comique musical). Evacuons donc le sujet et l'histoire. Ce qui n'est faisable qu'en retenant la notion de métaphore minimale (relativement au sens) et maximale (relativement au niveau d'abstraction).

Elle existe : c'est la *coïncidence*. La circulation du sens entre parole et musique ne peut être que fiduciaire, cette monnaie (que ce cher Meschonic estime monnaie de singe) c'est le *rythme*. Ses règles sont cette seule référence commune qui puisse gluer en un sens commun parole et musique, lien toujours présent et explicitable dans les très grandes réussites de la rencontre impossible.

### 4. *Du rythme*

Donc on dispose de séquences, de coïncidence, donc de même et de différent ; donnons-nous quelques principes « naturels » d'organisation (hiérarchie des groupements, mémoire donc identités à distance, possibilité combinatoires donc invariants donc transformations réglées) ; il n'en faut pas plus

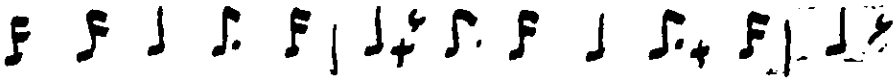
pour une syntaxe rythmique. De plus ça se laisse très bien mathématiser (entiers « surnaturels ») et ça a l'avantage de coïncider avec nombre des acceptations intuitives du mot rythme (pas celle de Meschonic par trop patafouilliste). Ainsi, conservant l'attitude minimaliste quant au sens, deux séquences l'une de parole, l'autre de musique auront le même « sens » si leurs structures rythmiques sont isomorphes (si l'on remplace isomorphe par déductible par transformation réglée, on a un principe générateur type Bach ou Oulipien).

## 5. *Un exemple concret : le récitatif à la française*

Le récitatif n'est pas écrit  
 D'une manière si ordinaire comme celle qui sert  
 Aux plus banales occasions de discourir  
 Dans la tragédie, le langage de la scène  
 Est élevé au-dessus de la langue vulgaire  
 DAVENANT in « *The Playhouse to be let* » (1663)

On ne saurait mieux dire : « s'élever au dessus de la langue vulgaire », c'est effectivement prendre les biens médiocres vers de Quinault, chipper, par des procédés qualifiés maintenant d'espionnage industriel, la déclamation racinienne par l'excellente courroie de transmission que constitue Marie Desmares, dite la Champmélay ou Champmeslé et malgré la cabale imposer avec l'appui du roi cette « inimitable musique ». Prenons donc un vers de l'*Alceste* : « Je suis Roi de Scyros et Thétis est ma sœur » : sur la position « ros » s'accroissent les coïncidences de frontières : de syllabe, de mot, de syntagme propositionnel... son poids, dans ce jeu de frontières est plus fort que celui de la position « je ». Prenons la suite de ces poids comme un représentant abstrait de la structure rythmique du vers, ce sera notre monnaie de change. Réinterprétons donc ces poids comme coïncidences des durées et silences dans des positions pondérées hiérarchiquement de hauteurs de sons, ornés et soutenus par une harmonie cadentielle (assez simplette il faut le dire, l'intervention de la 7<sup>e</sup> diminuée y est scandale) ; cela nous permet d'écrire un certain nombre de mélodies. Eh bien, l'une d'entre elles a été écrite par Lully. Pour le vers donné on ne s'étonnera pas trop de voir le rythme au sens ordinaire en être :

Je suis roi de Scyros et Thétis est ma Sœur,



(mais ce squelette est évidemment habillé de mélodie et harmonie, toutes composantes « rythmiques » au sens étendu donné ici).

Ce très rigoureux parallélisme (*abstrait* et non figuratif) se veut porteur de sens. On sait que Lully était loué pour les qualités dramatiques de ses récitatifs, il faudra attendre Voltaire pour les trouver lassantes (mais Rameau n'est pas de cet avis). La métaphore (comme isomorphie de structure) est-elle nécessaire et suffisante pour créer un sens ici qui semble finalement excéder le procédé quasi-mécanique de production) ? Un bon gros tas de littérature s'est ici déversé. Sans en faire le tour, un peu fastidieux, contentons-nous d'apporter notre petit seau, sous forme de mythe fondateur (de notre esthétique évidemment, non-Meschonicienne).

6. Au commencement était le MEME. Pour perdurer il lui fallait la MEMOIRE.

Le MEME, obligé de se répéter engendra le DIFFERENT ce qui bien évidemment engendra le DIFFERENT du MEME et le MEME du DIFFERENT. La mémoire du MEME, du DIFFERENT, du DIFFERENT du MEME et du MEME du DIFFERENT cela était quelque peu chaotique (la juste proposition de DIFFERENT avait été dépassée) ; d'où l'apparition de la SYMETRIE qui n'est que le MEME du DIFFERENT ayant la mémoire de sa filiation. La fille de SYMETRIE se nomme HIERARCHIE. Par répétition DIFFERENTE de cette lignée on crée les FORMES. Leurs principales propriétés sont :

- une certaine allergie à l'aléatoire
- une capacité évolutive considérable puisque

le DIFFERENT engendre la MUTATION. Les FORMES sont soumises à la rigoureuse sélection darwinienne (sélection du combinatoirement le plus apte, une lignée de FORMES meurt lorsqu'est épuisée sa fécondité combinatoire). Un ensemble de formes momentanément stables s'appelle METRE. Un RYTHME est une forme n'appartenant pas au catalogue

des METRES, c'est-à-dire qu'elle contient un nouve'au' DIFFERENT (mais pas trop, si elle doit survivre pour finir dans l'herbier des METRES).

Pour évoluer les formes doivent s'incarner. Toute matière y est bonne, pourvu qu'on puisse faire des petits paquets de MEME et de DIFFERENT. Les FORMES REALISEES ont une certaine tendance à l'anarchie (toujours cette question de proportion de DIFFERENT !). Seule, la MEMOIRE de tous les précurseurs d'une FORME — sa généalogie — lui confère sa légitimité. Cette MEMOIRE généalogique se nomme le SENS.

### *7. Une remarque méthodologique*

Les considérations qui précèdent ne sont pas, comme on pourrait le croire, dépourvues de conséquences pratiques. Ainsi on essaiera de scander l'exemple donné plus haut en observant comme seule consigne rigoureusement le mètre et les durées. Les conclusions qu'on en peut tirer pour la déclamation ne sont pas sans intérêt.

## PERFORMANCE OU JOGGING ?

### *Savoir de quoi l'on parle*

Longtemps, il eût fallu se lever de bonne heure pour voir un écrivain pratiquer le périlleux exercice de la lecture publique. Puis vint le milieu de la septième décennie de ce siècle, et nous fûmes trois ou quatre, dans ce pays blasé, à tenter le tout pour le tout. Portés par le souffle militant de mai 68 et par la farouche et velléitaire résolution de l'Union des Ecrivains, nous créâmes *in situ* les conditions d'un changement dans les mentalités et dans les pratiques.

Transformant à coup de marteaux et de pinceaux les ruines de la tour d'ivoire en centre d'action culturelle, nous dévoilâmes quelque trois cents poètes-écrivains-producteurs de textes aux yeux.

(Du) « siècle épouvanté de n'avoir pas connu

Que la (vie) triomphait dans (tant de) voix étranges ! ».

A présent, les lectures en public se multiplient comme des petits pains bibliques, et l'on va sans tarder en entendre de bonnes. Cela a d'ailleurs commencé.

Toute mode se devant de constituer son lexique et, notamment, d'imposer son mot de passe emblématique, c'est celui de *performance* qui a reçu la mission de désigner ce fort modeste exploit qui consiste à dire ses propres textes devant une trentaine de personnes.

Or, il se trouve que, ne renaissant pas de chaque dernière pluie artificielle, j'ai sur les choses du monde de la culture, où je vais paissant, le regard placide et circonspect du bovidé observant le passage des trains. Et, à propos de train, mon âge me permet d'avoir suivi d'un œil brillant celui assuré par Michel Jazy lorsqu'il battit le record du monde du 2.000 mètres. Je sus instantanément ce que c'était qu'une performance. Et je m'en suis tenu à cette notion d'exploit sportif, que je veux bien étendre, si ça en vaut la peine, à des secteurs plus nobles mais moins rigoureux.

S'il n'y avait pas naïveté et vanité confondues, il y aurait imposture à user ainsi d'excès langagiers pour se faire mousser. De même que la clairette de Die n'est pas du champagne d'Épernay, le balbutiement, l'annoncement, la vocifération publiques ne sont pas des exploits suscep-

tibles de mériter l'emploi d'un terme issu des pratiques hippiques, au sein desquelles n'a jamais cours l'à peu près.

Comme contemplateur émerveillé d'authentiques performances, j'ai tenu à mettre les choses au point. A présent, comme pionnier de cette campagne pour le livre, la lecture et ce qui s'en suit, je propose une réflexion sommaire, étayée par l'expérience.

### *Inventaire des postures*

J'éliminerai, comme étant hors sujet, la question de savoir s'il vaut mieux entendre un texte dit par son auteur ou par un comédien. Ou plutôt, je résumerai ma position à cet égard de la façon suivante : d'abord, cela dépend (de l'auteur, du comédien, de l'auditeur et des circonstances) ; ensuite, l'idéal, c'est de pouvoir combiner, ou associer, les deux éventualités.

J'évoquerai donc simplement le cas de la diction du texte par son auteur.

### *I - L'environnement*

A l'usage, j'ai remarqué que le mode de diction, l'attitude, le type de comportement adoptés par l'auteur-lecteur, mais aussi la façon d'écouter du public, dépendaient, ce qui est bien normal, de la nature du lieu et, d'une façon générale, des conditions objectives extérieures au sujet.

Ces conditions déterminent insidieusement des modalités et des réflexes que je vais essayer maintenant de résumer.

a) la lecture-feu de camp : héritière du boy-soutisme originel dont l'action culturelle en France conserve les stigmates, cette façon a pour support idéologique une double intention : démystifier et mythifier simultanément. C'est-à-dire : rapprocher l'« intervenant », le banaliser, tout en créant l'illusion du partage rituel (disons-le : de la messe). Concrètement, cela se traduit par l'adoption d'une disposition circulaire, avec ou sans chaises (et, s'il n'y a pas de chaises, avec ou sans coussins sur le sol, les coussins introduisant une variante « spectacle à participation » para-soixante-huitard). Inconfortable et illusoire, cette façon a pour effets de compliquer la fonction respiratoire, donc de compromettre la diction, du lecteur, et de conduire à des discours volontiers démagogiques. Rien d'essentiel ne s'y risque.

b) la lecture magistrale : celle-ci emprunte son décor et son déroulement aux usages universitaires. L'auteur officie depuis sa chaire, drapé dans son statut, devant un public de consommateurs culturels obligés. Au moins, les choses sont claires. La profération du texte a plus de chances d'aboutir correctement, même si l'échange affectif est moindre. On peut toujours, au demeurant, si l'on est l'« intervenant », repérer dans la salle une merveilleuse jeune fille (ou, naturellement, un beau jeune homme), à qui l'on s'adressera exclusivement, ce qui donnera au regard et à la voix cette chaleur, cette couleur dont l'auditoire pourra collectivement profiter.

c) la lecture-débat : c'est le genre le plus courant. D'ordinaire, il se pratique avec plusieurs intervenants. Chacun lit, conscient de se trouver en situation de compétition ; puis, selon le degré de sympathie suscitée parmi l'auditoire, les questions tombent comme à Gravelotte, ou se distillent, de loin en loin, comme au compte-gouttes. Cela finit par ressembler assez vite à un débat télévisé.

d) la lecture-spectacle : on a affaire ici à des auteurs soucieux de frapper les esprits, en séduisant ou en provoquant. La fonction théâtrale répudiée par la poésie contemporaine y resurgit. Cela va de la simple lecture, agrémentée d'un éclairage étudié, et comportant effets vocaux, embryon de gestuelle (l'exemple type en est Henri Pichette), jusqu'aux pratiques scéniques, appuyées sur l'amplification ou la déformation du son, sur le décor (Jean-Luc Parant en est le prototype le plus significatif). Du moins y a-t-il véritable prise de risque, et possibilité de surprise. Si ce mot de *performance* a quelque raison d'être employé, c'est à cette occasion. On est ici tout près du modèle américain (Ginsberg).

e) la lecture pédagogique : celle-là s'insère dans un discours à vocation explicative. L'auteur va du texte au commentaire (ou le contraire). C'est la lecture quasi obligée en milieu scolaire et universitaire. C'est celle que préfèrent les écrivains qui privilégient le texte-inscription-sur-l'espace-quasi-exclusif-de-la-page. Le poème y est livré avec simplicité mais netteté. Jean Tortel est le tenant le plus remarquable de cette procédure.

— Evaluation : tout dépend, au bout du compte, de ce qui se passe, c'est-à-dire d'une série de conditions circonstancielles (lieu, heure, décor, public, etc.), combinée aux qualités de l'intervenant et à sa maîtrise, son expérience (un auteur comme Bernard Noël, par exemple, « passe » toujours admirablement, quel que soit le « contexte » ; il sait « d'instinct » diffuser une « aura » d'attention et de sympathie qui le préserve dans tous les cas de réactions violentes ou indifférentes).

D'une façon générale, moins les données sont ambiguës, mieux cela vaut. L'auteur est un auteur, il n'est ni un copain ni un animateur. S'il est un écrivain, il ne rendra service à personne, par exemple, en faisant mine d'accepter le principe selon lequel, « finalement », Reverdy et le « texte libre » d'un enfant de huit ans, ce serait à peu près équivalent. Sur le terrain où il a convoqué les gens, il a pris des années-lumière d'avance, puisqu'il s'y est *risqué*, lui ; il n'y a donc aucune raison, dans l'intérêt même « des gens », pour qu'il s'efforce de gommer ce qui le *distingue*.

Le meilleur rapport, le plus clair, le plus *actif*, c'est donc celui qui, dans le respect d'autrui, maintient la distance entre le lecteur et les auditeurs. Celui aussi qui ne fait pas retirer la table sous les coudes et le livre du lecteur (allez lire correctement, à haute voix, avec ce volume sur vos genoux, ou dans les mains, et le buste qui s'incline, le dos mal à l'aise, etc.). Celui qui ne suscite pas des « atmosphères » telles que celle suggérée par l'humble bougie...

Quelqu'un qui a écrit a écrit, quelqu'un qui lit, lit. Comme citoyen, il est n'importe qui, mais ce n'est pas le citoyen qui est sollicité, c'est

celui qui a écrit, et qui vient lire. Entre celui-là et n'importe qui n'ayant pas écrit, il y a au moins autant de distance que, sur le plan de la boulangerie, entre celui qui fait le pain et celui qui le mange. Le boulanger est un boulanger. L'écrivain est un écrivain. Il n'est pas l'un des deux cent mille qui écrivent lorsque leur fiancée les a abandonnés, ni l'un des cinq cent mille qui s'amuse à faire leur pain en suivant la recette d'un manuel de savoir vivre écologique.

L'expérience, modeste mais pertinente conseillère, me fait suggérer ce que suit : s'il s'agit de « toucher » un public de « non-lecteurs » ou de lecteurs timorés, rien ne vaut le comédien, s'il ne dévoie pas le sens même du texte (je pense à un Bouquet, un Terzief, un Lonsdale, un Farabet, quelques autres). S'il s'agit d'un public de lecteurs, la rencontre avec la voix, le regard, le corps, le discours de l'auteur sont toujours d'un très grand intérêt « pédagogique » et affectif. Moins l'on profèrera, autour de ce constat « raisonnable », de grandioses déclarations, moins on courra le risque de réitérer, sous couleur de « contemporanéité », de vieux discours essoufflés.

L'école, la télévision, la radio, la presse, la famille, la patrie, la SNCF, la RATP, le CNPF, la CGT, la CFDT, le Racing Club de France et les Petites Sœurs des Pauvres font mal leur travail culturel. Moyennant quoi à peu près personne n'a envie de lire André du Bouchet ou Spinoza. Il n'y a évidemment pas « rien à faire » pour que ça change ; mais ce n'est pas l'affaire d'André du Bouchet ou de Spinoza que cela en vienne à changer ; eux ont déjà fait ce qu'ils avaient à faire. Le Reste, c'est l'affaire de ceux dont c'est le métier. Si André du Bouchet ou Spinoza en ont l'envie, le souci, en éprouvent le besoin, merveille des merveilles, balayons le sol devant eux, comme on nettoie la piste afin que Coe ne se casse pas la figure quand on est venu le voir battre le record du 1.500 mètres. Mais ne truquons pas : sa performance, l'écrivain l'accomplit en écrivant, le lecteur en lisant, le comédien en disant. Si l'écrivain lit, qu'il lise bien, c'est comme lecteur qu'il s'expose. Et s'il « interprète » son texte, c'est l'acteur, le musicien ou le danseur qui sera en cause. Et pas Sigmund Freud, Julia Kristeva ou la « textuallisé ».

## II - *L'art et la manière*

De la diction solennelle à la diction « naturelle », de la simple énonciation à l'effet vocal, de la voix blanche à la singularité, tous les cas se présentent. En vérité, tout dépend des individus, le tout étant que chacun trouve son ton propre.

a) La bouillie : « puisqu'il faut lire, lisons », se disent la plupart. Et alors transpire l'inaptitude de l'école française à apprendre à lire à haute voix. Interviennent aussi : l'inhibition (qui ne va pas jusqu'à refuser purement et simplement l'exercice...), le mépris idéologique (« peuh, bien lire, c'est l'affaire des comédiens, c'est débile ; après tout, les gens n'ont qu'à se débrouiller avec le texte »). Cette attitude est pitoyable ou malhonnête, tout simplement ;

b) la déclamation : en voie d'extinction, ici comme au théâtre. Au demeurant, la manière de dire des auteurs a tendance à s'aligner sur



celle des comédiens de leur temps. On déclamaient à l'époque de Mounet-Sully. Le cinéma, puis le théâtre, ont imposé une diction qui se veut « naturelle » ; le tour est joué : les écrivains renoncent presque tous à la psalmodie, à la scansion, à la litanie (sauf ceux qui campent délibérément sur la conception messianique de la poésie, et qui ont au moins le mérite d'assumer l'archaïsme, comme le fait par exemple, de façon impressionnante, Christian Gabrielle Guez Ricord) ;

c) la voix blanche : il s'agit là d'éviter les « effets », les « intonations », répudiés comme autant d'écrans. Livrer le texte dans sa nudité. Bernard Noël le fait de façon magistrale et émouvante. D'autres, beaucoup d'autres, naïvement influencés par « poésie ininterrompue » (émission passionnante, mais qui n'a pu éviter, évidemment, d'engendrer ses phénomènes épigonaux, de surcroît incongrus hors de l'espace radio-phonique), pratiquent la lecture à voix blanche comme la peinture au ripolin. Résultat navrant d'ennui ;

d) la lecture « typographique » (j'ai envie de lire « mallarméenne ») : elle s'efforce de reproduire vocalement la nature visuelle du texte, de respecter la mise en page, les silences (Claude Royer Journoud y réussit admirablement, en tout cas l'assume ; d'autres s'y enlisent dans la prétention et le ridicule) ;

e) la lecture « expressive » : c'est celle des auteurs qui tentent simplement (mais avec plus ou moins de succès), de livrer avec les mots l'intention (le « sens », au moins le sens premier). C'est, en moyenne, la plus satisfaisante, parce qu'elle est généralement la plus simple, la plus claire, la moins suspectes d'intentions intentionnellement intentionnelles (Jacques Roubaud, Jacques Réda, par exemple, lisent de la sorte, et les auditeurs paraissent s'en réjouir, ce que personne ne réussira plus à me faire prendre pour une tare...) ;

f) la lecture « singulière » : généralement travaillée, elle vise à imposer une sorte d'*image de marque* ou, dans le meilleur des cas, de mode de participation ludique et rituel. Jean-Luc Parant a ainsi imposé sa manière mi-enfantine (l'intonation de la « récitation »), mi-chamanique (l'incantation lancinante). Cette manière tend volontiers vers le spectacle. Et c'est en tant que spectacle que je l'évaluerai dans tous les cas ;

g) la manière « spectaculaire » : accentuation du cas précédent, prenant en compte divers auxiliaires (lumière, son, musique, accessoires, mise en scène, projections, etc.). Cette manière peut aller jusqu'à l'éliision du sens textuel, jusqu'à la sollicitation d'un réseau de « correspondances », et donc jusqu'à parler d'autre chose que de ce que dit littéralement le texte ;

h) la « poésie sonore » : exacerbation du cas précédent, post-dadaïste, post-lettriste, elle désarticule la syntaxe et recherche (dès sa version écrite) la surprise ou l'émotion brute, ou la provocation (Julien Blaine, Bernard Heidsieck, par exemple).

### III - Effets secondaires

Quelles que soient les manières, la lecture en public n'est pas sans effets. Et, d'une façon générale, ces effets me paraissent bénéfiques. C'est en multipliant les occasions, en réfléchissant sur les techniques, sur les finalités de ce mode de lecture (semi-collective) que l'on parviendra sans doute à sortir l'écriture poétique de ce « confidentialisme » où elle risque de mourir d'asphyxie.

Il me semble constater, depuis huit ans que je pratique et fais pratiquer cette sorte d'activité, d'imperceptibles mais très réels effets sur le public d'une part, sur les écrivains de l'autre.

D'abord, ce contact public a élargi l'audience de la littérature poétique, a amélioré la compétence des lecteurs jusque là abandonnés à l'inaptitude des vulgarisateurs et des médiateurs. Ensuite, il a amené la plupart des écrivains actuels à se poser des questions que leur *mépris défensif* les avait fait écarter.

A défaut de s'instituer en pédagogues ou en interprètes de leur propre littérature, les écrivains découvrent et font découvrir dans quelques cas l'avantage qu'il y a à restituer à leurs travaux d'écriture cet espace non pas oral mais vocal dont nulle poésie ne peut faire l'économie. Une langue qui n'est pas proférée n'est pas une langue.

A l'usage, les poètes contemporains découvrent qu'il était peut-être un peu hâtif, un peu facile, un peu lâche même, de ricaner à propos des comédiens « incapables de dire un poème ». Tout compte fait, et c'est la moindre des choses, un comédien moyen est plutôt moins incapable de cet exploit qu'un poète « moyen lecteur ». Ce qui est en jeu, dans la lecture par l'auteur de ses propres textes, c'est surtout, à y bien réfléchir, l'écriture par l'auteur de ces mêmes textes. Je veux dire que l'épreuve de la lecture en public *éclaire* le texte jusque dans ses secteurs les plus intrinsèques. La lecture remet en cause l'écriture, la critique.

A l'usage aussi, ils découvrent, ces poètes lecteurs, qu'il était probablement dangereux et en tout cas extraordinairement vaniteux de, soit-disant (mon œil), ne pas se préoccuper des « lecteurs potentiels ». Et puis quoi encore ? On n'écrirait donc pas pour publier, par hasard ? On ne publierait pas pour, à défaut de devenir Baudelaire, « anche essere poeta, io » ? Et pourquoi être soi aussi poète, sinon pour que ce soit su, lu, vu, entendu, reconnu ?

A l'usage encore, nos poètes lecteurs en public ne peuvent plus éluder la question triviale, passéiste, méprisable, de la « communicabilité ». Quelle que soit la hauteur aristocratique de sa solitude, la voix qui parle pour être entendue, c'est-à-dire, en particulier, comprise. Ne pas se laisser choir dans l'adiposité du « sens commun », c'est une chose ; faire effort pour éviter, tel un torero, les cornes avilissantes de l'intelligibilité, c'en est une autre. La musique et la danse disent mieux que toute littérature l'indiscible. Le langage, c'est du disciple, c'est du dict.

Rendu à ce point, ayant changé dix fois d'opinion et de système d'évaluation en cours de route, j'en suis arrivé à souhaiter à la fois la

généralisation de ces confrontations publiques, mais aussi leur préparation, leur insertion dans une politique globale, j'ai envie de dire conquérante. Je préconise qu'on agisse, là comme en beaucoup d'autres circonstances, avec simplicité et avec rigueur. Qu'on ne prenne pas vessies pour lanternes, mais qu'on accentue continuellement la part de risque, la part d'invention.

Je crois que par-delà le souci pédagogique, voire promotionnel, il est que le territoire abordé par l'écriture poétique est, plus qu'on ne le dit, un *espace commun*, à exploiter.

Je crois que par-delà le souci pédagogique, voire promotionnel, il est temps de réveiller, chez les lecteurs-auditeurs, l'inéluctable soif de jouissance. « N'enseignez pas, n'expliquez pas », disait Hölderlin. Il y a assez de gens sur cette terre qui se croient habilités à donner des leçons. Soyons de ceux qui ont mieux à faire, et plus à donner, que des leçons. L'écriture, c'est avant tout *l'amour réalisé du désir demeuré désir*.

Le poète n'est sans doute plus le porte-parole public, mais il reste celui qui se bat contre la fatigue, le sommeil et la mort de la langue. A y bien réfléchir, c'est là une fonction inaliénable.

## JAMES JOYCE - JOHN CAGE

« Mon père et ma mère eurent avant moi deux enfants », dit John Cage. « L'un, mort-né. L'autre, monstre. Sa tête était plus large que le reste de son corps. Il mourut après deux ou trois jours et j'ai toujours été émerveillé par le courage de ma mère qui voulut, malgré tout, un troisième enfant. Elle pensait donner aux deux premiers les prénoms de Gustavus-Adolfus, qui étaient ceux de mon grand-père. Mes frères ont dû trouver ces prénoms insupportables, non viables. On avait pour moi retenu le nom de mon père : John... plus habitable ».

Obsession : John Cage réécrit *Finnegans Wake* en faulant le texte du nom de son auteur : James Joyce. Et il arrive à regrouper par couples les gens qu'il admire : Satie-Thoreau. Duchamp-Joyce...

Il dit :

« J'ai atterri en mésostiches sur la terre de *Finnegans Wake* ».

Le texte qui en résulte est du nouveau saisi au cœur d'une matière déjà existante, le fruit d'un réensemencement du sol Joycien.

John Cage s'explique sur la façon dont il a travaillé dans : *En écrivant pour la seconde fois à travers Finnegans Wake*, publié dans *Empty Words, Writings 73-78*, chez Marion Boyars, London Boston.

Puis il a préparé une réalisation musicale de ce texte donnée pour la première fois en concert à Beaubourg en janvier 1981, sous le titre de *Roaratorio*. On trouvera sous ce titre les notes prises au lendemain de ce concert au cours d'un entretien. Juché sur une petite estrade il lut, parla, chanta Joyce sous une pluie sonore. Mallarmé voulait remplacer le livre par autre chose — coffret ? — et il imaginait une cérémonie publique où le texte serait proféré. Comment ne pas voir une réalisation de ce rêve en cette soirée consacrée à l'évaporation musicale de pages ?

Pierre LARTIGUE

## EN ECRIVANT POUR LA SECONDE FOIS A TRAVERS FINNEGANS WAKE

En 1939 j'achetai un exemplaire de *Finnegans Wake* dans un grand magasin de Seattle, Washington. J'avais lu les extraits de *Work in progress* quand ils étaient apparus dans *transition*. J'avais l'habitude de divertir mes amis en lisant à haute voix *The Ondt and the Gracehoper*. Mais même lorsque j'en possédai un exemplaire, en quelque lieu que ce fût, ce *Wake* demeurait sur ma table non lu. J'étais trop occupé à écrire de la musique.

En 1942 Janet Fairbanks me demanda un chant. Je butinai dans *Finnegans Wake* cherchant un passage lyrique. Celui que je choisis commençait page 556. Je modifiai le paragraphe de façon à en faire deux et je lus comme suit :

« Nuit par nuit de silentevoile, Isobel, yeux de boisauvage et cheveux primerose, tranquillement, tous les bois si sauvages, en mauves de mousse et laurerosées, comme tout si tranquille elle se couche, sous l'aubépine, enfant d'arbre, comme quelque perdheureuse feuille, comme une fleur épanouie couchée, aussi volontiers veuille-t-elle tout à l'heure, pour bientôt encore ce sera, séduis moi, suis moi, épouse moi, ah épuise moi, profond, là toujours calme couche toi dors ;

Nuit, Isobel, sur Isobel, Saintette Isobelle, Madame Isa Veuve La Belle. »

Le titre que je choisis était emprunté à l'une des descriptions que Joyce avait fait d'elle, *La merveilleuse veuve de dix-huit printemps*.

Je me souviens avoir cherché des années plus tard d'autres passages lyriques dans ce *Wake*. Mais jamais je ne me suis décidé à choisir un texte comme celui-là pour une autre chanson.

Au milieu des années soixante, Marshall Mc Luhan m'a suggéré un travail musical sur les dix coups de tonnerre de *Finnegans Wake*. Il dit qu'en fait les coups de tonnerre étaient affaire de technologie. J'en vins à penser au *Bronze peint* de

Jasper Johns (les boîtes de bière) et à imaginer un concert pour orchestre à cordes et voix ajoutant vers la fin les instruments à vent. L'orchestre devait jouer les notes tracées d'après une carte du ciel (*Atlas Borealis*) mais grâce à des micros de contact et à un circuit approprié les sons résonnaient comme pluie tombant d'abord sur l'eau, puis sur la terre, puis sur du bois, de l'argile, du métal, du ciment, etc., et que pour finir ne tombait plus, restait en suspens dans l'air, notre circonstance présente. Pendant ce temps-là le chœur chantait les coups de tonnerre qui devaient être ensuite transformés électroniquement pour remplir l'enveloppe sonore d'un véritable coup de tonnerre. J'avais prévu de réaliser cela avec Lejaren Hiller de l'Université de l'Illinois 1968-69, mais il fallut deux ans au lieu d'un pour produire HPSCHD.

A la suite de la remarque de Brown selon laquelle la syntaxe est un dispositif militaire et celle de Thoreau qui lorsqu'il entendait une phrase entendait marcher au pas, je me passionnai pour une démilitarisation non syntaxique du langage. J'ai passé plus d'une année à écrire *Empty Words*, transition entre une langue sans phrase (faite seulement d'expressions, de mots, de syllabes, de lettres) à un « langage » fait seulement de lettres et de silence (musique). Cela me conduisit à désirer étudier l'ancienne langue chinoise et à lire *Finnegans Wake*. Mais quand dans cet esprit j'ouvris le livre, Joyce me sembla avoir conservé les vieilles structures (« Sintalks » — : (le) péchéparle) dans lesquelles il introduisait les mots qu'il avait construits.

Je me trouvais dans cet état d'esprit lorsqu'Elliot Anderson directeur de *TriQuarterly* m'écrivit pour me demander d'écrire quelque chose (n'importe quoi, texte ou musique) pour un numéro de la revue consacrée à la *Veillée : Wake (Dans le sillage de la Veillée. In the wake of the Wake)*. Je répondis que j'étais trop occupé. Je l'étais. J'écrivais des *Renga* et n'avais pas encore commencé *Apartment House 1776* dont la première avait été fixée. Anderson répondit que sa date limite pouvait être repoussée. Je refusai encore. Il insista.

Anderson n'était pas le premier à me tracasser avec une chose alors que j'étais occupé à une autre ; nous ennuyons toujours les autres avec des célébrations, des délais, des anniversaires, des préfaces, collectes de fonds, demandes d'information, interview, lettres d'introduction, de recommandation. Pour transformer cette irritation en plaisir je pratique depuis plus de dix ans maintenant l'écriture de mesostiches (ce ne sont pas des acrostiches : l'alignement des lettres se faisant par le cœur du texte et non ses bords). Pour faire un mésostiche il me faut



a Cloud.  
in pEace

Ayant trouvé ceux-ci j'en cherchai d'autres au début et finalement comme Joyce avait fait, je commençai par la fin et poursuivis par le commencement :

Just  
A  
May i  
bE wrong !  
for She'll be sweet for you as i was sweet  
when i came down out of me mother

Jhem  
Or shen [brewed by arclight]  
and rorY end  
through all Christian  
minstrElsy

Les mots mis entre parenthèses sont ceux que je laisserais de côté si je réécrivais le texte aujourd'hui. Il fallait faire des choix, décider quels mots retenir et quels mots laisser de côté. Cela relève d'une discipline semblable à celle du contrepoint en musique avec cantus firmus. Ma tendance allait plutôt vers l'omission :

Just a whisk brisk sly spry spink...

devint :

Just a whisk  
Of  
pitY  
a Cloud  
in pEace, and silence.

Et une omission supplémentaire fut suggérée par Norman O.Brown, celle de la ponctuation. J'y donnai suite promptement. Par la suite les signes de ponctuation ont été conservés non dans les mésostiches mais dans les pages où ils apparaissaient originellement, les signes disposés dans l'espace et ceux qui ne sont pas des points furent répartis selon des opérations aléatoires tirées du I Ching. Partout où Joyce l'a fait j'ai utilisé des



italiques. Mes dessins dans les marges figurent dans l'édition de *Finnegans Wake* des Viking Press.

Coincé dans *Finnegans Wake*. Je ne pouvais en sortir. J'étais plein de curiosité pour tout, ce qui s'y rapportait. Je lus *A Skeleton Key...* La fausse clé : Ihab Hassan me donna son livre, *Paracriticisms*, et deux autres : d'Adaline Glasheen *le second recensement de Finnegans Wake* et de Clive Hart : *Structure and motif...* Je continuai de lire et traçai ma route en écrivant à travers *Finnegans Wake*.

*Finnegans Wake* comporte 626 pages. Après avoir achevé d'écrire à travers 150 pages mon agent de la Wesleyan University Press, J.R. de la Torre Bueno, trouvant cela trop long, me suggéra de l'écourter. Au lieu de cela j'écrivis une nouvelle série de mésostiches, traversant une seconde fois *Finnegans Wake* avec une écriture qui ne se permettait pas la réapparition d'une syllabe pour une lettre donnée du nom. J'établis une distinction entre les deux J et les deux E. La syllabe « juste » pouvait être utilisée deux fois, une fois pour le J de James, une fois pour le J de Joyce, à condition qu'il n'y ait pas de A ou de O après le J. Mais elle ne pouvait être utilisée une seconde fois. Pour éviter de répéter les syllabes je constituai l'index de celles que j'avais déjà utilisées. Comme je le pensais cette restriction produisit un texte considérablement plus court. Quarante page en tout.

Quelquefois mon travail consistait seulement à identifier des objets trouvés comme fit Duchamp. Le texte pour *TriQuarterly* est 7 de 23. Sept mesostiches étaient de simples citations comme celle-ci de la page 383 :

he Just slumped to throne  
so sAiled the stout ship nansy hans  
froM liff away  
for nattEnlaender.  
aS who has come returns.

Dans ce cas mon travail voulait tout simplement montrer, en donnant une structure de cinq lignes, la relation entre le texte de Joyce et son nom, relation qui dans ce cas précis ne se trouvait certainement pas dans son esprit bien que souvent — et Adaline Glasheen en donne joyeusement la liste — son nom fut en son esprit isolé ou bien combiné à d'autres noms, par exemple, « poorjoist » (page 113), et « joysis crisis » (page 395).

Quand je composais mes *Sonates et Interludes*, que j'exécutais au piano, mes amis demandaient quelle allure auraient

## ROARATORIO

Commencez à fréquenter *Finnegans Wake* et cela se terminera par un mariage. C'est une sorte de fleur et j'y butine depuis des années comme une abeille. J'y trouve matière pour mon propre miel.

Joyce n'est pas un destructeur et je ne suis pas le destructeur de Joyce. Nous n'avons pas perdu *La Joconde* le jour où Marcel Duchamp lui a ajouté une paire de moustaches. Nous avons eu deux *Joconde* De même pour *Finnegans Wake*. J'aime beaucoup ce que j'en ai fait mais j'ai gardé le goût de l'original et je pense que Joyce serait ravi parce que c'est nouveau.

Dans un livre de Louis Mink : *A Finnegans Wake Gazeteer* j'ai trouvé la liste des lieux mentionnés par Joyce. Ils sont disséminés dans le monde entier et dans l'espace extraterrestre. On y trouve des lieux de l'espace physique et des lieux de l'espace imaginaire. La moitié se situent en Irlande, un sur deux à Dublin, mais Joyce a travaillé de façon disciplinée : s'il mentionne un certain nombre de lieux au nord de la ville il en mentionnera le même nombre au sud afin d'établir un effet de symétrie. S'il parle des ponts de la Seine à Paris, il les cite tous. On a étudié ces structures et l'on saisit le processus mental de Joyce. Quelle différence avec les *Cantos* de Pound ! Pound était plus sensible aux choses du monde.

J'avais déjà établi une relation entre le lieu et le son dans *Variation IV* écrit pour la compagnie Merce Cunningham. J'ai voulu travailler à partir de cette notion d'ensembles complets. J'ai relu le texte et j'ai établi la liste de ce que l'on peut écouter : pleurs, chants d'oiseaux, coups de tonnerre. Puis j'ai relevé les lieux mentionnés. J'y suis allé faire des enregistrements. Nous avons également prospecté des sons dans des sonothèques et je me suis trouvé à la tête d'une quantité si invraisemblable de sons qu'il me devenait impossible de terminer l'œuvre. D'autant que j'ai imaginé ajouter à tout cela de la musique traditionnelle irlandaise, des ballades, songeant que James Joyce lui-même avait chanté dans les rues de Dublin.

Les bandes de magnétophone ont 16 pistes de 30 minutes. L'œuvre devait durer une heure. J'y ai gravé les sons recueillis. J'ai ensuite fait moi-même la lecture des mésostiches et comme toutes les parties de ce texte peuvent être identifiées dans *Finnegans Wake* page à page, ligne à ligne, cela servit de repère pour déterminer l'emplacement exact de tous les sons (eux-mêmes localisables par page et par ligne dans les textes).

Pour les interventions de musique irlandaise, je les ai imaginées libres. J'ai regroupé des musiciens de cornemuse, violon, flûte, tambour, autour de Joe Heanly qui m'a semblé parfait pour le rôle de HCE, le

vieux père dans *Finnegans Wake*. Il chante des ballades en Gaélique.

Le problème se posait du ton de ma propre lecture. J'ai renoncé à l'accent irlandais.

*Finnegans Wake* est divisé en 17 chapitres répartis en 4 livres. Le premier livre de 8 chapitres est divisé aussi en 4 parties. Le premier quart est consacré au père : je parle. Le deuxième quart est consacré à la mère : je chante. Les enfants apparaissent dans le deuxième livre et je module une sorte de chant grégorien comme si on étudiait. Lorsque les enfants envoient le télégramme, je le chante. J'essaie de donner ainsi sa vie à chaque chapitre. Dans le troisième livre il y a des chansons plus nettement dessinées, des mélodies, du lyrisme. Le père et la mère font l'amour. Il y a des phrases érotiques.

*Finnegans Wake* n'a pas de fin et pourtant il y en a une. J'introduis une cadence.

Cela s'appelle *Roaratorio*. Je croyais avoir inventé un mot Joycien et je me suis aperçu qu'il existait dans le livre page 41. Je l'avais oublié et retenu.

Mais je n'ai pas fini. Un jour j'écrirai une autre œuvre « *Atlas Borealis with the Ten Thunderclaps* » sur les dix coups de tonnerre de *Finnegans Wake*.

Et vous ne direz plus je vais au concert mais je vais à l'orage.

Propos recueillis par Pierre Lartigue

## REMARQUES SUR LE CONTEMPORAIN

(Un compte rendu de travail de Berlin). Mars 1982

Grâce à ses nombreuses possibilités la flûte occupe une place importante dans la musique de notre temps. Des œuvres importantes de la musique du XX<sup>e</sup> siècle ont été composées pour la flûte. Rappelons quelques titres : *Density 21.5* (1936) d'Edgard Varèse, la *Sonatine pour flûte et piano* (1946) de Pierre Boulez et *Sequenza I* (1958) de Luciano Berio. Au début des années quatre-vingt, ces trois compositions font partie des classiques de la musique nouvelle.

Précédemment, au dix-huitième, par exemple, la flûte traversière s'est toujours trouvée au centre de nombreuses compositions. Les *sonates pour flûte* de J.S. Bach et de ses fils ainsi que les *concerti* de Vivaldi représentent pour moi des sommets de la musique baroque.

En tant que flûtiste, je m'efforce de faire droit aux différentes exigences stylistiques de la musique. Pour faire vivre les langages musicaux des époques passées, il faut ne pas cesser de présenter cette musique. Cette activité d'un interprète de musique ancienne et nouvelle suppose des études très poussées. C'est ainsi que j'ai étudié avec la même intensité l'« *essai pour indiquer comment jouer de la flûte traversière* » écrit en 1752 par Johann Joachim Quantz et « *Silence* » ou bien d'autres livres de John Cage.

Par l'étude approfondie de la flûte, de son histoire et de son présent, par une longue expérimentation des aspects nouveaux de cet instrument, j'ai abouti à quatre principes fondamentaux du jeu de la flûte : respiration, phrasé, articulation et dynamique. Ces quatre principes fondamentaux trouvent leur application dans des compositions de tous les temps et de toutes les tendances stylistiques. Bien entendu chaque compositeur a mis l'accent sur tel ou tel aspect plutôt qu'un autre. Mais c'est justement cette diversité de possibilités qui rend aussi intéressante l'activité du flûtiste.

J'aimerais rendre compte de deux compositions qui ont été très importantes pour mon évolution personnelle :

C'est en 1958 que John Cage a écrit son « *Concert pour piano et orchestre* ». Le « *Solo pour flûte, flûte alto et piccolo* » est l'une des parties de cette œuvre. On peut jouer cette partie avec d'autres parties de l'ensemble, en combinant selon son gré, ou bien on peut la jouer en solo. Il s'agit d'une composition aléatoire, technique fréquemment utilisée par Cage dans sa musique et dans ses textes. Différentes sortes de sons se trouvent produits par des flûtes et, en plus, la voix est utilisée pour émettre des sons, intervenant seule ou se combinant avec les sons des flûtes.



L'interprète doit étudier de près les possibilités d'émission, opérer des choix quant à l'exécution du morceau, avoir à l'esprit les aspects visuels de la représentation et donner une identité à la réalisation de la composition. Cette œuvre fut très importante pour moi car je pus, pour la première fois dans un concert, me servir de ma voix au même titre que de mon instrument pour émettre des sons. J'ai ainsi appliqué à la voix les quatre principes fondamentaux que j'évoquais plus haut. Cette découverte a considérablement élargi mes possibilités en tant que musicien.

Depuis ma première exécution en concert, au début des années soixante, du « *Solo pour flûte, flûte alto et piccolo* » (à Berlin) j'en ai réalisé plusieurs autres différentes, en le combinant avec d'autres solos et je l'ai produit simultanément avec mon « *Solo for voice 2* » (1960) pour la radio de Hesse à Francfort sur le Main.

La deuxième œuvre dont j'aimerais parler s'appelle « *Texte pour un flûtiste* », écrite pour moi par Hans Otte en 1973. J'ai joué cette œuvre pour la première fois, la même année, à Darmstadt. On trouve dans cette composition des sons de flûte ainsi qu'un grand nombre de sons vocaux. Il s'agit dans ce cas de sons produits par les cordes vocales mais aussi par les lèvres et la langue. Sur la flûte, on a recours à des procédés analogues. Des combinaisons, devant être exécutées très rapidement et très précisément, alternant avec les différentes formes de production de son, sont au centre de l'œuvre. Langage et possibilités instrumentales confèrent ensemble une qualité nouvelle au son. L'idée de « discours sonore », qui était si importante pour Carl Philipp Emmanuel Bach et son art à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que l'idée d'« action », dont on parle beaucoup aujourd'hui, se mêlent de façon vivante dans cette œuvre.

Je me suis de plus en plus consacré à des œuvres appartenant à des domaines limitrophes de la poésie du théâtre et de la musique. J'ai commencé à jouer des pièces de Cage, Jackson MacLow, Emmett Williams et Ernst Jandl, et j'ai réalisé de nombreuses conceptions et des morceaux d'« action » des futuristes et des dadaïstes. Ce travail m'a conduit à la « *Ursonate* » de Kurt Schwitters. Cette œuvre est pour moi l'une des « *Pierrot lunaire* » de Schönberg et les premiers « readymades » de clés du XX<sup>e</sup> siècle, avec « *Le sacre du printemps* » de Stravinski, de Duchamp. Cette œuvre a été écrite par Schwitters en plusieurs versions, de 1922 à 1932.

Il a été tout d'abord inspiré par le poème sonore « *fmsbw* » de Raoul Haussmann, qui se produisait fréquemment avec Schwitters à l'époque. Schwitters a publié la version définitive dans sa revue « *Merz* » en 1932. La sonate était précédé d'un assez long texte qui explique comment représenter et prononcer les sons de la sonate. En plus, la représentation graphique — Schwitters parle d'espace-écriture — éclaire la structure de l'œuvre. Elle se présente pour l'essentiel sous la forme d'une sonate classique avec un long premier mouvement, une partie lente, un scherzo avec trio et une cadence libre précédant un final plein de virtuosité. Comme matériau linguistique, Schwitters a recours à des combinaisons de voyelles et de consonnes. Ce qui donne des motifs, des thèmes, des développements, des variations, des rythmes et autres éléments formels. Toutes les possibilités d'association imaginables donnent naissance à une langue pure et poétique qui, si l'interprétation est correcte — ne peut être déformée par un contenu signifiant et alourdi par une fausse interprétation, ce que Schwitters ne voulait pas. Exécuter la « *Ursonate* » exige de l'interprète — outre une préparation théorique — la résolution de problèmes complexes dans le domaine

de la technique respiratoire, du phrasé, de l'articulation et de la dynamique.

En tant qu'interprète, et retrouvant mes quatre principes fondamentaux du jeu de flûte — utilisés de façon inhabituelle — ces difficultés m'ont bien entendu passionné au plus haut point. La première représentation publique que j'en fis eut lieu en janvier 1975 à New-York, dans le cadre d'un concert dans l'auditorium de la station de radio WBAI. Puis en 1976 j'organisai une Soirée Dada avec des poèmes sonores, des manifestes, des textes dits et les compositions aléatoires que Duchamp réalisa en 1913. Ceci eut lieu dans la galerie new-yorkaise « *The clocktower* ». En 1977, le festival de Berlin-Ouest était consacré aux années vingt.

La « *Ursonate* » fut l'un des moments les plus réussis de tout le festival. Faire connaître cette œuvre à un auditoire le plus large possible est pour moi l'une de mes tâches essentielles. Des amis anglais, qui ont pu connaître personnellement Schwitters m'ont assuré qu'il avait ardemment souhaité voir cette œuvre s'inscrire dans le répertoire permanent de notre culture.

En me consacrant aux idées créatrices du passé j'en suis venu à étudier de près les possibilités actuelles de l'utilisation de la langue. Le premier résultat fut une exécution intégrale des « *62 mésostiches pour Merce Cunningham* » de John Cage. D'abord à Berlin puis dans la galerie Nina Freudenheim à Buffalo (USA) et « *P.S. 1* » de New-York. Cette pièce se compose de 62 événements vocaux, séparés les uns des autres par de longues pauses. Chacun des événements se compose à son tour de bribes de mots qui sont découpées en unités séparées et qui deviennent de purs événements d'articulation formés de lettres. Cette pièce qui dure plus de deux heures, et qui utilise le langage humain dans toutes ses possibilités imaginables, est l'un des sommets de la créativité artistique de notre siècle.

Dans son « *45' for a speaker* » (1954), Cage décrit ses représentations du son, du théâtre, de l'action, de la poésie etc. Sous la forme de l'exposé, il utilise les mêmes principes auxquels il a recours dans sa musique. J'ai représenté cette œuvre, dans la traduction de Ernst Jandl, en avril 1982 à Berlin, dans la galerie « *Gelbe Musik* », comme contribution à l'exposition « *A tribute to John Cage* ».

En 1979 j'ai organisé un festival de quatre jours sous le titre « *sprechtextlautgedichtklangwerkstücke* » une anthologie d'œuvres qui utilisent la langue comme matériau. C'était en collaboration avec l'artiste de « performance » américaine Joan La Barbara, à Berlin, dans un étage d'une usine qui sert de lieu d'expositions à la communauté d'artistes K 19. Musiciens, comédiens et plasticiens ont collaboré à la réalisation de ce projet. A l'aide d'un grand nombre d'œuvres (Marinetti, Schwitters, Cage, Stockhausen, Reich, etc.) nous avons démontré ce que peut obtenir la langue utilisée comme médium créatif. Le peintre et artiste de lumière Peter Sedgley, qui vit à Berlin, réalisa pour l'occasion l'œuvre « *Colori* » du futuriste italien Fortunato Depero (1917). Il s'agissait de la personnification théâtrale de formes et de couleurs. Les différents éléments sont caractérisés par des sons et réagissent les uns avec les autres dans un espace imaginaire. C'est un travail étonnamment précurseur des idées du Bauhaus et de l'art-action d'aujourd'hui.

Les expériences utiles que j'ai pu faire en travaillant à ces œuvres se sont répercutées dans l'élaboration et la réalisation de mes propres concepts.

Dans un concert pour une installation que j'ai réalisée en 1981 avec l'artiste américaine Ann Hoyoke Lehmann, il s'agit de relier de façon

signifiante l'activité visuelle à l'activité auditive. J'articule des sons sur la flûte de différentes manières et, à l'aide d'un système de bandes magnétiques (tapedelay), je les superpose et les modifie. Cela donne des bandes-son qui s'apparentent à l'activité de la parole et correspondent dans leur déroulement temporel aux structures des images de l'installation. Une coordination des sens résulte de cette activité abstraite d'articulation.

L'artiste Raffael Rheinsberg, qui vit à Berlin, présente une toute autre forme, qui s'épanouit aujourd'hui dans le langage. Ses trouvailles, actions, installations et la documentation qui les accompagne donnent une archéologie de notre présent. Dans ses actions il présente des outils de toutes sortes qu'il a trouvés et qu'il rassemble. Les sonorités spécifiques provenant de l'utilisation des différents outils deviennent moyen de leur identification, de même que nous reconnaissons des personnes au son de leur voix.

Ces outils ont leur propre langage, et Rheinsberg en tire un langage musical au cours de sa performance.

J'ai moi-même utilisé la voix dans une forme tout à fait différente, pour la réalisation de mon nouveau concept « dessins acoustiques » en juin 1982 à Berlin dans la galerie Giannozzo. De grands dessins au crayon, que j'ai exécutés selon un principe cyclique, et que l'on installe dans la salle de la galerie, forment la partie visuelle du travail. Pour la partie acoustique, outre des indications techniques, il y a une description de l'action à réaliser. L'action musicale ne peut être réalisée qu'en se servant du texte. La langue est devenue ici une partie nécessaire de la partition et met le musicien en mesure de donner naissance et forme à des sons.

Dans tous les projets que j'ai décrits, la langue sous toutes ses formes, joue un rôle décisif. C'est l'art de notre temps qui naît de la clarté de nos actions et de l'utilisation créatrice des possibilités de la poésie, de la musique, du théâtre et de la peinture.

(Traduit par Alain Lance)



## SCHTZNGRMM OU TOUT SUR T-TT : ERNST JANDL

Ernst Jandl est né le 1-8-1925 à Vienne où il vit aujourd'hui se consacrant à l'écriture après avoir pendant quelques années enseigné l'allemand et l'anglais.

Il s'intéresse très tôt à la littérature : sa mère Luise à laquelle il rend hommage dans le titre du recueil d'où est extrait le poème que nous publions était elle-même poète. Ce recueil est intitulé « Laut und Luise », "laut" à la fois le son et la force de ce son et "luise" la douceur de ce même son.

Familiarisé avec la littérature américaine contemporaine (Cumings, Gertrude Stein) et l'expressionnisme allemand (August Stramm) au cours d'un an de captivité et de quatre années d'études universitaires, il entre en contact avec les gens qui dans le Sud de l'Allemagne, en Suisse et en Autriche allaient impulser le développement de la poésie concrète et expérimentale : Max Bense, Helmut Heissenbüttel, Franz Mon, Eugen Gomringer ou Kurt Marti.

Il a depuis produit une œuvre riche de quinze recueils de poèmes, de contes, pièces radiophoniques, essais théoriques sans oublier d'innombrables articles et contributions diverses à des revues ou des journaux, et plusieurs (en fait sept ou huit) disques et cassettes où il interprète lui-même ses œuvres.

Ses deux recueils les plus connus « *Laut und Luise* » et les « *Sprchblasen* » viennent d'être réédités dans la collection des petits classiques Reclam (Reclam Universal Bibliothek 9823 et 9940).

Le poème reproduit peut être considéré comme représentatif du degré d'expressivité qu'Ernst Jandl réussit à atteindre dans ses poèmes proches du champ de la « poésie concrète », mais se refusant à rester dans le cadre strict de la poésie concrète classique qui, à l'exemple de la peinture du même nom, se veut résolument non-figurative, Ernst Jandl considère qu'il entre plutôt dans ce que les Anglais ont qualifié de "wider concret". C'est-à-dire une poésie qui est très expérimentale, très concrète, utilisant les mêmes catégories formelles, mettant en œuvre les moyens les plus élémentaires et les plus simples du langage, n'en transmet pas moins un message.

Dans ce qu'il appelle le « carré » de la poésie concrète dont les quatre angles sont : la poésie visuelle, « à lire », « à dire » et la poésie de sons qu'il nomme parfois lui-même l'onomato-poésie, Ernst Jandl se caractérise par le fait qu'il privilégie et développe dans son œuvre concrète ces deux derniers pôles, disons sonores. Cette vision particulière l'a amené d'ailleurs à faire éditer plusieurs disques où il *dit* des textes qui au-delà d'un aspect visuel intéressant sont écrits pour être lus à voix haute. Un encouragement donc à ce que le lecteur expérimente lui-même cette possibilité.

Pour Jandl, un poème doit être un instantané suffisamment dense et ramassé sur lui-même pour être embrassé d'un seul regard ou perçu d'une seule et brève audition. Ceci allié à l'économie des moyens formels caractéristiques de la poésie concrète, lui fait dire que nombre de ses poèmes sont intelligibles sans traduction avec un minimum de présentation. Cet « universalisme » fait partie des buts que s'était fixés la poésie concrète.

Le poème ci-après est donc une photo de guerre. Ernst Jandl s'y efforce d'obtenir une identité entre l'élément sonore et l'élément sémantique. Les sons utilisés sont extraits du mot "Schützengraben" qui signifie : la tranchée ; dont les voyelles, les éléments chantants sont retirés : « La guerre ne chante pas ! ». Restent donc les consonnes, deux "m" étant substitués au "b" et au "n" final pour respecter la transcription phonétique du mot tel qu'il est réellement prononcé. Nous voici au centre d'un champ de bataille : les balles sifflent, les mitrailleuses crépitent, les mortiers crachent la mort, les obus fusent puis éclatent et, après une explosion proche et qui se prolonge, un son ridicule et cruel marque la fin du poème, d'une vie, du monde. Ces trois misérables t-tt évoquent un mot et plus qu'un mot. t-tt, "tot", mort. La pointe d'ordinaire humoristique chez Jandl est ici tragique.



## LA PAGE EST UNE SCENE (ou le spectacle de la voix)

D'un même mouvement, les cubo-futuristes russes ont entrepris de construire le poème (calligraphié ou typographié) dans l'espace de la page et d'en donner une interprétation vocale et corporelle. Plus tard El Lissitski construira son prodigieux livre *Maïakovski pour la voix* (1922). Rodion Chtchedrine son *Poetorio* où il dit ses propres vers.

En 1913 les cubo-futuristes se donnent en spectacle. Ils ont appris à faire de bruyantes lectures-débats où l'aspect du poète choque, où sa voix claque et où les choses peuvent aller jusqu'à l'engagement (au risque) physique, à la bagarre. Ce sont bientôt les visages peints, c'est la blouse jaune de Maïakovski.

En novembre apparaissent sur les murs de Saint-Pétersbourg les affiches annonçant « *Pour la première fois au monde 4 spectacles 4 des futuristes du théâtre* ». Ces spectacles auront lieu les lundi 2, mardi 3, mercredi 4 et jeudi 5 décembre au théâtre Luna-park (ex-théâtre Kommissarjevskaja) sous les auspices de l'Union de la Jeunesse, groupe de peintres d'avant-garde.

Il s'agit de « *Vladimir Maïakovski, tragédie* », jouée les jours pairs et de *Victoire sur le Soleil*, opéra de Kroutchonykh, Matiouchine (pour la musique) et Malévitch (1).

Les commentateurs ont parfois souligné l'importance de l'événement dans l'histoire du théâtre (ou de la peinture).

Mais un aspect, pour nous essentiel, semble avoir échappé à leur attention. C'est de poésie qu'il s'agit. Et dans les deux spectacles le poète intervenait en personne : faisait spectacle le poème.

Kroutchonykh jouait « admirablement bien » d'après le témoignage de Matiouchine, deux rôles : celui de « l'ennemi » qui se bat avec lui-même, et celui du « récitant ». Il disait aussi le prologue écrit par Khlebnikov.

Maïakovski, lui, jouait le rôle de « Vladimir Maïakovski ».

Voici les mots que prononçait Kroutchonykh - récitant :

(1) Il existe une traduction en français de ces textes.

— *Wladimir Maïakovski, tragédie*. Poèmes traduits du russe par Assia Lesseigne. P. 1952, et

— *La Victoire sur le soleil*. Opéra futuriste de A. Kroutchonykh et M. Matiouchine. Traduction et postface de V. et J.-C. Marcadé, Lausanne 1976.

comme est extraordinaire la vie sans passé  
Au péril, mais sans remords ni souvenirs...

Sont oubliées fautes et échecs qui piaillaient de manière  
obsédante à l'oreille vous vous identifiez désormais à un pur  
miroir ou à un réceptacle d'eaux où dans une grotte pure  
d'insouciantes petits poissons d'or agitent la guerre comme des  
turcs se répandant en remerciements

(...)

je tenais à le dire : souvenez-vous du passé  
plein de l'angoisse des fautes...

de manières et de genuflexions... Souvenons-nous et comparons  
avec le présent... tellement plein de joie :

affranchis du poids de l'attraction universelle nous disposons  
à notre guise notre petit saint-frusquin comme si déménageait  
un riche royaume

(...) ne sentez-vous donc pas comme vivent les deux balles : l'une  
calfeutrée aigrette et bien au chaud et  
l'autre qui jaillit du sous-sol  
comme un volcan jetant bas...

(musique)

elles sont incompatibles... (musique de la force)

seuls des crânes rongés courant sur leurs quatre pattes uniques :  
sans doute ce sont les crânes des fondements

Et Maïakovski vêtu de son épatante blouse jaune à rayures jettait  
de sa retentissante voix de basse :

Vous autres pouvez-vous comprendre  
pour quoi moi  
tranquille  
par l'orage des dérisions  
je porte sur un plat mon âme  
au repas des ans à venir.  
De la joue mal rasée des places  
coulant inutile larme  
je  
suis peut-être  
le dernier poète

Ce qui se produit en décembre 1913 à Saint-Petersbourg est un *sdvig*,  
un déplacement, un glissement qui modifie la substance de la poésie.

Malévitch en attendait énormément. Fin juillet 1913, il écrivait à  
Matiouchine : « Maïakovski a réussi un tel drame qu'il n'y aura pas  
de bornes à l'enthousiasme. Il résoud tout très brillamment pour nous  
(...). Ecrivez la musique [de l'opéra *Victoire sur le Soleil*], on l'attend ;  
peut-être ce sera le début d'un nouveau battement du jeune cœur ».

Oui, ce qui s'initie là, ce n'est pas seulement le carré noir de

Malévitch qui par son mouvement engendre la sphère (et donne naissance au suprématisme) (2).

Avec leurs complices, les peintres Malévitch et Filonov (qui furent aussi quelque peu poètes) les poètes-peintres Kroutchonykh, Maïakovski (et Khlébnikov) changeaient la poésie en lui ouvrant une nouvelle dimension. Réciproquement, la poésie nouvelle va jouer un grand rôle dans la réflexion de Malévitch, ce dont témoigne une autre lettre à Matiouchine datée de juin 1916 et dont nous donnons ici quelques extraits.

« Dans les poètes du passé et les poètes du présent, s'est produit un grand changement : les premiers considéraient la lettre comme un moyen, des signes par lesquels ils exprimaient leurs pensées (de cela ils avaient nettement conscience). Les seconds les considéraient plutôt comme du son (Kroutchonykh). (Mais cela leur était obscur). Obscur parce qu'ils pensaient, alors qu'il fallait « écouter ». Dans le premier cas surgissait une pensée et aussitôt s'accumulaient les mots. Dans le second la durée du son accumulait les lettres, mais non plus les mots et le mot « en tant que tel » semble désormais non entièrement libéré, parce qu'il est mot. Mental ou transmental, peu importe. Ils sont proches l'un de l'autre, également forts : ce sont deux pôles. Mais la tâche de la poésie de la lettre, c'est de sortir de ces deux pôles pour aller vers elle-même. Et il me semble que les nouveaux poètes doivent se ranger résolument du côté du son (non de la musique). Il sera alors possible d'éviter le désastre de « l'enlèvement dans la viande bougonnante de l'ancienne poésie ».



« D'abord il n'y avait pas de lettres, il n'y avait que le son. Et c'est d'après le son qu'on déterminait telle ou telle chose. Après on a décomposé le son en sons distincts et représenté ces divisions par des signes. Après quoi on a pu exprimer pour les autres ses pensées et descriptions. Le nouveau poète est comme un retour au son (mais non au paganisme). Du son on a obtenu le mot. Et maintenant du mot on obtient le son. Ce retour n'est pas revenir en arrière. Ici le poète a laissé tous les mots et leur destination. Mais il a extrait d'eux le son comme élément de la poésie. Et la lettre n'est plus un signe pour l'expression des choses, mais une note sonore (non musicale). Et cette lettre-note est plus fine sans doute, plus nette et plus expressive que les notes de musique. Le passage du son de lettre en lettre passe de manière plus parfaite que de note en note.

Etant venu à l'idée de son, on a obtenu les notes-lettres qui expriment les masses sonores. C'est peut-être bien dans la composition de ces masses sonores (des ex-mots) que l'on trouvera la nouvelle voie. Ainsi nous arrachons la lettre à la ligne, à une direction unique et lui donnons la possibilité d'un libre mouvement (C'est le monde des fonctionnaires et de la correspondance domestique qui a besoin de lignes).

---

(2) En mai 1915, Malévitch écrit dans une lettre à Matiouchine (qui envisageait alors une seconde édition de *Victoire sur le Soleil*) : « Le rideau représente un carré noir, genre de toutes les possibilités, il prend dans son développement une puissance terrifiante. Il est le père fondateur du cube et de la sphère, ses décompositions apportent une étonnante culture dans la peinture ».

Par conséquent nous arrivons à une troisième proposition, c'est-à-dire à la répartition des masses sonores des lettres dans l'espace à l'instar du suprématisme pictural. Ces masses seront suspendues dans l'espace et donneront à notre conscience la possibilité de pénétrer toujours plus loin de la terre ».

Je risquerai cette proposition paradoxale : ne conviendrait-il pas de réexaminer à la lumière de ces réflexions la part la plus « terrestre » en apparence de l'œuvre de Maïakovski : les fenêtres Rosta, la réclame, les vers de propagande ? On y découvrirait peut-être alors, au-delà de l'utilitarisme, quelque chose comme l'abstraction picturale dans les icônes...

Quoi qu'il en soit, depuis l'an 1913 une ligne court, longtemps occultée, parfois même enfouie, jusqu'à nos jours.

Rappelons la déclaration de 1913 de Khlebnikov et Kroutchonykh « *La lettre en tant que telle* ». Son brouillon révélé par Nikolai Khardjiev contient cette phrase étonnante qui ne figurait pas dans le texte imprimé : « Les feuillets du brouillon sont des tréteaux où les lettres, l'écriture sont les comédiens et le sens des lettres, leurs discours ».

Une résurgence remarquable de ce courant dans l'histoire poétique et picturale russe des années vingt est la tentative de fusion du groupe de Malévitch (une Ounovis rénovée) et du groupe des poètes du futur Obérion (Vvédenski, Oléinikov, Zabolotski et Kharms « l'homme-spectacle »).

Un premier rapprochement s'était esquissé à la section de phonologie de l'Inkhokh (l'Institut de Culture Artistique de Malévitch), section qui se consacrait à l'étude de la création poétique et était dirigée par Terentiév (l'un des trois du groupe 41° de Kroutchonykh). C'est la tentative de constitution du « Flanc gauche » (1927). Puis ce sera l'organisation du groupe de l'Obérion qui durant deux ou trois ans va donner des soirées poétiques « théâtralisées » comme les fameuses *Trois heures de gauche* du 24 janvier 1928 à la Maison de la Presse de Léningrad. Dans le foyer, une exposition de sculptures et peintures de Filonov. Sur la scène, devant une grande armoire déambule Kharms coiffé d'un haut de forme, une grande pipe recourbée entre les dents. Il dit un long poème ; entre les strophes, il envoie des ronds de fumée vers la salle. Lorsqu'il a fini, l'armoire s'ouvre, en sort Vvédenski, un long rouleau de papier à la main qu'il déroule et se met à lire tandis que Kharms se retrouve sans qu'il puisse savoir comment assis en tailleur en haut de l'harmonie où il continue à fumer la pipe en répétant d'une voix sourde le dernier mot de chaque vers de Vvédenski.

Kharms prépare, en 1929, un recueil collectif *Le bain d'Archimède* auquel devaient participer outre les Obérioutes, Tikhonov, les formalistes et pour la prose Kavérine, Tynianov et Olécha (il devait y figurer aussi des inédits de Khlebnikov). Mais le recueil n'a jamais vu le jour.

Et en 1932, le rideau tombe.

Cependant le courant circule souterrain.

Il réapparaît au grand jour à la fin des années 50.

On peut en avoir une manifestation dans le *Poetorio* de Voznessenski et dans ses *Isopes*, poèmes pour l'œil où la forme des lettres joue un rôle essentiel. Un autre prolongement plus profond (et encore occulté en URSS) est l'œuvre d'Aïgui. Ce n'est pas pour rien qu'il a consacré plusieurs poèmes à Kroutchonykh et à Malévitch, dont celui-ci inédit en français.

## IMAGE POUR LA FETE

le jour du centenaire de Malevitch  
avec connaissance du blanc  
au loin un homme  
sur la neige blanche  
comme si avec un invisible drapeau

Plusieurs poèmes d'Aïgui comme *Sans titre* comportent des indications d'interprétation à la fois musicale (ou scénique) et de diction (ainsi que pour celui-là deux carrés rouges précisément inscrits dans la page).

Rappelons aussi les deux derniers poèmes de *Festivités d'Hiver* : *Scène-l'homme-floraison* (dédié à Antoine Vitez) et *Poème pièce (pour la scène)* auxquels il faut adjoindre *Silence (poème pour lecture simultanée à deux voix)*.

Mais, plus généralement, je vois dans chaque page d'Aïgui un drame-liturgie de la voix se frayant durement un passage à travers les fourrés — labyrinthe — chaos de la syntaxe, de la ponctuation, des pauses et des groupements insolites de mots et d'images (c'est-à-dire aussi ceux de l'histoire du pays et de l'histoire personnelle) vers l'Être (c'est-à-dire l'autre).

Où : l'espace libre, la lumière et le plein — chant de l'espace intérieur comprimé — réprimé à l'espace cosmique (malévitchien) de tous — frères se joue ce jeu (ce je) dramatique de la page — Aïgui.



## PATRIE - LIMBE

## 1

à N. B.

Où sont des myriades de victimes innocentes (depuis longtemps déjà fantômes), où toi-même tu es victime (vivant pour le moment seulement), — là : est la patrie (cela seul est — patrie) : amour et compassion-pour-les-victimes et toi-même-tu-es-victime parmi elles. Seul cela est : patrie. Et seulement pour une pareille — de l'attachement. Et *celle-là pareille* — on ne saurait la quitter.

## 2

Tu peux renoncer à l'espace. Aux ombres-fantômes. Et — aux vivants. Et tu découvres l'*ultime*, où tu retrouveras tout ce qui fut par toi révoqué, — cette patrie-là — la langue.

Etre enterré — en *cette patrie-là*, avec espoir : en *elle* demeurer : en splendeur subsistant (même si c'est une Langue-Limbe et tu savais en elle le pire en introduisant leur pénombre — dans la Splendeur).

Et il n'en est pas — d'autre. Etre enterré — en *elle*. Avec espoir. Même-sans.

## POEME AVEC CHANT

*Première voix*

Simplement un nuage il y a simplement un arbre  
 simplement des champs et des maisons

(et tous ils sont ici comme toi)  
et tous ils sont ici de même que moi

*Deuxième voix*

il s'est éloigné de l'arbre et pour toujours est parti de la forêt  
quelque chose a pris son envol en lui de la rivière  
(les oiseaux ont disparu plus transparents que l'herbe)  
il y a toujours moins de lui

et :

*Chœur*

(chant sans paroles montant graduellement)

*Le 22 septembre 1964*

**ECLAIR - MESANGE : EN GUISE DE LETTRE**

à A.V.

et cette invitée dès le matin  
ce bambin lesté et adulte  
mésange — au Théâtre — enfant — de l' « Universum »

(ah ces solides petites jambes  
comme points d'appui dans la mémoire les phrases-distiques  
de l'accrocheur — mandelstamien)

ce vert vivant  
dans la tempête blanche de Moscou

éclair — billet d'amour

dans la nébuleuse — nervalienne

*Le 25 janvier 1979*

## MOZART : « CASSATION 1 »

à S. Goubaïdouline

mozart divin mozart fêtu compas divin lame vent papier  
infarctus notredame vent jasmin opération vent divin mozart  
cassation brindille jasmin opération ange divin rose fêtu cœur  
cassation mozart

1977

## GOUACHE

à M. Raginski

Un champ parsemé de journaux, le vent les emmêle (il n'y a ni début ni fin). J'erre tout le jour, examine avec attention : le titre est partout le même (et même l'oubli : j'oublie et j'examine — le temps passe : impossible de me souvenir) ; avec partout le même portrait (et de nouveau, l'oubli). Où suis-je ? où dois-je revenir ? Vent ; absence de routes ; froissement de papiers ; la Terre entière n'est pas ce champ, ténèbres ; solitude.

1979

## LA PERFORMANCE OU « LE TEXTE DANS TOUT ÇA ? »

Bien qu'on ne sache pas exactement ce qu'est une performance, on peut en parler. Le mot évoque un produit Made in USA, produit d'avant-garde des années soixante et soixante-dix. Quel sera l'avenir de cette activité pour les années quatre-vingt ? Les prédictions sont diverses. La performance n'aura-t-elle eu qu'un temps ? (Mais elle a vingt ans, c'est déjà fort bien). Ou sommes-nous déjà dans l'ère de la « post performancist performance » comme dit la revue *Art Com* avec beaucoup d'humour ? A voir la deuxième génération de « performers » qui débarque à nos festivals d'automne, et dans les symposiums, la performance paraît assez vivace.

Elle est à présent pourvue d'exégètes et d'historiens qui s'accordent pour lui trouver des ancêtres, plus ou moins lointains selon qu'on veut remonter aux danses rituelles des Indiens d'Amérique, ou au passé littéraire européen. Les manifestes-événements futuristes, les séances du cabaret Voltaire, les défilés déguisés des futuristes (russes cette fois-ci) dans Moscou, les métachories de Valentine de Saint-Point, les déshabillages publics de Cravan, etc... sont les grands prédécesseurs.

Plus près de nous, et moins provocatrice, il y a la fameuse soirée multi média de Black Mountain en 1952 qui signe l'acte de naissance de l'art-événement aux USA (avec Raushenberg, Cunningham, Tudor, Cage, Olson...) Et depuis, les américains sont les « performers » par excellence.

A juger de la multiplicité des activités « performatrices », on pourrait dire que nous sommes tous des « performers », parce qu'en définitive « performer » c'est effectuer à peu près n'importe quelle activité devant un certain nombre de personnes. En affinant un peu cette définition, peut-être pourrions-nous ajouter que c'est une activité effectuée en général par un seul (parfois avec un nombre réduit de personnes), en faisant appel à un nombre illimité (ou nul) de techniques et qui s'exécute en nombre réduit de fois, sinon une. La performance est une formule productive, dont la recette est incertaine et infiniment variée. Pour s'en rendre compte, il faut feuilleter un livre bourré de photographies qui ne peut que plonger le lecteur dans la perplexité et le délice : *Performance Anthology : Source Book for a Decade of California*

---

1) A propos de cet etc, voir le livre de Roselee Goldberg, *Performance : Live Art 1909 to the present*, Thames and Hudson, 1979, et l'article de A Di Felice qui voit les origines de la performance dans *Le Bernin, National Arts Guide, From Bernini to Beuys : Historical Sources of Performance and Time Space Art*, juillet-août 1980.

Performance Art, par Carl E. Loeffler aux Contemporary Arts Press, San Francisco, 1980. On referme l'ouvrage avec la conviction que la Californie est à l'âge post langagier (de ce « computorese » (2) dont aime parler une « performer » de New-York ; Laurie Anderson), parce que la performance ne « parle » pas.

Faisons un petit détour, pour voir comment la performance est considérée aux Etats Unis. La bibliographie d'un livre, *Essays on Performance Theory*, de Richard Schechner (3) est presque'aussi éclairante que les essais eux-mêmes. Citons-en les premiers titres, dans l'ordre, sans piocher plus loin, pour ne pas caricaturer :

Aldena, Guillermo E. 1971. « Mesa del Nayar's Strange Holy Week ». *National Geographic*, 139 : 6,780-94.

Alland, Alexander Jr. L 976. « The Roots of Art » in *Ritual, Play and Performance*, ed by Richard Schechner and Mary Schuman. New-York ; Seabury Press. *American Anthropologist*, 1966. Special issue on *The Ethnography of Communication*, 66 : 6 part 2.

Arieti, Silvano ; 1948. « Special Logic of Schizophrenic and Other Types pf Autistic Thourght ». *Psychiatry*, 11 (November, 1948), 325-38.

Aristotle. 1961. *Poetics*, trans. S.H. Butcher, New-York : Hill et Wang.

Arnott, Peter. 1969. *The Theatres of Japan*. New-York : St Martin's Press.

Artaud, Antonin. 1958. *The Theatre and Its Double*, trans Mary Caroline Richards. New-York : Grove Press.

Etc...

L'ethnologie tient la meilleure place (avec Mead, Levi Strauss, Malinowski...) suivie de très près par la psychanalyse, toutes tendances confondues, (Freud, Laing, Roheim, Bettelheim...) puis par la sémiologie et quelques « must » de la théorie littéraire aux Etats Unis (Aristote, K. Burke...). Schechner tient à replacer la performance dans le contexte de comportements sociaux primitifs, et de leurs interprétations analytiques. Cette nostalgie primitive au niveau interprétatif se retrouve dans certains types de performances. Les artistes de l'art corporel ont un très fort lien de regret inconscient avec les primitifs. D'autres, les plus jeunes en général, se sont au contraire installés dans l'ère technologique (même si cette installation est dérisoire et ironique), mais en y apportant tout un matériel autobiographique, un pathos personnel humoristique ou non, venu de la vulgarisation de la psychanalyse. Ils jonglent avec les derniers raffinements de l'audio-visuel. Rien de ce qui est électronique ne leur est étranger. Ils arrivent bardés de micros, de systèmes vidéo...

On constate ces deux pôles ; manie ethnologique, manie psychanalytique. La performance hésite entre le rituel dépouillé et l'auto-célébration hyper technologique.

Le texte dans tout cela ? Pratiquement absent des « rituels », il réapparaît dans la performance « confessionnelle ». Il y a autant de belles choses que de choses ridicules. Certains « performers » n'organisent que des scènes de « cri primal », des séances de bioénergie dans leurs lofts, et d'autres font *Three Places on Rhode Island* (1978) comme Spalding Grey ou *Americans on the Move* (1979) comme Laurie Anderson.

*Three Places on Rhode Island*, la trilogie de Spalding Grey fut montée par celui-ci peu après le suicide de sa mère et utilise des

---

(2) Voir les extraits du texte de L. Anderson à la fin de l'article.

(3) *Essays on Performance Theory : 1970-1976*, Drama Book Specialists, New-York, 1977.

documents personnels. On y entend des bandes enregistrées de conversation entre Grey et son père, un extraordinaire entretien téléphonique entre Grey et le psychiatre de sa mère, on voit le visage de la mère projeté sur celui de l'actrice qui joue ce rôle.

Laurie Anderson, qui sur scène n'a pas une voix mais cinquante, sans compter celles que lui fabrique la technologie, se raconte et raconte l'Amérique dans *Americans on the move*. Elle parle des transports, de l'argent, du téléphone (voir traduction d'extraits de ses textes), sur le mode comique. Elle et Grey sont sans complaisance vis-à-vis d'eux-mêmes. Ils démontrent que la confession, le narcissisme peuvent être génialement inventifs.

Mais la performance a une place plus complexe que celle délimitée par Schechner entre l'ethnologie et la psychanalyse. Pour comprendre cela il faut considérer ses limites, ce qu'elle refuse d'être tout en l'approchant. A vrai dire, y a-t-il des choses qu'elle se refuse d'être. Ne veut-elle pas au contraire être tout en même temps ?

La performance n'est pas vraiment théâtre. Mais à ce titre Spalding Grey et son « Performance Group » ne sont pas de vrais « performers ».

Robert Wilson et Richard Foreman du « nouveau théâtre américain » ont des manières très proches de la performance d'envisager le théâtre même si leurs conceptions du texte théâtral sont diamétralement opposées. Wilson place d'abord les décors et dit que « le geste l'intéresse plus que la parole ». Foreman compose d'abord ses pièces et pense que « le texte pose des questions qui doivent ensuite être résolues de façon visuelle ».

La performance n'est pas danse, mais elle bénéficie de tout l'héritage du Judson Dance Theater. Trisha Brown danse sur les toits, sur les murs et parle en dansant face au fond de la scène dans *Accumulation with Tabling and Watermotor*. Andrew de Groat a choisi des textes de Stein pour élaborer ses chorégraphies. Aujourd'hui Yvonne Rainer ne se dit plus danseuse. Elle utilise la caméra. Elle est « performer ».

La performance n'est pas un happening (4) mais elle a pris le relai de cet art mort à la fin des années cinquante. Elle n'est pas art corporel (« body art »), mais garde des souvenirs des pratiques régressives ou sado masochistes des quatre viennois (Otto Muehl, Günter Brus, Hermann Nitsch, Rudolph Schwarzkoler). Mais c'en est fini de ceux qui se couvraient de sang, rampaient sur du verre pilé, se faisaient tirer des balles dans le bras, se suspendaient par des hameçons plantés dans le thorax, s'allongeaient enroulés dans une couverture sur les autoroutes de Los Angeles, ou bien passaient de vie à trépas en se castrant publiquement. Denis Oppenheim, Vito Acconci, Michel Journiac, Gina Pane, Chris Burden (américains et européens) sont moins féroces.

A côté de cette mise en scène de la souffrance et de la mort, les doux mégalomanes de l'art-environnement sont d'une inspiration bucolique. Christo drape des vallées (Valley Curtain 1969), Robert Smithson construit des jettées en spirale (Spiral Jetty 1970) et Denis ne marque au fer rouge que les flancs des montagnes et les champs de blé (Brabded Mountain 1969).

Les musiciens sont très nombreux à venir à la performance. Prenant comme pères spirituels Satie et Cage, ou bercés par le rock et les sons électroniques, ils apportent une invention extraordinaire. Il y a Laurie Anderson, violoniste de formation. Meredith Monk, Connie Beckley qui dispose sculpturalement ses magnétophones et hauts parleurs et travaille minutieusement le son, Jana Havinsohn qui explore la dynamique des sons et des gestes, utilise la poésie beat, le langage tribal, les cris africains, les transes et commente « Tout ce que je fais n'est qu'aspiration au vide ».

La performance garde avec le même des relations étroites. Stuart Sherman traîne partout avec lui une petite valise d'où il sort des objets sur lesquels il se livre à des manipulations privées de sens et sans fin...

Michael Smith, Peter Rose sont sinistrement drôles dans une parodie des plus mauvais comiques de la télévision américaine, ou l'incarnation de terrifiants stéréotypes d'abrutis américains.

La performance, se veut encore parfois, héritière du théâtre engagé « guérilla politique ». Martha Rosler dans *Watchword for the Eighties* (1981) manifeste contre Reagan, en paroles et en peintures.

Et le texte dans tout cela ? Lorsqu'il n'est pas complètement absent, il est anecdotique ou insignifiant.

On trouve bien des citations, que ce soit de *La lettre à la Reine Victoria* de Bob Wilson ou les phrases de Ronald Reagan dans la performance politique, ou les anomatopées de la bande dessinée, mais souvent les « performers » se refusent à utiliser un texte déjà prêt comme à en élaborer trop précisément un autre.

La parole vient souvent doubler l'action, elle arrive en plus et elle est si manifestement inutile que bien des fois elle s'arrête gênée de sa propre superfluité, ou bien continue obstinément jusqu'à l'inanité, l'ennui, l'écoeurement. La parole de la performance est si rarement signifiante qu'elle se dissout pour que tout l'intérêt porte non plus sur elle, mais sur le timbre, le ton, la hauteur, le grain. La voix est ainsi indéfiniment dédoublée, superposée, désagrégée, trafiquée, passée à la moulinette électronique. La parole a disparu, mais les « performers » sont hantés par la voix : ils aiment la martyriser sans cesse. On entend les répondants automatiques, les voix téléphoniques, celle des robots, celle de Woody Wood Pecker des dessins animés, de Donald Duck, de Goldorak. Même la parole confidentielle de certains textes semble avoir traversé des espaces sidéraux, émaner d'appareils électroniques pour nous dire cependant les choses les plus intimes. Et cette voix préfabriquée tombe en panne avec les dérangements des machines, elle bredouille électroniquement, elle répète indéfiniment comme dans *Americans on the Move* où revient sans cesse le « Hello, excuse me, can you tell me where I am ? » d'un automobiliste égaré sur la route, paumé du monde moderne, métaphysicien angoissé...

Cette voix, ce langage, c'est Laurie Anderson qui le parle et qui en parle le mieux, prétendant l'entendre pour la première fois de la bouche d'une « teenager » américaine :

« Je réalisai que j'étais en train de parler un langage tout à fait différent — computeré — une sorte de jactance nouvelle vague. Tout était circuité électroniquement... branché débranché, (...) Toujours deux choses branchées débranchées. Le courant passe. Et il ne passe pas. C'était un langage de sons... de bruits... de branché débranché. C'était un langage de lapin, de caribou, de raton laveur, de pingouin. Un langage du passé. Le courant traversant les corps. Sallumant, s'éteignant. Une chose instantanément remplaçait une autre, un langage futur ».

Et le texte ?

---

(4) Sur le happening voir *Happenings, an illustrated anthology* par Michael Kirby, New York, 1966. Sur le « body art » voir *Il corpo come Linguaggio*, La « body-art » e stori simili' par Lea Vergine, Roma 1974.

## DUOS SUR GLACE

*Duos sur glace* fut exécuté en cinq endroits à New York en 1974 et trois à Gênes (Italie) en 1975.

J'utilisais un violon contenant un microphone, un violon qui jouait tout seul. Une moitié de la musique était enregistrée et sortait du violon. L'autre moitié était jouée en même temps par moi au violon.

La durée du concert dépendait d'une paire de patins à glace. En effet les lames de ces derniers étaient gelées dans des blocs de glace. Une fois la glace fondue, le concert était terminé. Entre les chansons je parlais aux passants, faisais des parallèles entre le patinage et le violon, l'équilibre des lames sur une surface, la simultanéité.

En un italien hésitant, j'expliquai à Gênes à un groupe de gens que je jouais ces chansons en souvenir de ma grand-mère car le jour où elle était morte, j'étais allé me promener sur un lac gelé et j'avais vu un groupe de canards criant, battant des ailes. Je m'étais approchée très près et ils ne s'étaient pas envolés. Alors j'avais vu que leurs pattes étaient gelées dans la nouvelle couche de glace.

Un homme qui m'entendait raconter l'histoire expliqua aux nouveaux arrivants : « Elle joue ces morceaux parce qu'une fois elle est sa grand-mère se retrouvèrent gelées dans un lac. »

Les premiers mots italiens que j'ai jamais vus étaient écrits sur les partitions. « Fermata... Istesso tempo... Al fine... » Tels des signaux routiers. Leurs brefs messages paraissaient étrangement isolés dans le contexte de la partition. Plus tard, quand je me mis à apprendre l'italien, je me rendis compte que beaucoup de ces mots musicaux étaient des termes d'architecture, « canto » signifie « chant » et « coin », « Scala » est « escalier » ou « gamme », « stanza » « pièce » ou « strophe ».

J'exécutai *Duos sur Glace* à différents endroits de la ville. Une fois, à la « Porta Soprana » — porte monumentale que je choisis non seulement pour la qualité musicale de son nom, mais parce que c'était le lieu le plus américain de Gênes : la porte menant à la demeure de Christophe Colomb. Les paroles des chansons avaient un parfum western sphaghetti, cow boy d'opérette. Les mots étaient une espèce de mélange d'italien et de français.

L'acoustique variait beaucoup. A New York, les concerts étaient toujours noyés dans le bruit de la circulation. A Gênes, ils formaient des échos dans les rues étroites et se dissolvaient sur les grandes places.

(Traduit de Notebook, Laurie Anderson, N.Y, 1977)



## AMERICAINS EN MARCHE

J'ai rencontré un mec aujourd'hui et il avait une tête à être gardien de vestiaire dans une patinoire : ce qu'il était précisément. Et j'ai dit : Mince alors. Pan dans le mille.

Que  $X = X$ . Vous savez, ça pourrait être vous. Il y a un ciel bleu ciel. On voit bien les satellites ce soir. Je pourrais écrire un livre vous savez, et ce livre serait gros à assommer un bœuf. Car je vois l'avenir. Et quel endroit. A environ cent kilomètres d'ici, à l'est — là où c'est plus sombre. Aller restez un peu. Vous avez le temps ? Que  $X = X$ .

J'ai reçu cette carte postale et elle disait : Cher Amigo, Cher Partner Ecoutez, je veux simplement vous dire merci. Alors merci ! Merci pour tous les cadeaux. Merci de m'avoir présenté au Chef. Merci pour la bouffe. Merci d'avoir tout fait. Merci de m'avoir montré votre couteau suisse. Merci de m'avoir laissé signer votre plâtre. Grosses bises.

XXXOOO. Oh ! et P.S. : J'ai... j'ai l'impression... je... je me sens... comme si j'étais dans une maison en flammes... et je dois en sortir.

Il y a un ciel bleu ciel. On voit bien les satellites ce soir. L'équilibre de la terreur. Que  $X = X$ .

Je pourrais écrire un livre vous savez. Et ce livre serait gros à assommer un bœuf. Car je vois l'avenir. Et quel endroit. A environ cent kilomètres d'ici, à l'est, là où c'est plus sombre. Allez rester un peu. Vous avez le temps ? Que  $X = X$ .

Vos yeux. C'est le travail d'une journée de les regarder.

Vos yeux. C'est le travail d'une journée rien que de les regarder.

*(Traduit de Americans on the Move, part. I.)*

## DUO POUR PAPIER ET MAIN

Il y a un moment de ça, j'ai reçu une lettre d'une Hollandaise qui m'écrivait pour me demander ce qu'était être artiste à New York. Elle m'écrivait : « Chère Laurie Anderson. Pendant un long moment je me suis demandé avec beaucoup de surprise le développement artistique américain. Et comment savoir sinon aller ? Mais comme par plusieurs raisons je ne peux pas aller dans le Nouveau Monde et spécialement à New-York ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Comment on sent cela ? 2 - Comment avez-vous une bonne maison ? 3 - Que faites-vous pour vivre ? 4 - Qu'est-ce New York pour la vie de société ? Les cafés ? 5 - Qu'est-ce que veut dire New York ? Comment on sent ? »

Voilà les questions et j'espère que vos réponses je les mettrai en hollandais pour les Hollandais les comprendre et connaître mieux les habitants de New York et leurs raisons. Quand à ma personne, j'espère que ces raisons me feront plus compliquée. Vous merci beaucoup, je suis vôtre... »

J'essayai pendant des jours de répondre à cette lettre. Mais chaque fois que je pensais y être parvenue, je me levais, j'allais boire du café, fumer une cigarette, puis j'y jettais un nouveau coup d'œil et c'était illisible, plein de fautes avec une syntaxe complètement folle.

J'arrachais le papier de la machine, je le froissais et le jettais par terre. Il commença à s'en former des montagnes autour de mon bureau. Je me mis à travailler seulement tard le soir quand il faisait très calme alentour pour me concentrer. Au bout d'un moment je remarquai un bruit qui petit à petit devint de plus en plus fort insupportable. C'était le bruit de tout ce papier en boule qui lentement spasmodiquement se défroissait. Toutes ces erreurs qui se reconstituaient ; qui se rouvraient avec une espèce de vie organique propre.

C'est comme la fois où je suis allée voir une femme qui lit dans les lignes de la main à Albuquerque. La chose bizarre dans ce qu'elle me disait, c'est que tout était absolument faux. Elle prit ma main et me dit, « Je lis que vous adorez l'avion » (j'en ai une peur bleue) etc. etc... Mais elle paraissait si sûre de ce qu'elle racontait que je commençai à croire que cela faisait des années que je me promenais avec de faux documents tatoués sur la paume. La maison était très bruyante, des membres de la famille entraient et sortaient en parlant une langue cliquetante très aiguë qui avait l'air d'être de l'arabe. Des revues et des livres en arabe jonchaient le tapis. Soudain je pensai que c'était peut-être un problème de traduction, que peut-être elle avait lu de droite à gauche au lieu de lire de gauche à droite — et pensant aux miroirs je lui tendis mon autre main. Elle ne la prit pas, mais tendit la sienne. Nous demeurâmes assises une minute ou deux et je crus à un rituel étrange de participation et d'invocation. Finalement je me rendis compte qu'elle tendait la main parce qu'elle attendait... elle attendait d'être payée.

*(Traduit de American on the More. Part. II)*

## DANSER SUR STEIN

Un exemplaire de « *La Fabrication des Américains* » se trouvait parmi les livres de Bob Wilson quand je suis arrivé à son nouveau studio en 1967. C'était la première fois que je lisais son œuvre. Peu après j'achetai le disque de Stein, un enregistrement des années trente où Stein lit des extraits de ses œuvres. Sa voix était très singulière, extraordinaire du point de vue rythmique, expressive et claire, remplie de sa compréhension des textes. Au studio, je dansais souvent et longtemps sur ce disque. C'était une joie et une inspiration.

J'enseignai un cours de « performance » au Nova Scotia College of Art and Design à Halifax en octobre-novembre 1977. Seize étudiants en Beaux Arts qui auparavant n'avaient jamais dansé suivirent des cours de technique très simples et devaient résoudre certains exercices et problèmes en utilisant le dessin, la peinture, la sculpture en rapport avec le travail de danse ou de théâtre.

Je décidai de trouver — et donc parvins à dénicher — plusieurs ouvrages de Stein à la bibliothèque de l'Université. Je choisis des extraits de « *Composition as Explanation* », « *The gradual Making of the Making of Americans* », « *Ida* », « *G.M.P.* », « *As a Wife has a Cow a Love Story* » et « *Van or Twenty Years Later* ». Les étudiants lirent ces extraits pour la première représentation de « *Red notes* » le 7 décembre au théâtre de Dalhousie University à Halifax.

Je fis une autre version de « *Red notes* » pour ma compagnie et la première eu lieu en avril 1977 à New York. Les textes de Stein étaient lus par Peter Rose (parfois enregistrés préalablement). Une nouvelle version de ce morceau fut réalisé pour les 34 participants à un atelier en octobre 1980 à Aix-en-Provence. Les textes de Stein furent traduits par Claude Grimal et lus par des français à la représentation au théâtre municipal d'Aix.

Le travail de Stein est essentiel à la vie particulière de « *Red Notes* ». Les textes démarrent le morceau, impulsent l'énergie, donnent le ton en roue libre, ils fournissent le contrepoint auditif et rythmique à la musique de Philip Glass et au reste du morceau.

Si la beauté auditive et la pure énergie de l'œuvre de Stein m'intéressent, ses CONCEPTS également. Ses idées sur l'art, sur l'espace théâtral comme paysage, l'entité et l'identité, un « présent continu » et ses opinions sur la répétition et la composition, sur la guerre et l'argent ont toutes inspiré mon travail. Son humour, sa finesse, sa musicalité, son abstraction, sa réalité précise et son insistance se combinent pour produire une œuvre riche, souple, qui convient parfaitement à la danse.

NOTES

Dans un article de 1977 « New Models, New Visions : Some Notes toward a Poetics of Performance », Jérôme Rothenberg présente ses réflexions sur la performance et son état d'esprit :

« 1 - Il y a le sentiment très fort d'une continuité (...) entre toutes les formes d'art et de cultures humaines, et l'idée que la pulsion vers la performance remonte à notre héritage biologique préhumain, que la performance et la culture et même le langage précèdent l'apparition des espèces : d'où une continuité ethologique. Ceci s'accompagne d'un rejet de l'idée de progrès en art et d'une tendance à lier la performance d'avant-garde et la performance traditionnelle (tribale, orale, archaïque...) et à y voir ce que Richard Schechner appelle l'art et le théâtre « transformationnels », à l'opposé d'un art « mimétique/réactualisant ».

2 - Il y a une dissolution profonde et irréversible des frontières, des divisions entre genres, entre l'art et la vie (Cage, Kaprow) entre les arts tels qu'ils sont traditionnellement définis (« performing arts », événements multi-média, poésie concrète) et entre les arts et le non-art (musique, concrète, art trouvé). Les conséquences en sont immenses, je n'en mentionnerai que quelques-unes, peut être trop évidentes (...) :

— que les conflits sociaux sont une forme de théâtre (V. Turner) et que le théâtre peut constater une arène où projeter les conflits sociaux et/ou les stimuler ;

— que l'art s'est de nouveau reconnu visionnaire et qu'il n'y a peut-être pas de distinction entre la vision/vision et la vision/art (ainsi l'idée commune à Freud et aux surréalistes que le rêve est un travail du rêve, c'est-à-dire, un travail artistique) ;

— qu'il y a continuité plutôt que rupture entre la musique et le bruit, la poésie et la prose (...) la danse et la locomotion normale (...) ;

— qu'il n'y a pas de hiérarchie de média dans les arts visuels, pas de hiérarchie d'instruments en musique, et que les distinctions qualitatives entre les genres nobles et non nobles ne sont plus opérationnelles ;

— que la technologie la plus avancée (les sons et les images produits électroniquement...) comme les méthodes les plus primitives (respiration, bruit de caillou sur un rocher, de la main dans l'eau...) peuvent être employées par l'artiste qui le désire.

3 - On abandonne l'idée de « chef-d'œuvre » et on accepte que l'œuvre d'art vieillisse, ne soit que transitoire. Elle devient ensuite un document (de l'histoire tout simplement) et l'artiste apparaît de plus en plus comme le survivant non spécialiste dans un âge de technologie.

4 - La fonction de l'art est alors toute différente (...) sa valeur réside dans ce qu'il fait ou ce que l'artiste ou quelqu'un d'autre peut faire avec lui.

5 - Il s'ensuit donc, qu'une importance accrue est accordée à l'action et/ou au processus. La performance ou le modèle rituel contiennent l'acte de composition (...) Cette idée est un peu comme la découverte de Richard Schechner que la répétition/préparation est un événement théâtral/rituel aussi important que la représentation qu'elle précède. (...)

6 - Le public autant que l'artiste pénètre dans l'arène de la performance en participant le public « disparaît », comme disparaît la distinction entre (...) celui qui fait et celui qui voit.

7 - On utilise de plus en plus le temps réel, le temps prolongé... et/ou l'effacement des distinctions entre le temps réel et le temps théâtral, en accord avec l'idée que la performance est réellement un processus qui est en train de se dérouler (...).

## JOAN BROSSA, LE JONGLEUR

Fascination sous toutes ses formes. Magie du verbe dont le charme reste à déchiffrer :

« Ensemble de signes... partition... le lecteur en est l'exécutant... » Préhension du vocable faite de jouissance. Plaisir donné en prononçant, en goûtant, en répétant le mot pour le savourer à loisir. Le message dès lors est transmis par la seule action du dire. C'est sans doute cette pulsion qui est à la base de l'écriture du catalan Joan Brossa.

Surréaliste ? On l'a dit. Avant-gardiste ? Sans aucun doute. Pourtant s'il ne répugne pas à plonger dans l'attirail du Manifeste — onirisme, dans l'écriture automatique et plus que tout, l'exploration de l'inconscient, ce « puits d'eaux croupies » (J.V. Foix) — s'il manipule la syntaxe et le lexique jusqu'à les détruire, il peut aussi adopter le classicisme le plus rigoureux avec des sonnets métriquement impeccables et de nombreuses Sextines, mètre privilégié entre tous. Dans un cas comme dans l'autre il pousse l'expérience jusqu'à l'extrême destruction/épuration ; il va jusqu'à la limite des formes pour les détruire et ce faisant les transformer. Ainsi du Ballet, action-spectacle qu'il conduit aux rives-limites pour ensuite le re-insérer, le re-inventer (cf. *Strep-tease i teatre irregular*). Son rôle est alors celui d'expérimentateur, en quête d'un nouveau Pays des Merveilles, en route vers de nouveaux rivages, avant tout « chercheur en poésie » selon la forme que Foix s'appliquait à lui-même.

L'essentiel n'est pourtant pas seulement là, mais dans la façon de voir sa relation à la Poésie, explicitée avec le groupe *Dau al Set*. Joan Brossa y tient le rôle de Scripteur, comme dans la première expérience de pluridisciplinarité, *Argol*. Poésie/signe, tout comme la peinture de ses amis Tàpies, Tharrats et aussi Mirò. Le signe, c'est la couleur ou le son et souvent ils se répondent. L'observation n'est pas nouvelle, mais ici il ne s'agit plus d'un jeu de correspondances (« A noir, E blanc, I rouge... ») mais bien plutôt d'une interférence essentielle. Le dit est ceci et/mais aussi cela. D'où ces poèmes inachevés, ces corrélations irrationnelles, ces jeux de miroir où le reflet reste le reflet mais d'une différence. Car tout n'est que jeu, illusion. Jeu de mots, le calembour ouvre les portes de la magie, tour de passe-passe (cf. *Maskelini*, texte traduit) acrobatie verbale et prestidigitation. Tous ces exercices visent à la transformation et/ou la meilleure approche possible du réel, activité ludique par excellence à partir de laquelle Brossa crée le mythe Frégoli et s'en fait l'émule dans le domaine du Verbe. Comme son modèle il jongle, il transforme, il métamorphose... les mots ! L'œuvre naît de cette fascination pour le jeu son/sens, elle foisonne d'invention de mots académiquement privés de sens et s'abandonne à l'incantation du « son », créateur de sens ou du moins d'image.

La poésie se fait donc visuelle. Poésie / représentation ou théâtre / poésie hallucinante de quotidienneté. Les dialogues de l'un-théâtre dit poésie scénique — les unités sémantiques de l'autre-vers ou ensemble de vers formant sens de la poésie dite à représenter — sont le plus souvent in-connexes. Comme dans le quotidien le plus banal, entrecoupés, apparemment clos, s'effleurant sans se pénétrer. Juxtaposés. Comme la vie, dialogue de sourds. Dans cette façon d'être à la Poésie, suite et prolongement d'une façon d'être à la vie, vécu non distinct de la création, tous les registres sont, doivent être, abordés. Aucun ne peut être exclus. Ecriture de la non-exclusion. Puisque tout est vécu, tout peut être dit, ou écrit. Ou plutôt écrit pour être dit, pour être vu i.e. représenté. Du lyrique au scatologique. D'un vécu individuel à un vécu collectif. Il n'y a pas de frontière ni dans les registres, ni dans les techniques et le passage est mouvant qui va et vient de la scène au poème, la représentation dramatique étant la « recherche de la quatrième dimension du poème ». La gestuelle scénique donne corps au vocable. Elle ajoute la sensualité de la vue, voire du toucher, à la mélodie, au seul plaisir de l'oralité. La même pluralité — disparité ? — apparaît dans les thèmes abordés, parmi lesquels se détache, essentielle, la poésie patriotique. L'art ne peut être qu'actif, l'engagement politique à valeur d'œuvre d'art. *Poèmes civils* en témoigne, publié en 1960 et les autres œuvres, toutes inscrites dans la Catalogne franquiste et post-franquiste :

...« Suit mon conseil

— Lequel ?

— Etre attentif à tout et agir. A quoi sert la vie, sinon ? »

(*La mina desapareguda* Acte III)

L'incorporation de phrases faites, de proverbes, de comptines ou de l'hymne catalan *Els Segadors* (cf. texte *A la brune*) manifeste encore cette appartenance à une collectivité, à un groupe social, famille de petits artisans citadins, défini avant et surtout par son langage.

Car la lecture, l'écoute, des poèmes de Joan Brossa ramène inéluctablement à ce problème : la parole. La vie, la création, le dire... tout n'est que jeu. Le dernier en date, le plus sophistiqué et qui, en partie, échappe à l'homme, l'ordinateur... que Brossa tente d'incorporer. D'où l'étonnant résultat de la sextine obtenue par en-codage...

Pirouette ? Jeu de hasard dominé par le modèle par antonomase : Frégoli dont « l'art imprévu, burlesque et efficace » semble être le chiffre même de sa propre définition de l'art, de la vie.

SEPT POEMES

PRELUDE

Ces vers, comme  
une partition, ne sont  
qu'un ensemble de signes à  
déchiffrer. Le lecteur du poème  
en est l'exécutant.

Mais  
aujourd'hui, je laisse vaguer  
mon esprit dans son  
état naturel. Je ne  
veux pas que l'agitent pensées  
ou idées

AQUARIUM

La rime  
le rythme  
les moules formels

Je regarde  
les poissons dans



**l'eau  
les idées  
dans le cerveau  
doivent se mouvoir  
de la même façon**

**La rime  
le rythme  
les moules formels.**

## **DE VIVE VOIX**

**Les disques et l'électrophone  
mettent en circulation  
la poésie récitée par les poètes  
eux-mêmes. Il me semble aussi  
bien sûr, que la poésie doit être  
lue à haute voix ou en tout cas  
à mi-voix ; j'entends par là qu'il vaut mieux  
la dégager des livres, n'est-ce-pas ?**

## **PANTOMIME**

**Sujet  
masculin, verbe  
transitif et complément  
direct féminin.**

**Sujet féminin, verbe  
auxiliaire et participe passé  
avec complément  
masculin.**

Comment ?  
Quand ?  
Où ?

## ENTRACTE (HOMMAGE A POMPEU FABRA)

Les mots courent changer  
de costume. On baisse le rideau, les frises du décor  
regagnent les cintres des coulisses.  
Les sujets, les verbes et les adverbes,  
ayant changé de costume, reviennent  
sur scène. Reste un groupe  
d'adjectifs, ils regardent  
par le trou du rideau.

Et maintenant le poème suivant va commencer.

### A LA BRUNE

Ces gens-là orgueilleux  
et superbes. Un autre Juin.  
Aux armes ! Montagnes et vallées.  
L'ennemi. Qu'on le pousse hors d'ici.

Ils veulent nous faire crever de faim.  
Bon coup de faux ! Je lève le poing.  
Oui. La terre catalane  
nous l'enseigne. Et le coup retentit.

Allons, défenseurs de la terre !  
Coupons le blé. Bon coup de  
faux ! Ils veulent la guerre.

Aiguisons nos armes. La pierre.  
A nouveau sera riche et féconde.  
Moissonneurs, coupons la chaîne.

## FINALE !

Tu aurais dû avoir une autre fin ;  
hypocrite, tu méritais un mur  
dans un autre clos. Ta dictature,  
ta putain de vie d'assassin,

quel incendie de sang ! Pourri, bourreau,  
elle aurait dû t'étriller la dure  
obscurité des villages, te donner à la torture,  
te pendre, à un arbre, au fond d'un chemin.

Rat de la pire délinquance,  
une autre mort t'eût convenu, violente,  
la mort de tant et tant depuis ce juillet-là.

Mais tu es mort en tyran espagnol,  
seul et hiberné, crachat de la science  
dans la peste du sang et la merde, Votre Excrèment ! —

Gloire d'avorton,  
il est mort le plus vieux dictateur d'Europe.  
Embrassons-nous, amour, et levons nos verres !

Jean BLAIZE  
Professeur de diction agréé d'écoles normales

POUR BIEN LIRE ET BIEN RECITER (extraits)  
Librairie Armand Colin  
1939

Textes choisis et rassemblés par  
Jean-Pierre BALPE  
Professeur d'école normale  
1982

JEAN BLAIZE  
Professeur de diction agréé d'écoles normales

*Pour bien lire  
et bien réciter*

Édition de la 1<sup>re</sup> édition — 1939  
Reimpression intégrale — 1982  
Édition illustrée par Jean-Claude de la Roche

et d'autres



Librairie Armand Colin  
145, Boulevard Saint-Michel, PARIS  
15<sup>e</sup>  
Tous droits réservés. Toute réimpression sans autorisation est formellement interdite.  
N° 1000

**TENEZ-VOUS BIEN**

Bien respirer aide à bien parler ; bien se tenir aide à bien respirer.  
D'ailleurs, un maintien correct est une marque de respect que vous devez à vos parents et à vos maîtres.

D'ailleurs encore, si vous désirez bien lire et bien réciter, n'est-ce pas en partie pour plaire ? Or, en vous écoutant et même avant de vous écouter, on vous *regarde*. Que votre maintien soit donc agréable.

Avant tout, la poitrine en dehors et la tête droite.

Pas de raideur ; beaucoup d'aisance, au contraire.

Pas de main dans la poche, au dos, aux cheveux, à l'oreille, encore moins à la bouche.

Debout, ayez les pieds à une petite distance l'un de l'autre, généralement le droit en avant. N'imitiez pas les élèves qui remuent à chaque instant, oscillent sur les jambes, mettent un genou sur le banc ou la chaise.

A moins que vous ne lisiez, laissez pendre les bras. Pas de gestes jusqu'au jour où je vous demanderai d'en faire.

Assis, posez les pieds à terre ou sur la barre de la table. Une vilaine position est celle où le pied d'une jambe se trouve sous la cuisse de l'autre jambe. Ne vous balancez pas, n'agitez ni jambe ni pied. Ne gardez pas les mains sous la table ; ne vous accoudez pas ; ne pianotez pas ne jouez pas avec un porte-plume, un objet quelconque.



Mimer, c'est exprimer les idées, les sensations, les sentiments, avec le visage, les mains, les bras, le corps. Nous mimons tous en parlant.

Comme le langage qu'on entend, le langage qu'on voit doit être clair, correct, expressif et agréable.

Comme la parole, le geste a plus ou moins de promptitude, de vitesse, de force, selon l'idée, la sensation, le sentiment à exprimer.

Généralement, le langage minique précède la parole. Quand nous disons : « Quel *bonheur* ! » nos yeux, parfois nos mains en se joignant, ont exprimé la joie avant que notre bouche ait émis ces mots (fig. 8).

En remuant la tête de haut en bas, dites : « Oui, *oui* ! »

En remuant la tête de droite à gauche, dites : « Non, *non* ! ».

Penchez-vous un peu, abaissez la main droite, et dites : « Il est *tout petit*. »

Redressez-vous, écartez les bras, et dites : « C'est *immense*. »

Regardez en l'air, levez les bras au-dessus de la tête, et dites : « Comme c'est *haut* ! »

Emettez la même exclamation en regardant en l'air, mais avec les bras baissés et écartés, les paumes vers le sol.

Regardez au fond d'un abîme imaginaire, levez les bras (les paumes vers la profondeur) au niveau de la tête penchée, et dites : « Comme c'est profond ! »

Levez un bras en l'air, la main ouverte, les doigts un peu écartés ; et criez : « Vive la France ! »

Mettez un index (1) devant la bouche, et dites tout bas : « chut ! »

---

(1) Le doigt qui indique, le premier après le pouce. Il est laid d'indiquer avec un autre doigt.

## ACCROCHEZ-VOUS AUX BRANCHES

Il est très laid de montrer du bras droit quelqu'un ou quelque chose à gauche ou du bras gauche quelqu'un ou quelque chose à droite. Il est très laid de ne mouvoir que l'avant-bras, avec le coude rapproché du corps.

Une main peut s'élever au-dessus de la tête (dans l'enthousiasme, par exemple) ; mais il est rare que les deux puissent le faire sans produire un vilain effet. Ordinairement, les gestes ne doivent pas dépasser la hauteur des épaules.

On peut joindre les mains de diverses façons (dans la supplication, dans le simple récit) ; mais on ne doit pas abuser de cette position, pas plus que d'une autre.

Les paupières peuvent rester baissées (dans la honte, dans le respect) ; mais généralement les yeux doivent se laisser voir, leur langage étant un des plus expressifs.

Les sourcils peuvent se froncer (dans la colère, dans l'obstination), se hausser (dans l'étonnement) ; les traits doivent avoir une certaine mobilité. Mais la physionomie ne doit pas constamment changer, et, sauf dans la bouffonnerie, dans la sensation très désagréable, il faut éviter la grimace.

Pas de gestes vulgaires quand vous interprétez une œuvre d'un caractère plus ou moins élevé ; pas de gestes qui consistent à indiquer ce qu'il est superflu d'indiquer.

En disant « mon cœur », vous pouvez, dans l'enthousiasme, mettre la

main gauche au sein gauche, au milieu de la poitrine ; mais ne faites pas ce geste à chaque fois que vous prononcez le mot *cœur*.

Quelques exemples de gestes ridicules :

Indiquer le nombre deux ou indiquer la tête en disant :

L'enfant avait reçu deux balles dans la tête.

Victor HUGO

Fermer les yeux, faire le mourant, en disant :

Et, sans *daigner* savoir comment il a péri,

Refermant ses grands yeux, meurt *sans jeter un cri* 1.

Alfred de VIGNY



## LE POIDS DES ŒUVRES

Prenons deux lignes dans un livre de vers :

Au travail ! au travail ! / Qu'on entende partout \*  
Le bruit saint du travail et d'un peuple debout.

BRIZEUX

Comptez sur vos doigts les syllabes. Ces vers sont des alexandrins, c'est-à-dire qu'ils ont chacun douze syllabes. Vous devez les faire entendre et, pour cela, prononcer les E prétendus muets :

Au travail ! au travail ! / Qu'on entendE partout \*  
LE bruit saint du travail et d'un peuplE dEbout.

Comptez sur vos doigts les deux vers qui viennent ensuite :

Que partout on entende et la scie et la lime,  
La voix du travailleur qui chante et qui s'anime.

Il s'agit maintenant, et c'est V. Hugo qui nous le montre, d'un paysan qui sème le blé, d'un de ces hommes à qui nous devons notre pain quotidien. D'abord, vous n'avez pas à imiter son geste. Laissez pendre vos bras en disant :

Il marche dans la *plaine immense*, |  
Va, vient, lance la graine au loin,  
Rouvre sa main et recommence ; ||  
Et je *médite*, obscur témoin |

A partir d'ici, l'enthousiaste admiration autorise les gestes. Lentement, élevez le bras droit et, faisant décrire une courbe à la main, abaissez-le en arrière en disant :

Pendant que, *déployant* ses voiles,  
*L'ombre*, où se mêle une rumeur, |

Par ce large geste, vous avez indiqué le déploiement des ombres du soir. D'autre part, vous avez ainsi préparé le geste du semeur. En effet vous faites en ce moment celui de la semeuse qui figure sur nos monnaies d'argent et sur nos timbres. Fermez la main droite, puis, en l'ouvrant, lancez-la vers le ciel, pour dire :

*Semble élargir jusqu'aux étoiles*

et laissez-la en l'air en disant :

### LE GESTE AUGUSTE DU SEMEUR

Plus l'idée a de grandeur, de noblesse, plus votre geste peut s'élargir.

### CONVENANCES

Dans la poésie lyrique, poésie plus belle, plus chantante que la poésie ordinaire, les inflexions sont parfois moins familières, que dans la poésie qui se rapproche de la prose. Une certaine monotonie s'impose alors. Le



débit des vers lyriques, qui pourtant doit rester naturel, est autre que celui de la conversation ordinaire. Les inflexions anecdotiques (qui conviennent à la simple anecdote, à l'historiette) y sont souvent détestables.

*Le pesant chariot porte une énorme pierre.*

Le ton ne doit pas monter ; il doit demeurer le même dans tous le courant du vers.

Une expression vulgaire par laquelle on remplace provisoirement un mot, un groupe de mots d'un langage plus ou moins élevé, peut aider à trouver l'inflexion.

Eprouvez-vous de la difficulté à dire ce vers de Boileau :

Qui *frappe* l'air, bon Dieu, de ces *lugubres cris* ?

Remplacez-le un instant par ces mots : « Qu'est-ce qui peut bien faire ce potin ? »

## PERFORMANCES

A Paris et dans l'autres villes, ont lieu, — dans les salles d'école, par exemple, — des représentations gratuites appelées lectures populaires. Elles consistent surtout en des lectures à demi jouées. Pas de décors, pas de costumes spéciaux. Sur l'estrade, un livre à la main, hommes et femmes interprètent des chefs-d'œuvre du théâtre classique, de beaux drames et de fines comédies modernes. Il est à souhaiter que ces séances se multiplient. Plus tard, en y prenant part, vous pourrez transmettre de belles impressions à des auditeurs plus ou moins nombreux.

A votre tour, vous créerez un *foyer familial* : vos lectures à haute voix et vos récitations contribueront à le rendre attrayant.

Vos lectures à haute voix et vos récitations intéresseront, charmeront vos parents et leurs amis. Vous contribuerez à l'agrément des réunions familiales.

Et, plus tard, que d'occasions où vous aurez besoin de bien parler ! Dans toute profession, une bonne élocution est utile. Tout citoyen peut avoir à manifester en public ses opinions, à défendre par la parole ses intérêts : s'il s'est exercé à l'art de dire, il aura plus de chances de se faire écouter, de convaincre.



LE GATO NOIR

*Le Gato noir est un Mè de Phanées les nuées.  
Mè est la partie finale, le rejet, d'Autobiogre d'A.M. 75  
(Hachette-Littérature, collection P.O.L., 1980)  
Le Gato noir est un rejet, un souvenir, de thèmes  
et de tournures du long livre  
Phanées les nuées (P.O.L., 1981).*

fin du XIX<sup>e</sup> siècle : M (ma grand-mère) dans un couvent breton.  
Qu'elle brime son moindre désir.

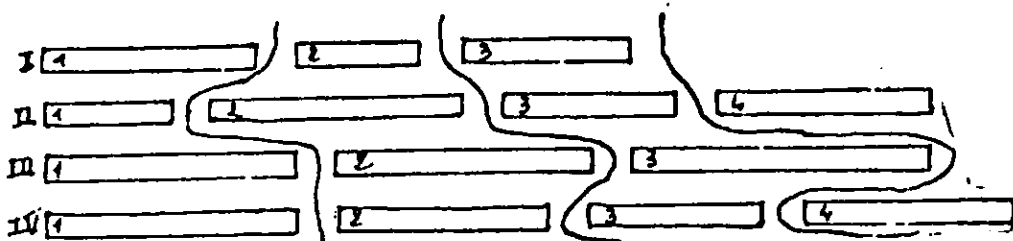
1935 : ma naissance dans l'obscur logis où un soir de 1938 (?)  
les Andreu restent à dormir, Guillemette trop fatiguée dit  
Pierre (« simagrées », chuchote M). La guerre d'Espagne.  
Quelques westerns.

1939-1940 : M et moi à Chateldon, voisins de Pierre Laval. Mon  
traîneau (en 46 verrai le film d'Orson), longtemps la neige épais-  
se, toujours le torrent Vauziron.

4 mars 1977 : M à Arcachon dans le caveau du commandeur  
de pierre (sa grand-tante, née à Ittre, Brabant).

27 août 1977 : conçu le matin à Venise, la ville zigzag d'ezra où  
cette fois non plus je n'allai au restaurant Do Forni (les Deux  
Fours), — nous dînâmes à Paris, avant le train, au Pagodon rue  
Castex —, et le début transcrit sur la tablette ferroviaire de  
la maison de thé au léger balancement latéral, puis les parties  
III et IV écrites début septembre, *le Gato noir* n'a pu être mis  
au propre qu'à la fin de juillet 1979 (nouveau retour à l'Italie).

lettres privilégiées : G (et gh), N, z, ainsi que x et V.  
 Spectre numérique (digital) du *Gato noir* :



## I

1. Et le jour (le four, Do Forni) des pommes de terre en chocolat que jusqu'au bout M refuse, l'un des rares jours où du cloître on sortit la fillette, avec un permissionnaire elle goûtait, timide en l'un des soirs obscurs du siècle finissant. Finistère.

2. et quand Pierre resta dans la nuit, faisant fin chier — du moins je vois la moue de M —, parce que Guillemette tant cajolée... (enceinte, qu'en savais-je ?)

3. Nous remontions le courant (la Voie), quand les escargots de craie et de lune...  
 Qui de nos jours au dieu Renard s'intéresse ?

Mais Akinari !

## II

1. Gato noir est ce livre, chat et château échantons, rouge est la lanterne rue Casse-Tex (C x, voire Cz ou eZra).

2. A Varsovie mon premier cirque (ou conférence), 1973 de Pâques l'extrême froid, QUAND, l'Heure passait, (op)pressé au bord du tableau noir par l'universitaire (l'hôtesse, stylisticien-ne), qui demande, je dis « J'existe », je dis cette main dans le mur du ghetto : gaz, croix, gamma.

3. Spontanément mon instinct de mort de bâtisseur, Gotha, Géhenne, canto de Gongora), dit la candeur du l'un seul. Hasta, fantasma.

4. Pierre dans la nuit j'avais 3 ans, légèrement plus ?, née Anne Andreu peu avant la Débâcle, les voiles de son berceau auprès du Vauziron blanc. la pièce noire. le matelas que par terre on avait étendu pour eux.

### III

1. Hubert ! Cet appel, extrêmement. Véga ! J'appelle Véga, le loup Véga, je crie démesuré dans la neige, un bonnet de laine m'engonce, ô Vaghe stelle dell'orsA, à l'époque (Vichy) des ouvertures crépusculaires, kiosk où l'Occupant vient jouer, tout Hegel et Wagner dans le Vilbrodequin.

2. L'échéance, l'aval (Laval), ruota et vuoto (la Roue, le Vide). Qu'ils serrent le cul n'en mènent pas large, ignorant ce qui se trame...

« On en prend plein la gueule (la gola Golgotha) » gueulent-ils, parlant de Van Gogh, ou du Citizen, en pronant possession et horlant furiosi.

3. Face, faire fast(es), vite révolté. Dans un monde déçu en plein essor.

Il s'approchait d'Elle, quand la guerre éclata.

Il s'approcha d'Elle quand la guerre éclata — et en 41 la prisonnière (Guillemette, Pierre en captivité) se jette contre mon père dans la nuit couvrefeu : un homme avait frappé la porte, un soldat.

### IV

1. DONT, son Moi, unique et légendaire, M me parvint frustrée indignée, je reconnais le visage bleu, œil excentrique le front rond, M Croisée en ses royheumes, puzzles éperdus. Vierge, Martyre, elle est Bretagne, — vierge et jeune femme, Brabant —, M aujourd'hui mégalithique.

2. QUE, son âme dans la main d'un prêtre en blue-jean, sa mère dans le chaco, au lon-loin est son être, dans le long

du lit elle m'éveille d'une anecdote, Aladin et Gillion, avec M je m'engrave dans le caveau de GuyenNe.

3. Eschyle et Thucydide m'inspirèrent, et Cézanne, puis Webern, M est une langue histoire, le chapitre précédent (alerte, très naturel »), quand le barrage rompt ses chènes, shérif à l'œil mort-doré.

4. QUI, d'un colt à la braguette, QUAND, braquant, il fit l'Espagne (« chez » Franco ?) et l'Autriche (Venise, Bude, Pest), M en ma conduite de deuil, Marie-Antoinette au turban sur la plage en cet été 38, sable et mort du tout-jeune, du tout-moi.

*Venise, 27 août 1977 - I Gozzi, 27 juillet 1979*

## CE QUI NE COMBLE PAS LE RETARD

A Jean Tortel

Les paroles, après le livre, celles du lecteur lorsqu'il parle — preuve qu'il en existe, même pour les livres qui ne suivent pas tout à fait le cours d'une époque — non seulement me bouleversent (comment alors remercier ?), mais me convoquent (à cet instant où, le livre fait, on s'imagine loin de tout), m'éclairent en quelque sorte (ce n'est donc pas la fin, pas encore tout le noir accablant de la nuit ?), opère en moi ce volte-face : il me faut bien dès lors regarder sans faillir ce que je suis, ce que je fais, ce que j'ai fait — faire, lorsqu'il s'agit d'un livre, au sens strict de commettre... —, ce que par conséquent, bon gré mal gré, j'ai commis, sans pour autant pouvoir prétendre en être quitte. Or j'écris, le peu que j'écris, pour être quitte, avec les mots, avec tout. J'ai eu, puis-je dire le malheur, d'écrire une première fois, il y a longtemps. Et je n'ai certainement pas écrit, cette première fois, ce qu'il aurait fallu écrire. Depuis j'essaie en vain d'y revenir, d'opérer ce qui, en rêve, épouse (épouserait) le contour net d'une « mise au point ». *L'Image accablante d'une séparation* (1) : c'est bien celle-ci... Les jours et les années passent, l'écart, du temps entre autres, s'accroît. Les mots du début, mal dits, mal écrits, ou incomplets, ne sont (j'allais dire hélas) pas « morts ». S'ils l'étaient je pourrais, nous pourrions oui, cesser d'écrire. Ce n'est pas une idée très optimiste des livres, de la littérature. On s'arrange avec la littérature au regard, ni plus ni moins (à quoi bon se forcer ?) de l'idée qu'on s'en fait. Un livre après un autre : l'éloignement toujours accru, le différé. Il faut, n'est-ce pas, dire cette déportation ? Pourquoi certains la masquent ? Il faut dire, et au besoin écrire, que par nos livres nous ne comblons jamais le retard. Il faut avouer,

---

(1) Cf. *La mort lente*, Flammarion, 1982.

consentir : un livre, oui, est *ce qui ne comble pas le retard*. Un livre est un aménagement (réussi ou raté) du retard. Il n'y a pas de quoi en être fier, n'est-ce pas ?

Récemment un ami me parlait du saut. J'aime cette idée du saut, j'aime plus généralement cette comparaison (pas plus arbitraire qu'une autre) entre l'univers du sport, du corps s'il en est, et celui, maladif, de la littérature. Puis-je par un, plusieurs livres, pouvons-nous sauter ? J'aimerais (le conditionnel, n'est-ce pas, nous prend à la gorge) sauter, mais sauter vraiment, accomplir alors (ce fut, faute de mieux, ma réplique à cet ami) cet acte qui m'autoriserait à traverser ce nom que je porte, qui me porte : un saut de l'ange, en quelque sorte.

On ne parle pas assez de la peur, tellement on en parle. Moi j'ai cru devoir parler (on m'en a fait le reproche) carrément, manière de faire bon poids, bonne mesure, de « terreur » (2). « Nous ne sortons pas des mots », la formule si claire pourtant dans le brouillard de la pensée ambiante, est encore comme telle imprécise. Je veux dire, nous ne sortons jamais des mots que nous avons. Je risque la tautologie (ce n'est certes pas un gros risque) : d'une part nous n'avons que ceux-là, mais lesquels ? D'autre part nous n'en avons pas d'autres. Double misère, que les livres, quoi qu'ils fassent, ne fassent pas, poussent dérisoirement à la puissance énième. Un récit peu avoir au moins le mérite de faire éclater (c'est beaucoup dire) cet aveu, ce constat.

Il me semble que le projet (sorte de non-projet, au sens où l'entendait Bataille) pourrait être d'avancer toujours plus, ce qui revient paradoxalement à reculer, vers l'aveu. Mais pas seulement l'aveu en miroir d'un sujet qui s'écoute, se regarde. Celui alors plus terrifiant (je sais bien tout ceci n'est pas drôle) du langage lui-même laissant voir au grand jour son propre échec. Après tout le langage génère l'échec que sans doute il mérite.

C'est en cela qu'écrire n'est en rien glorieux. Ecrire n'est pas indispensable, et pourtant nous écrivons. Nous écrivons dans cet indécidable, nous écrivons cet indécidable. C'est (bien que le mot soit lourd de sens diffus) une expérience de l'humilité. Tout le langage a l'air, si on ne s'attarde pas un peu (de temps en temps), transitif. Sur cette idée, courte il faut bien le dire d'une idéale transitivité, des quantités de livres s'écrivent qui sont, ni plus ni moins, des malentendus. Il y a d'autres livres (je dis seulement qu'ils sont autres) qui s'écrivent je crois dans le vif (Barthes ou Blanchot auraient pu employer la formule)

---

(2) La terreur, Flammarion, 1979.

d'une certaine *transitivité intransitive* (3), dont il ne s'agit surtout pas de faire la théorie, pour l'agiter comme modèle, ou comme contre-modèle.

J'ai lu (je lis) dans *Le discours des yeux* (4) : « ... nous sommes là, lancés et dans nos os, objets et révélateurs d'objets, incapables de relater les rapports du visible et de l'invisible autrement que selon la série binaire qui nous circonscrit, monotonnement et tant que » (p. 159). Non seulement cela ne me paraît pas très éloigné (cela et, oserais-je dire, d'une certaine manière et d'une manière certaine le livre entier) d'un effort ou travail des mots vers l'aveu, mais me semble une voie capable de nous aider (auteurs et lecteurs) à ne pas tout à fait désespérer de la littérature, en la remettant, sans excès naïf de faste ou de larmes, à sa place.

30 mars 1982

---

(3) Expression proposée par Gérard Arseguel, dans *je ne sais plus* quel numéro des Cahiers du Sud.

(4) Jean Tortel, *Le discours des yeux*, Ed. Ryōan-ji, 1982.



## QUATRIEME THEME

Ticket de quai et bousculade l'accroupissent debout  
 qui s'assied au milieu sur la bord de voyages au rail  
 et reste par devant l'écran d'un documentaire surprise ;  
 sans transition une fille à plat sur seins, d'excès, l'a  
 trémoussé qui bande en retour et l'œil s'accompagne ;  
 puis des visages en rangs se dirigeant au strapontin  
 lui font qu'il se retrouve à la rue et trébuche d'aplomb ;  
 l'insupportable s'implique d'en parler à quelqu'un  
 aujourd'hui ou du moins que tout lui fasse y ajourner ;  
 à peine remis d'épisodes d'avant il est en salle  
 d'attente, vaque à s'étendre et se cache son faible ;  
 la machine-outil lâche son cran qu'il glisse  
 les pieds à l'huile dont la chaîne à godets sursaute  
 pour l'agripper à travers qu'il ne l'évite pas même assez  
 tôt sans n'en faire qu'index d'incident à raconter à table  
 ni ailleurs, et la chute de casque en jaune le dégénère  
 dont tout mort revienne à ça, les bras en croix  
 dans un prolongement d'établi sur cales ; que l'infirmier  
 vienne dans le courant d'un après-midi et c'est en trop  
 ce rendez-vous dans le crâne au lever sans contre-  
 balancement avec monnaie sur la table de nuit ; le bouton  
 de télé rend autant qu'orgues d'autrefois à tubes  
 en négatif comme de son intérieur, mais sur-ornées  
 à dorures en dur ; l'écart de niveau entre pression d'air  
 subie et tous menus à venir se transfère à la tête,  
 la corde, les bras mieux qu'ils pendent ; derrière  
 le jardin de peur de salir, il y a ce qui faut pour  
 ne se gêner plus jamais ni les autres, monter sur chaise  
 et s'en faire tomber aussi vite qu'une fois, le nœud  
 fait, et les pieds en ayant dernier souci de l'aise  
 qu'ils ne touchent surtout pas, dont le cou mène à soi.

ANNEE ALGERIENNE 77-78

*(Extraits)*

LES DEUX BOURGEOISES

Nous sommes dans les boyaux de nos toilettes, serrées l'une contre l'autre.

Exposées aux regards de la basse classe nous discutons de choses et d'autres.

De l'ancienne odeur de nos toilettes il est six heures du matin.

Nos maquillages tiennent encore car nous n'avons pas pleuré.

SUCRERIES MORT-NEES

J'ai la gravité en moi  
Celle d'un nez troué où loge le coton sale,  
La veinule et sa finale tamponnées.

Rien à voir avec ce sein d'une jeune algérienne,  
Fumé par le cuivre,  
Agrippé à la pente,  
Soutenu par le cœur,

Mais la mort comprise à l'anus.

## J'AIME PARTICULIEREMENT TADEUZ KANTOR

Crasseux en bas des reins, un prêtre savonne tout ce qui ressemblerait à du bois ou à de l'osier (parquets séniles, paniers bohémiennes) ;

Puis rince à la vapeur maure les durillons de la volaille et les rayons de sa bicyclette.

## A NICOLAS DE STAEL

Digue de la roulette.

Sur la couleur bégayante, parce que forcée à vivre  
Dégazéifiée.

Pinceau coudé.

Mordante, la pâte atone ajoutée puis retranchée.

Truelle gantée.

Truelle inversée sans manchon

Truelle gantée qui travaille le dimanche.

Dis-moi donc.

Comment t'y pris-tu pour finir Anthère ?

LA PORTE BLANCHE

(Extraits)

Comme avaler un chemin  
d'air un comprimé tant  
d'après-midi répétés  
l'herbe leur sortait des yeux  
par la force  
deux ornières où  
rassembler :

(Renoir peignant des jeunes filles  
le sourire vert toi coupant tes  
robes dans le marronnier liberty  
où s'articulent les mots de mai  
les doigts traversés de rhumatismes  
ce toujours même désir bordant nos  
étreintes  
d'entre tes jambes s'exhale)



... écartée

oh l'hiver  
comme un passage  
d'eau,

... le charbon meurt  
entre les herbes

avec tes ongles  
chandail à vif...

toute parole cassée...



... dépouillée  
de proche en proche comme  
tu m'entraînes

l'herbe l'hiver  
toute à nos chemises

c'est une odeur qui change  
de village

la pluie si haute  
entre les draps...



... avec du sang neige après neige où  
croissent les ronces cette voix  
que l'on rassemble noire sur la  
colline tu vas visage d'encre ainsi  
les mots face à la peur le froid  
resserre les toits du hameau l'une  
contre l'autre c'est dire comme les  
corneilles traînent des odeurs de  
classe lorraine lumière laminée j'ai  
appris dans les glaces que deux mots  
délabrés même sans bruit peuvent faire  
un langage...

QUANT AU METAMORPHIQUE  
(ET QUANT AU THEMATIQUE)

On dit et redit que LE CYGNE est le poème le plus révélateur de la poétique baudelairienne : il en est en effet le pur poème analytique.

I

*Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,*

*A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;*

*Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*

*Là s'étalait jadis une ménagerie ;  
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux  
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie  
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,*

*Un cygne qui s'était évadé de sa cage,  
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,  
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.  
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec*

*Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,  
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :  
« Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? »  
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,*

*Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,  
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,  
Comme s'il adressait des reproches à Dieu !*

## II

*Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

*Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :  
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
Comme les exilés, ridicule et sublime,  
Et rongé d'un désir sans trêve ! et puis à vous,*

*Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée ;  
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus !*

*Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique,  
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,  
Les cocotiers absents de la superbe Afrique  
Derrière la muraille immense du brouillard ;*

*A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et tettent la Douleur comme une bonne louve !  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !*

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !*

Si, de ce poème, on ne veut retenir que le mouvement pur de l'imaginaire, il est sûr que suffit ce que dit II : le souvenir d'un cygne d'autrefois dans le Paris d'aujourd'hui me fait penser à Andromaque, à..., à... etc. Or, le poème est I et II ; or, il ne commence pas avec le cygne, mais avec Andromaque ; or, si le cygne est l'image qui « m'opprime » et qui veut répéter en tout sa signification, c'est Andromaque, avec son « petit fleuve », qui seule

*A fécondé soudain ma mémoire fertile,*  
Andromaque et non pas le cygne : autant de constats, autant de questions.



I : la nécessité thématique interdit tout mouvement, l'obligation de formuler la signification pour moi du cygne implique arrêt, confrontation des deux figures, celle du je, celle du cygne, l'une s'identifiant à l'autre et par l'autre, et fixation pour aujourd'hui de ce face-à-face d'autrefois : le cygne que « je vis » est ce malheureux que « je vois », « mythe étrange et fatal », et je ne suis plus simple regard, je suis vision. Regard fixe, image fixe, ainsi se définit ce face-à-face, ainsi I, mouvement bloqué est définitive fixité, celle d'une pose, attitude des « reproches à Dieu », dont le sens est révolte.

II : même mouvement repris à son commencement, mais fixer le sens n'étant plus nécessaire, il n'y a pas d'arrêt, pas d'interdiction du mouvement. Mon regard n'a plus à se fixer, je n'ai plus à me faire vision, je suis et je reste pensée :

Je pense à mon grand cygne avec ses gestes fous, cygne, lui aussi, qui n'est plus image fixe : étranger à toute fixité, rien ne peut bloquer ce mouvement, je ne suis que pensée et « je pense à », à..., à..., à...

I : thématique arrêt sur l'image, aujourd'hui fixant le sens d'autrefois ; II : mouvement ininterrompu. I : face-à-face de deux figures ; II : infinité figurative. Or, ce mouvement infini est en II produit par quelque chose qui en I ne pouvait exister, le passage immédiat du cygne à Andromaque, de la deuxième figure à peine « pensée » à la troisième, après laquelle à l'infini se poursuit le mouvement : tout se passe comme si la troisième figure suffisait pour qu'un blocage en face-à-face identifiant ne puisse avoir lieu, pour qu'advienne une suite infinie. On peut imaginer à l'horizontale un manège, à la verticale une noria, où l'irruption du troisième terme est en effet face-à-face impossible et mouvement ininterrompu :

Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor et ne peut cesser de sonner, la mémoire étant plus que mémoire du vécu — je pense

*A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve*

*Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs*

*Et tettent la Douleur comme une bonne louve !*

*Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !*

et même à ce retour du plus profond, à cette figure de l'enfance baudelairienne « orpheline », il n'y a pas arrêt, le mouvement ne peut pas s'achever : c'est ainsi, c'est littéralement en passant qu'il est dit que l'imaginaire est irréductible à la mémoire expérimentielle et que le métamorphique est sans fond, continu



discontinûment qui se trouve et se perd, « pensée » à d'autres toujours autres, « à bien d'autres encor »...

Andromaque est donc celle, en effet, qui seule « a fécondé », celle, en effet, qui commence le poème en cette mesure où le poème est analytique de lui-même où le poème est cet ensemble, I, blocage thématique de II, et II, dissolution métaphorique de I, dont en vérité le principe de composition est principe de composition poème en son entier qu'on peut considérer comme une sorte, poétique celle-ci, de « genèse du poème » (1).



Dire thématique, c'est dire construction de sens — métamorphique, transfiguration infinie. Ainsi le thématique est une poétique de double et mutuelle annulation de la figure au bénéfice du sens, le métamorphique une poétique de perpétuation de la figure en perpétuellement autre qu'elle-même. Et ces deux poétiques, on peut les distinguer abstraitement dans l'œuvre baudelairienne avec autant de netteté que le fait Baudelaire analytiquement dans LE CYGNE :

- face-à-face thématique : affrontement, duel, crispation furieuse et mutuelle destruction, « horreur de la vie » et « goût du néant » (2) ;
- perpétuité métamorphique : retour repris, déperdition recommencée, « cri répété », « sanglot qui roule », suite identique à l'infini, « extase de la vie », impossible néant (3).

Concrètement la poétique proprement baudelairienne n'est ni l'une ni l'autre, elle est l'une et l'autre, ou plus précisément poétique du passage de l'une à l'autre, poétique de l'instant où l'une cède à l'autre, où le face-à-face thématique est touché par l'imminence de la troisième figure, où la fixité soudain tremble et se creuse, où le mouvement naît qui va tout dissoudre et tout engloutir par le fond infini du gouffre — instant final du thématique, instant initial du métamorphique, instant où dans la vision du port monte le « chant des marinières », où dans les « voluptés calmes » s'avoue

*Le secret douloureux qui me faisait languir*

instant où meurt le sens, où naît la figure infinie, instant où le poème en se fermant s'ouvre à son propre abîme, à son recommencement perpétuel. Le poème proprement baudelairien n'est ni poème du « duel », de la fixité « satanique » du sens,

ni poème du même multiplié, « *fils et père de lui-même* », infini obsessionnel qui « *vient mourir au bord de votre éternité* » : le poème baudelairien, dans sa pureté essentielle, est immolation du sens à l'identité infinie, il est nécessairement fixe et fermé, ce dont la fin témoigne de l'absolu triomphe du perpétuel ouvert — contradictoire opération par quoi le sens n'est fortement, lourdement affirmé que pour être au dernier instant nié, annulé par le premier mot du « *secret* » sans fond, par le premier instant de la suite infinie. A la fois dernier et premier, cet instant suffit pour frapper de néant la vision, pour faire du face-à-face, un « *mensonge* », autrement dit pour priver de sens toute description, cet instant suffit également pour donner l'infini transfiguratif comme séquence à jamais impossible à clore, à fixer en récit complet, autrement dit en significative narration : le métamorphique est à la fois non-sens du descriptif et narrativité impossible, et reconnaître en l'imagination la « *reine des facultés* », c'est dire au fond que le poème, essentiellement ni description ni narration, dispose éventuellement de l'une ou de l'autre au seul gré de son propre principe imaginaire : en prendre conscience critique, seul peut-être un Baudelaire le pouvait, poète du passage à l'infini, du terme tiers, de la perpétuelle Andromaque — entre fixité et dissolution, poète purement de l'initial métamorphique (4).



Le métamorphique en tant que principe est le principe même de l'imaginaire et dire l'un, c'est entendre l'autre. Imaginaire bloqué pour construction de sens, tel est le thématique en tant que poétique — et le métamorphique en tant que poétique : imaginaire libre, infini triomphant. Si le thématique a pour chiffre 2, sa vérité étant mutuelle destruction de figure au profit du sens, le métamorphique a pour chiffre 3, sa vérité étant dissolution du sens par perpétuation figurative. Ainsi la vérité de l'imaginaire est toute entière en une double égalité :

$$\begin{aligned} 2 &= 0 \\ 3 &= \infty \end{aligned}$$

1 - Andromaque, avec son « *petit fleuve* », initiatrice du continu métamorphique, on peut le « lire » ainsi : l'eau qu'attendait le cygne en I, faute de quoi il se fige et prend pose et sens, c'est l'eau du Simois, l'eau d'Andromaque — ainsi le face-à-face était interdiction du troisième terme, et le 2 manque du 3, et le 3 suffit : il est l'infini.

2 - C'est le Baudelaire « *satanique* », « *héautontimorouménos* », « *victime et bourreau* », « *plaie et couteau* », sado-maso, etc., le Baudelaire bon sujet pour « la littérature et le mal », le Baudelaire qu'on dirait illisible aujourd'hui, si le retour de ce XIX<sup>e</sup> siècle « noir » ne constituait l'actif essentiel peut-être, aujourd'hui, de la « modernité ».

3 - La plus haute « dignité » baudelairienne, et la douleur la plus profonde, est celle, on le sait, de qui a connu et reconnu cette impossibilité, pour l'imaginaire, du repos de la mort du rien.

*Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !*

*Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles  
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,  
Des êtres disparus aux regards familiers.*

4 - « Genèse du poème » baudelairien, poétique unité que sa composition décompose, analyse spectrale poétiquement de l'instant initial, LE CYGNE est exemplairement ce que le poème purement baudelairien est et n'est pas : dissolution métamorphique du thème.

PHANEES LES NUÉES (« POL », Hachette)

Passes, impasses, trépas de la démiurgie. Ou, en d'autres termes : y a-t-il quelque chose à faire de ce que nous croyons, pensons, rêvons être notre vie ? Que faire des nuées sans cesse remodelées ?

Hubert Lucot vit cette question, la travaille, comme d'autres la glaise ou la boue socratique. Car les faits, les souvenirs, les mots ne sont rien en eux-mêmes : terre du vécu, sans doute, mais terre seulement et sans autre détermination. De cette terre, il s'agit de faire surgir, de faire apparaître ce qui ne se voit jamais seul : le souffle, le temps. Faire apparaître ce qui toujours aussitôt disparaît.

Dans certaines psychothérapies d'enfants, la pâte à modeler manifeste par son maniement, ses déformations, ses soudaines fixations les motions affectives de celui qui ne peut directement parler. Au travers le dessins plus ou moins automatiques (*squiggle*), Winnicott fait apparaître le mal-su de ce qu'évoque la parole enfantine.

La langue est pour Hubert Lucot cette pâte à modeler ; les dessins ou formes qu'elle peut d'abord affecter sont à retravailler, à transformer pour que surgissent peu à peu le temps et le devenir. Et, comme pour les enfants, c'est de la vie qu'il s'agit, de la famille et de la succession des générations, des guerres, des enthousiasmes et des désillusions politiques, des morts, du vin, du football...

Qu'est qui de la vie peut devenir écriture ? Hubert Lucot veut forcer le passage tragique : de sa vie à l'écriture et de celle-ci à sa vie d'écrivain ; ce qui ne peut se faire sans dommages, sans actes manqués, sans distorsions, sans blocages. Ne s'agit-il pas de donner langue aux fantômes (*ceux qui apparaissent ?*) Il refuse le récit, le monologue, la transcription d'on ne sait quel « flux de conscience ». Le vécu n'est pas racontable ; rien ne pourra le ressusciter. Pour lui, le vivant n'obéit d'abord qu'au principe de discontinuité, et l'écriture, activité et production d'un vivant, y cède aussi. Rien de la vie ne peut être considéré comme donné, fixé, retenu : dans l'écriture, rien de ce qui est advenu n'est terminé ; tout reste à devenir, à se modifier, à faire mal ou à faire sourire tour à tour. De même, aucune idée n'est claire, exceptées celles qui ne font rien, qui sont hors de la vie comme s'y mettent parfois les philosophes.

Ainsi l'enjeu de l'écriture, c'est la vie. Pourtant, d'abord, l'écriture apparaît comme incompatible avec la vie : elle empêche de vivre celui qui écrit. Mais parce qu'elle l'isole du monde, elle rend manifeste sa propre présence au monde, elle le fait apparaître tel qu'il est : écrivain. Le projet du livre : « ma lecture du monde au jour le jour » suppose aussi que cette lecture est sans cesse à refaire, à relire, à écrire. Tout ce qui n'est pas le travail de l'écriture dépérit ; non pas « meurt ». Car « cela » peut fort bien rester : ce que l'on dénomme communément événements, souvenirs... Mais sec, asséché, momifié. Bien plus : ce qui n'est pas l'auteur écrivain s'anéantit. Ce sentiment s'impose au lecteur qui ne sait ce qu'il fait lisant mais devine qu'il ne peut cesser sans dommage. La scansion, le rythme si fortement matérialisés évoquent trop la respiration, celle de l'auteur et du lecteur même. La syntaxe, elle aussi, est particulière, et les mots souvent étranges : « J'admets de drôle

de mots ». Et « Mon travail consiste à aller jusqu'au sous-sol d'où proviennent ces incongruités »... « La fiente de l'âme, je la cultive comme on fait une coproculture, mais dans le mouvement. » Tout se joue ainsi au niveau des signes, signes qui ne sont pas seulement des mots, ni même la seule ponctuation, mais aussi ce quelque chose qui les perturbe, qui perturbe leur ordre conventionnel.

Mais pour cette lecture de sa vie (et de la vie), l'auteur doit trouver des systèmes de répartition, des grilles de lisibilité : d'où l'allusion récurrente à Mondrian. Il faut mesurer, régler, couper et établir des secteurs, des réseaux : « D'abord était notre expérience. Quel passé ? dans lequel bientôt Phanées les nuées prendra place. Ma vie subdivisée... Ma vie faite de grandes ruptures ». Pas tout à fait graphe, moins encore tableau à l'occidentale, le livre peut faire songer à certaines peintures méso-américaines qui sans véritablement conter une histoire semblent plutôt en évoquer les origines et les effets symboliques.

Une telle entreprise, une telle construction peut prendre des aspects labyrinthiques : c'est que le lecteur sent bien vite qu'il n'a d'autre possibilité que de s'approprier le temps vécu qui résonne avec le sien propre. A la limite, ce qui lui est donné à lire lui est aussi proposé à écrire. Le livre en train de se faire renvoie le lecteur à son activité de lire dans toute sa force créative. Convocation éprouvante, on le veut bien, mais qui valide à elle seule l'entreprise.

Olivier JULLIARD

## TERATURE

Revue fondée en 1981 par Jean-Luc Steinmetz, J. Benzakin et Th. Collin. A déjà publié quatre numéros comportant enquêtes, études et fictions, le premier concernant une émission radiophonique de Valère Novarina, le second présentant diverses réflexions sur les récits de Georges Bataille, la livraison 3/4 permettant à Ch. Prigent de faire le point sur son œuvre (avec Denis Roche, Lucette Finas, Jacqueline Risset) et publiant les résultats d'un questionnaire sur la lecture que les poètes font en public de leurs textes.

Après l'époque de crispation des avant-gardes, *Térature*, qui compte avec l'impossible du discours — que celui-ci se nomme inconscient individuel, infinité mystique ou vide interrogeant — s'attache tout particulièrement à cette *naissance continuée* de la parole et de l'écriture sur fond d'impensé. Alors que résonnent d'une part le « label poésie » dévoué à l'Être non divisé, d'autre part la bouillie balbutiante verboclaste, *Térature* occupe un lieu actif de re-formation des langues, entre l'éloge et la haine ; les prochaines livraisons éclaireront cette démarche qui, du rupestre au télématique, souhaite entendre les phénomènes d'inscription à l'endroit même où l'urgence et le manque se conjoignent.

Prochain numéro : n° 5 (printemps 1982) « Et l'homme ? », textes de Grégoire de Nysse, Georges Bataille, Maurice Roche, Claude Viallat, G. de Cortanze, J. Clareboudt, J.-M. Gibbal, P. Bergounioux, P. Oster, J.-L. Steinmetz, etc.

(Communiqué par *Térature*, 12, rue Hoche, 35000 Rennes. Bi-annuel. Abonnement : 60 F).

## LES CAHIERS DU CONFLUENT

Les Cahiers du Confluent est une petite maison d'édition née en mars 1981. Elle publie, à compte d'éditeur, de jeunes poètes et des plus anciens qu'unit ou rapproche l'exigence d'un profond lyrisme. Elle s'est donné ce nom avec la volonté d'être un lieu de rencontre entre poètes français et étrangers qu'habitent la même passion de la vie, la même lumière ; elle se place sous les augures de ce vers superbe de V. Aleixandre : « Je suis toi roulant parmi d'autres voiles. »

Lieu de rencontre, elle l'est aussi entre la poésie et les arts plastiques, grâce aux belles illustrations de B. Burger qui réapparaissent de Cahier en Cahier, par la publication aussi de Sonnets de Michel-Ange ; pour mieux concrétiser ces lieux, elle organise des expositions-rencontres et spectacles, à Montereau, Paris, Nice, Grenoble, Nangis, Mantes...

Les Cahiers ont déjà publié, sous le signe de l'arbre et de l'eau LA MER DES ARBRES de Christine Givry, sous le sceau de la nature un long poème rythmé LE CŒUR DU VENT d'Yves Bergeret, ainsi qu'un autre poème ininterrompu comme l'écheveau qu'on dévide OISEAUX MES BEAUX OISEAUX de Daniel Abel. Un tout jeune auteur y fait ses premières armes avec une prose poétique en quête du sacré : CES VOYAGES ONT PRIS FIN, de Jean-Louis Roquel ; Sandro Penna y apporte l'étincelle troublante d'une enfance très pure dans LA OÙ VIVAIT LE PEUPLE, tandis qu'Andrée Appercelle exalte une sensualité de femme attentive aux échos de ce monde dans NEIGE AUX POINGS.

Correspondance et renseignements aux « Cahiers du Confluent », 2, quai de l'Yonne, 77130 Montereau.

Pour « Les Cahiers de Confluent » : Josiane Dufour.

## REVUES - NOTES

*Courrier du centre international d'études poétique* n° 147/148 (centre d'études poétiques, bibliothèque royale, 4, bd de l'Empereur, 1000 Bruxelles) : une « enquête », sous forme de questionnaire à une vingtaine d'écrivains sur les rapports écriture romanesque/écriture poétique.

*Décharge* n° 8 (Jacques Morin, Av. Pompidou, Les Fleurs, 04100 Manosque) : textes poétiques divers, notes de lectures et un appel pour lancer une revue de textes dits sur bandes enregistrées : Paul Quéré semble vouloir y reprendre, sous une forme autre, les échanges multiples des « texticules du hasard » qu'il avait, il y a peu, imaginés. A suivre...

*L'autre jour* n° 2 (R. Boyez, 19, tour d'Aygosi, 13100 Aix-en-Provence). Une trentaine de pages consacrées à une dizaine d'auteurs, chacun y publiant quelques poèmes... Le n° 1, peut être moins soigné typographiquement, me semblait pourtant plus intéressant parce que plus dense autour de Jean-Bernard Dugny, Daniel Faget, Jean-Pierre Enoc, Roland Boyez, Elia Natael et Kacem Basfao... mais cette revue cherche encore sa formule !

*Verso* n° 27 (4, rue Rongier, 69370 St-Didier au mont d'Or). Un petit dossier sur la poésie à l'école avec beaucoup de textes d'élèves. De très nombreuses notes et informations, comme d'habitude.

*Plein Chant* n° 7 (Bassac. 16120 Châteauneuf-sur-Charente) : textes de Jacques Gaudichon, Christian Lagnonie, Georges Navel, Mark Twain (traduit par Frédéric Larchenc). De nombreuses notes critiques, dont un article intéressant sur l'Oulipo.

*Midi* n° 2 (57, bd Exelmans, 75016 Paris). Une trentaine de pages qui se partagent quinze poètes à découvrir.

*L'île* n° 45, 46, 47, 48, (46, rue Custine, 75018 Paris). Cette toute petite revue qui se voulait un lieu ouvert à toutes sortes d'écritures mais s'orientait de plus en plus vers la bande dessinée, annonce ici sa disparition.

*Hélices* n° 1 (11, chemin des Marguerites, 23000 Guéret). Un premier numéro sous la forme classique d'une anthologie d'une cinquantaine de pages distribuées entre quelques auteurs. Ici : Bernard Blot, Raymond Bozier, Jacky Germes, Anne-Marie Girolami, Nadine Lavand.

*Térature* n° 3, 4 (12, rue Hoche, 35000 Rennes). Deux dossiers se partagent ce numéro : le premier, d'une soixantaine de pages, est consacré à Christian Prigent : le second, à la « lecture publique » avec un ensemble bien documenté sur la situation des lectures ainsi que des réponses d'écrivains se livrant à sa pratique. Un dossier important pour comprendre ce qui se passe actuellement dans les rapports entre certains types d'écritures et les recherches d'un public. Un troisième ensemble est consacré à des fictions...

*Sud* n° 41, 42 (Yves Broussard, 11, rue Peysonnel, 13003 Marseille). Un volumineux dossier de cent quarante pages consacré à Léon-Gabriel Gros : textes inédits, lectures critiques, textes d'hommage, etc... Ensuite de nombreux textes poétiques de Jean Rousselot, Jean Joubert, Henri Gwilherm Kerourédan, Jean-Vincent Verdonnet, Philippe Oualid, Andrée Remacle, Jacques Lepage.

*Sépia* n° 2, 3 (BP. 158, 75227 Paris Cédex 05) : arts, poésie, femmes ; cette revue se propose, tout en donnant la priorité à la femme, de publier aussi des textes d'hommes. Ce numéro est presque entièrement consacré à Andrée Appercelle et à des photos de Jocelyne Godard.

*Tartalacrème* n° 20 (15, rue de Beaubourg, 77340 Pontault-Combault), un numéro autour du canadien André Roy.

25 n° 60 (R. Varlez, 36, rue des Ramons, 4200 Ougrée. Belgique). Treize poètes se partagent la cinquantaine de pages de la revue. Parmi eux : François Jaqmin, James Sacré, Jacques Izoard et Michel Nicoletti qui se voit consacrer le quart des pages.

*Plein Chant* n° 8 (E. Thomas Basasc, 16120 Châteauneuf-sur-Charente). Cette petite revue est très variée et agréable à lire par sa diversité. Dans cette livraison, on trouve James Sacré, des lettres de Gaston Chaissac, et le récit curieux de la vie de M. de Brunoy...

*Sud* n° spécial (Yves Broussard, 11, rue Peysonnel, 13003 Marseille). Nous sommes maintenant bien habitués aux copieux volumes, parfois un

peu disparates, de cette revue. Celui-ci est entièrement consacré à un colloque sur Alejo Carpentier. 300 pages d'interventions diverses impossibles à résumer ici.

*Digraphe* n° 26. Avec ce volume, cette revue prend un nouveau départ après une longue interruption. C'est un numéro très dense, riche, réparti en trois sections : textes (Bénézet, Butor, Gadda, Ristat, Ollier, Alphant) ; autour de la peinture d'Antonio Saura — avec un beau texte de ce peintre « contre le Guernica » ; interventions autour d'une photographie de Willy Ronis.

Parmi les revues étrangères :

*Il signale* n° 0 (Giulio Campiglio. V. Arzaga, 30, 20146 Milano, Italie), une petite revue italienne qui publie des textes d'auteurs inédits, des notes de lecture, etc... signalons, pour les pédagogues curieux, un petit article sur la poésie et l'école où l'on retrouve une version italienne des travaux de Kenneth Koch.

*Salvo imprevisti* n° 22, 23 (Bettarini, borgo SS. Apostoli, 4.50123 Firenze). Une enquête sur la situation des revues en Italie, plus des textes d'auteurs divers.

*Dimensao* n° 3 (Rua Artur Machado 75, Cx postal, 140. Uberaba, Minas Gerais. Brésil) : douze auteurs brésiliens... de nombreuses adresses de revues en langue portugaise.

Quelques recueils : *Accrocs* de Ménaché aux éditions Verso ; *J'ai traversé la pierre* de Francis Robert aux éditions Le Pont de l'Épée ; *Axe de l'œil* : Jacques Izoard intervenant sur des dessins intéressants de Martin Vaughn-James, Ed. de l'Atelier de l'agneau ; *Le déplacement du fou* où Werner Lambersy, par un jeu de pages découpées, se livre aux joies des lectures multiples, Ed. Le Cormier ; et enfin *Les poètes de poésie pour vivre* aux éditions Saint-Germain-des-Prés : une quinzaine d'auteurs rassemblés autour du manifeste « de l'homme ordinaire », refus tant de l'écriture automatique surréaliste que du formalisme... « que la poésie se rapproche le plus possible du jaillissement spontané du langage », etc... où l'on retrouve la tripe !

*Traversée de l'inexorable* d'Yves Broussard aux éditions de la revue Sud, une petite plaquette de petits textes denses essayant de saisir en un éclair l'insaisissable et de nous l'imposer. *Des poètes pour demain la soif*, une anthologie (publiée par la jeune revue *Noah* : 44, Grand-Rue, 21121 Ahuy) de trente-huit poètes nés après 1942 : une façon comme une autre de prendre date... Enfin, *Je parti*, de Dominique Buisset et Jacques Jouet (dans les bonnes librairies ?...), une écriture à deux mains, un long travail d'échange et de polissage, plus ou moins à partir d'une approche intertextuelle (« l'élimination de la graisse est un travail de haute précision » écrivent-ils, dans un autre sens d'ailleurs, page 38), dont le résultat est intéressant.

Jean-Pierre BALPE



# action poétique

Numéros  
disponibles

26. INEDITS DE PIERRE MORHANGE - SIX POETES ET UN CRITIQUE  
(*Bellay, Cousin, Della Faille, Godeau, Perret, Venaille et G. Mounin*)...

28-29. RENE CREVEL, numéro spécial.

30. NOUVEAUX POETES HONGROIS, POETES DE LA R.D.A.

31. UMBERTO SABA (*traduction et étude de Georges Mounin*).

32-33 VLADIMIR HOLAN.

34. OU EN EST LE ROMAN ? *par R. Ballet, Y. Buin, Cl. Delmas...*

38. (*Formule « poche »*) POETES POPULAIRES CHINOIS, *trad. et prés. par M. Loi*. QUATRE POETES TCHECOSLOVAQUES.

39. POETES IRANIENS D'AUJOURD'HUI.

40. PROSES POETIQUES. Et : *Celaya, Kirsanov, Bouritch.*

41-42. « TEL QUEL » *et les problèmes de l'avant-garde.*

44. (*Nouvelle formule.*) DU REALISME SOCIALISTE.

47. QUEVEDO, ESPRIU, SNYDER — ESPAGNE, LES TOUT NOUVEAUX.

49. COMMUNE DE BUDAPEST : 1919 — *G. Lukacs.*

50. UNE LITTERATURE PERDUE (Problèmes du récit).

---

Supplément au n° 53. — VIETNAM.

---

53. L'IDEOLOGIE DANS LA CRITIQUE LITTERAIRE.

54. S. TRETIAKOV : FRONT GAUCHE DE L'ART — REALISME SOCIALISTE — JOSE BERGAMIN — Six poètes du lycée Chaptal.

56. POESIES U.S.A. : L. Zukofsky, L. Eigner, J. Rothenberg, P. Blackburn. — Contre-poésie : Vietnam, Les « Caterpillar », poésie amérindienne traditionnelle. — Hommage à Jacques Spicer. — Neruda : poèmes.

57. CHILI — ANGOLA — ESPAGNE. La poésie de la Résistance (Pierre Seghers). — Rivière le parricide (E. Roudinesco).

---

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

---

58. POETES PORTUGAIS. — B. BRECHT.

---

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

---

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

---

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

---

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. Delay,  
J. Roubaud. — BENJAMIN PERET : J.R., P. Lusson, H. Deluy, L. Ray,  
L. Robel. — POESIE EN FRANCE : J. Réda. — Et : C. Adelen, G.  
Jouanard, A. Lance, M. Regnaut, A. Mathieu, G. Le Gal, L. Giraudon,  
P. Richard, C. da Silva, D. Pobel, A. Helissen, R. Chopard, J.-L. Blanchard,  
F. Perrin, P. Autin-Grenier, JAN MYRDAL.

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.

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

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

79. VINGT-CINQUIEME ANNIVERSAIRE.

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

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

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

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

85. POESIE EN JEUX : L'ECOLE, L'ECRITURE : Jean Tortel, J.-P. Balpe, Cl. Adelen, M. Etienne, Liliane Giraudon, Y. Boudier, P. Lartigue, L. Ray, P.-L. Rossi, J. Roubaud — OULIPO : Jacques Bens, Paul Fournel, Georges Perec, J. Roubaud ; contraintes techniques, exercices, méthodes. — Et : Gérard Arseguel, A. Lance, Jean Todrani.

86. AMOUR AMOUR (poèmes, études, proverbes, locutions, montages, sonnets, aphorismes, etc...) : Sandor Weöres, M. Broda, Quevedo, Flamenca, P. Lartigue, J. Tortel, Gaspara Stampa, J. Thibaudeau, J. Todrani, G. Jouanard, C. Adelen, M. Benabou, H. Deluy, Khlebnikov, Maiakowski, Théophile, Boisrobert, Le Petit, Giorgio Baffo, Veniero, Jodelle, S. Yurkievich, N. Naderpour, M. Leray, Y. Boudier, Bonaparte, J.-P. Balpe, Liliane, Giraudon... (37 F).

87. CLAUDE ROYET-JOURNOUD : Interventions, textes, poèmes, études, notes, dessins, photo de : A.-M. Albiach, A. Barnett, D. Cahen, M. Couturier, J. Daive, H. Deluy, F. Ducros, L. Eigner, C. Fain, Adolfo Fernandez-Zolla, J. Frémon, P. Getzler, L. Giraudon, R. Groborne, J. Guglielmi, R. Guglielmi, E. Hocquard, E. Jabès, R. Laporte, F. de Laroque, R. Lewinter, C. Minière, B. Noël, J. Ortner, M. Pleyner, J. Roubaud, J. Tortel, A. Veinstein, K. Waldrop.

**Vous trouverez, en encarté, dans ce numéro, quatre pages pour Georges Perec : un petit texte inédit de notre ami, un dessin de Pierre Getzler et un poème d'Henri Deluy.**

**RAINER MARIA RILKE**

**LA PRINCESSE BLANCHE**

**Texte français et présentation  
de Maurice Regnaut**

**Collection « Selon »  
Action Poétique, 1981**

**(27 F, commandes : Distique, Z.I. Petite Montagne Sud,  
CE 1819, 91018, Evry-Cedex**

# 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 :

## LIRE

- JEAN DAIVE : Narration d'équilibre - *Hachette* (POL).
- EFIM ETKIND : Un art en crise - *Age d'Homme*.
- RADOVAN PAVLOVSKI : Un autre oiseau dans un autre temps - *Age d'Homme*.
- LOUISE MICHEL : A travers la vie et la mort - *Maspero*.
- PHILIPPE JACCOTTET : Gustave Roud - *E. Un. Fribourg*.
- WILLIAM CARLOS WILLIAMS : Poèmes - *Bilingue Aubier*.
- ALAIN VEINSTEIN : Ebauche du féminin - *Maeght*.
- JEAN TODRANI : Studio - *F.P. Lobies (Gramma)*.
- GONGORA : Les solitudes - *Seghers*.
- BERNARD DELVAILLE : Poèmes (1951-1981) - *Seghers*.
- GIL JOUANARD : Sous la dictée du pays - *Slatkine*.
- ALBERT-MARIE SCHMIDT : l'Amour noir, anthologie de poèmes baroques, présenté par J. Roubaud - *Slatkine*.
- EDGAR POE : Les poèmes, traduits par Stephane Mallarmé - *Gallimard* (Poésie poche).
- JEAN LAUDE : Le dict de Cassandre - *Fata Morgana*.

*ce qui ne comble pas*

*Danser sur Stein*

## *C'EST A DIRE*

*Pierre Lartigue*

*Daniel Berlioux*

*Christian Rist*

*Mitsou Ronat*

*J. Rothenberg*

*L. Anderson*

*Pierre Lusson*

*Léon Robel*

*Claude Grimal*

*Montserrat M. Prudon*

*Gil Jouanard*

*le coup de dé*

*son sens règle*

*tout sur t - tt*