



SAVELLI

© 1977 Editions Savelli
33, bd Saint-Martin, 75003 Paris

Directeur de la publication : Vincent Bounoure
Numéro de commission paritaire en cours
Dépôt légal 2^e trimestre 1977
Imprimé en France, Wallon - Vichy

SOMMAIRE

Vincent Bounoure. <i>L'Ordalie</i>	5
Joyce Mansour. <i>Pour Cogollo</i>	10
Jan Svankmajer. <i>Felaceus Oidipus</i>	12
Alain Roussel. <i>Le Texte impossible</i>	15
Michel Zimbacca. <i>36 verbes d'aimer</i>	19
<i>Appel en faveur de Breytenbach</i>	20
Jean Markale. <i>Sur Falc'hun d'Yves Elléouët</i>	21
Bernard Caburet. <i>Entre moi soit dit</i>	22
Robert Lebel. <i>Sur Paralipomènes de Gherasim Luca</i>	23
Bernard Caburet. <i>Anagramme et échange symbolique</i>	25
Ludwig Zeller. <i>Paroi continue</i>	32
Renaud. <i>Poèmes</i>	34
Ludvik Svab. <i>L'Autre Chien</i>	38
<i>La Boîte de Karel Teige</i>	40
Pierre Cheymol. <i>Les Aventures de la poésie</i>	43
Nanos Valaoritis. <i>La Poésie américaine aujourd'hui</i>	48
Jacques Abeille. <i>Blason fugace</i>	54
Jean-Louis Bédouin. <i>A propos des collages parallèles</i>	56
Guy-René Doumayrou. <i>Réflexions sur la perméabilité des toits</i>	61
Robert Lebel. <i>Pornographes & Cie</i>	67
Vratislav Effenberger. <i>Le Hasard objectif et le portrait trouvé du marquis de Sade</i>	72
<i>Controverse Lequenne-Bounoure, Perversion et révolution</i>	77

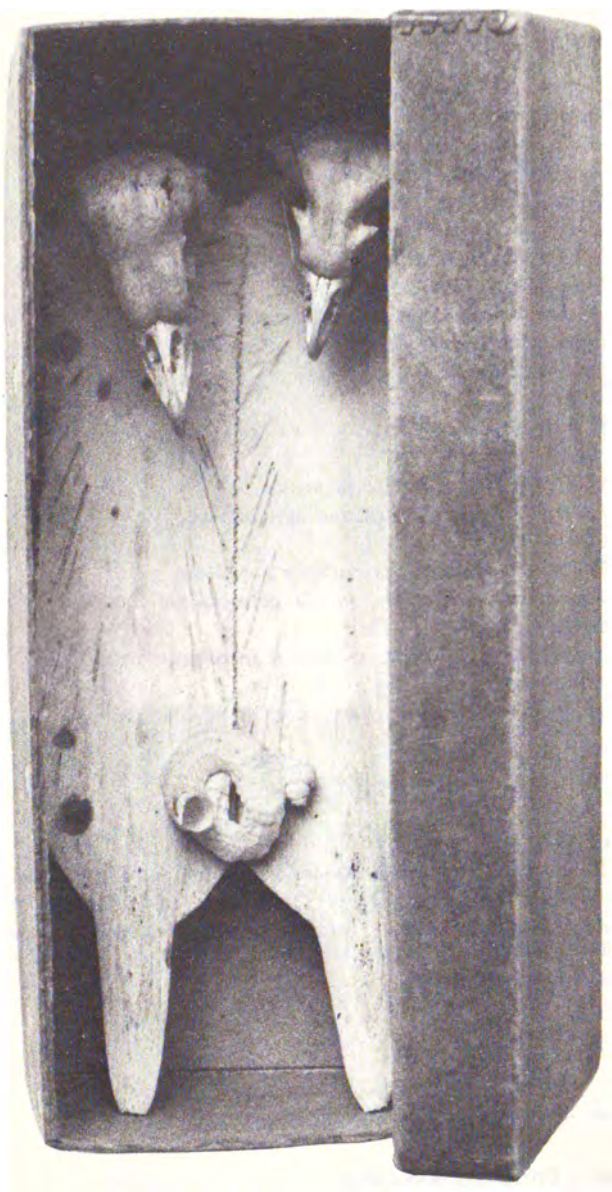
ILLUSTRATIONS :

Jean-Louis Bédouin, Micheline Bounoure, Cogollo, Aurélien Dauguet, Vratislav Effenberger, Josette Exandier, Jimmy Gladiator, Marie Gruger, Marianne van Hirtum, Abd El Kader El Janaby, Robert Lebel, Frédérique Longuépée, Alberte Maera, Lodie Serrano, Jan Svankmajer, Jean Terrossian, Ludwig Zeller, Halina Zelmanowicz, Michel Zimbacca.

Couverture de Gabriel Der Kevorkian.

Mise en page : Frédérique Longuépée.

Rédaction : Vincent Bounoure. 49, boulevard Vincent-Auriol, 75013 PARIS.



Josette Exandier.

l'ordalie

Se demander s'il y a lieu de lutter pour une cause dont le succès apparaît improbable : sur le mode le plus libre cette question nous venait récemment, nous c'est Michel Lequenne et moi, et je m'étonnais de le voir répondre par la négative. Non, s'il arrivait à la conviction de l'insuccès, s'il ne pouvait raisonnablement escompter le triomphe non seulement des idées pour lesquelles il milite, mais leur application heureuse serait-ce au-delà du cours de sa vie, certainement il s'efforcerait de jouir plutôt, à l'écart de l'agitation quotidienne et dans le calme nécessaire aux approfondissements studieux, des années qu'il peut se promettre. J'avouais des dispositions inverses. Les chances variables, toujours sujettes à pari, de l'actualisation du souhaitable ne me semblent pas prévaloir contre le souhait qui est justement notre seule affaire présente. En somme, l'instance du fait nous séparait. En un être où je vois dominer le mouvement affectif et la passion, la rationalité était invoquée comme s'il était besoin de caution à cette humeur et à ce mouvement. Ce n'était que si nos programmes étaient raisonnablement promis à voir le jour que la révolte d'où ils tiraient leur développement restait avouable. J'admira, bien loin de m'en sentir l'étoffe, cette discipline de réversibilité : il n'y a de révolution qui vaille, et qui vaille qu'on lutte pour elle, que si elle sort de l'aléatoire. A ce compte, la première tâche de la critique révolutionnaire est par conséquent de présenter l'objet d'un pari comme une éventualité hautement probable et de bâtir l'argumentation positive propre à justifier l'optimisme sans lequel il n'y aurait pas de révolutionnaires.

Quelques jours plus tard, la libération de Maria-Regina Pilla et de Paulo de Paranagua après vingt mois d'incarcération dans les geôles d'Argentine me faisait assister, cette fois dans l'ordre rétrospectif, à un mouvement tout pareil. Quand à plusieurs de mes amis je fis aussitôt partager ma joie, les démarches accomplies ici ou en Amérique, les appels à l'opinion, les diverses tentatives auxquelles nous nous étions livrés, je vis qu'ils les interprétaient comme des actions utiles dont le succès démontrait le bien-fondé et justifiait jusqu'au ressort. Bien loin de là, il me semblait et je leur dis que l'insuccès n'aurait nullement apporté la preuve contraire, qu'il n'aurait en effet aucunement éteint notre protestation ni altéré si peu que ce soit sa justesse. Ce n'était pas l'événement qui nous donnait raison, puisqu'avec plus de raison encore le statu quo nous eût paru un échec provisoire nous appelant impérieusement à poursuivre et à multiplier nos tentatives : celles-ci tout aussi fondées, tout aussi légitimes que les précédentes dont elles eussent attesté pourtant l'inefficacité quoique leur issue se soit de fait trouvée favorable. Cette issue était-ce même la conséquence de nos petites pétitions ? Rien ne le prouve. Mille faits contingents, d'autant moins analysables qu'ils sont à peine connus ici, avaient été déterminants dans leur seule conjugaison et parmi tant de forces se composant, rien ne montre que le mouvement d'opinion que nous avions, sans très gros résultats, tenté de soulever ait pesé ni lourdement, ni même du bon côté de la balance. Sans doute est-il clair que nous n'aurions rien entrepris si l'extériorisation de notre souhait eût à nos yeux compromis son accomplissement. Mais tout ce que nous pouvons affirmer est que dans l'hypothèse consternante où nos gestes se seraient trouvés néfastes, ils n'ont pas mis obstacle à l'issue que nous avons obstinément cherchée. Désolante suppo-

sition: on voit que devant elle l'histoire est sollicitée de s'inscrire en faux et qu'elle se plie, aisément au gré de chacun, à mille démonstrations mobilisatrices et surtout à l'approbation par le fait d'un désir qui resterait faute du fait, coupable.

Si peu que ces deux exemples aient valeur illustrative, on voit que les faits sont bien moins têtus qu'on n'a dit : dans l'image que nous savons si généralement nous en donner, ils se prêtent volontiers à justifier nos actes, nos tentatives, nos passions. Il n'y aurait en effet que folie à aimer sans espoir. Sans espoir ? à cet état nul de la possibilité qu'illumine cruellement un soleil fatal, l'esprit oppose un refus en forme de *malgré tout*. Il pose la possibilité, puis il reprend ses analyses et réévalue les cartes de son jeu sans jamais s'arrêter qu'à l'éventualité apaisante, à cet objectif réel désigné contre toute vraisemblance et dont la poursuite introduit un peu de réalité dans le rêve, un espoir d'actualité dans l'utopie, une promesse de plaisir dans la passion. Ainsi que dans les contes de Raymond Roussel, la dernière phrase, qui est le bonheur, est arrêtée d'avance et tout le cheminement du discours, la suite des jours dans le récit de notre existence ne tendent qu'à en affirmer la possibilité et à la faire surgir sous la figure d'une chose rationnelle au milieu de la rationalité des choses. Mouvement faute duquel peut-être n'y aurait-il eu jamais d'amour comblé car le cœur n'a de joie à faire battre à notre tempo que le sang de la possibilité. Et en sens symétrique, par une pente invincible, si par fortune je viens de toucher celle que j'avais désirée, quoi qu'elle en doive penser, elle paraît justifier mes assiduités en formant la preuve vivante de leur efficacité, comme si l'heureuse issue de mes efforts justifiait, au mépris probable d'une autre passion, l'obstination que j'ai mise à les poursuivre et le désir même dont ils étaient l'expression directe.

Nul d'entre nous sans doute n'est indemne de cette singulière maladie qui naît sur le grand écran blanc de l'à quoi bon et se développe dans l'âpre besoin de se prendre pour la cause de quelque indubitable événement susceptible d'aveugler provisoirement le gouffre ontologique. Mais la distorsion à laquelle la passion soumet le réel, soit qu'elle se représente comme rationnellement plausible son immédiate transformation, soit qu'elle s'imagine avoir déterminé, en vertu d'une relation mécanique, le fait qui enfin la comble, cette distorsion, il n'y aurait qu'idéalisme, me semble-t-il, à refuser d'y voir une erreur très féconde. Les rigueurs de la logique ont moins changé la face du monde que les quiproquos de la nécessité personnelle et des enchaînements de la causalité extérieure. Pourtant, quelle preuve le malheur peut-il former contre la passion ?

Mais, en attendant, je suis pour le moins surpris de voir nos gestes, nos efforts, autrement dit notre moralité tomber une nouvelle fois sous le coup d'une loi partageant notre être entre l'enfer, qui désormais s'appelle la poubelle de l'histoire et le paradis la réussite. Nouvelle, cette loi ? Allons donc ! Dans les siècles réputés les plus sombres, la justesse des causes se décidait en dernière analyse par le fait. L'ordalie ou la musculature des champions rendait ces mêmes arrêts de justice que nous escomptons de l'événement ou que nous nous efforçons de constituer en exploitant les jonchées du quotidien. A l'infâme jugement de Dieu, si nous n'avons trouvé à substituer que le jugement de l'histoire, si dans l'un et l'autre cas, hier comme aujourd'hui, le fait est l'instance dernière, si les rapports de force qui décident des faits matériels revêtent à nos yeux valeur de jugements moraux, nous n'avons rien à rendre aux temps obscurs où les vaincus subissaient non seulement le malheur, mais la honte. Babeuf a eu tort, Ravachol a eu tort, Delescluze a eu tort, Trotski a eu tort, Guevara a eu tort. Nous ne savons que trop qui a eu contre eux tous et a encore raison, au nom de cette *consécration* historico-religieuse qui résulte de la contamination du fait intérieur par le fait public, comme si *ce qui advient* manifestait une justice supérieure illustrant la loi organique de l'évolution des mondes dont chaque étape en vient à passer pour la sanction morale de nos gestes.

Ainsi ne s'agit-il plus de savoir si plus ou moins ignoblement la fin justifie les moyens : force est de constater que sous la loi qui tend à nous courber c'est la réussite qui seule justifie les efforts, que le monde positif maintient ses prérogatives de haute et basse justice, pour les exalter ou les condamner, sur les mouvements du monde moral. Ainsi la conclusion heureuse du roman jette un voile de lumière sur les tribulations des héros seraient-elles même abjectes. Toute la littérature de récit, à quelques insignes exceptions près, ne tend qu'à affermir le règne de ce réalisme adorateur de la nécessité matérielle grâce à quoi s'exprime, nous suggère-t-on, non seulement la loi physique des univers mais leur vocation dernière. Mais la passion existe et sa loi génétique ne fait pas moins partie du monde que tous ces déterminismes dont le concours assure son succès ou son échec. Qui pourrait croire alors que la seule carrière ouverte à la passion soit d'être vécue sans espoir pour surgir dans la conscience en même temps que la certitude qu'elle restera platonique et inapaisée, se nourrissant chaque jour de sa déception renouvelée ? A la passion, au nom que prêtait l'Orient antique à cette pure souffrance, nous accordons une tout autre portée. Par-delà un réalisme persistant qui justifie la passion par son succès et un idéalisme qui la valide comme un état des choses sans remède que proroge son insuccès pratique, il nous semble que la passion est une humeur très intéressée, que la question du succès, avant de se poser en termes objectifs, et d'occuper le monde, l'occupe d'abord tout entière et que, justifiée par sa seule existence, elle n'en est pas moins la véritable fondatrice de l'instance du fait.

Voici que Vratislav Effenberger vient de reposer parmi nous cette question : pourquoi suis-je surréaliste ? Question permanente, à quoi nulle formule définitive ne répondra, question qui semble habiter l'existence des surréalistes et accompagner leurs gestes souterrainement puisque, par exemple, en termes à peu près identiques, je l'avais déjà ouverte devant les destinataires de *Rien ou quoi ?* en octobre 69. Témoignerait-elle d'une inquiétude latente, toute prête à éclater dans les déconvenues quand leur accumulation en vient à faire prévaloir contre l'action l'attitude de réflexion et ses fanfares intérieures ? Retour au *qui suis-je ?* à travers les mille interrogations que fait surgir notre propension à/une certaine forme de pensée et notre incapacité à en pratiquer exclusivement telle autre, notre appétit d'émancipation humaine ou le refus que nous opposons au statut actuel ou encore le dégoût que nous inspirent ces sordides livres de recettes où sont vantés les mérites de la soupe populaire quand elle est composée suivant la dernière doctrine économique et épicée d'un peu de politique, de culture et de sport. Cependant, ne devrais-je pas, bien plutôt, répondre en mon seul nom pour me faire une jolie question toute neuve d'un carrefour franchi sans retour, il y a tant d'années ! En effet, pourquoi mon choix fut-il celui-là ? Quelles résistances ai-je alors surmontées qui m'avaient longtemps confiné dans des actions solitaires ? Surtout, comment suis-je aujourd'hui en mesure de les interpréter et d'en triompher encore dans une réaffirmation instantanée ? N'y faudrait-il pas toute une patiente dissection du tissu historique qui s'est élaboré en moi durant vingt-cinq années, me constituant tel que je puis seulement me connaître maintenant ? Il me paraît opportun d'abrégier d'aussi minutieuses investigations en constatant que les objectifs du surréalisme coïncident avec l'épanouissement des plus hautes virtualités humaines que j'ose concevoir et que son office reste d'en dévoiler s'il se peut de nouvelles.

Mais alors, à cet étalage de convictions et de vœux pieux conçus dans le secret des âmes ne conviendrait-il pas de préférer pour la lui opposer une réflexion sur les perspectives ultérieures du surréalisme et une évaluation des chances qui lui sont maintenant réservées d'accomplir son programme. Ses objectifs sont-ils à notre portée ? Le sont-ils plus qu'hier, moins qu'hier, ou pareillement hors d'atteinte ? Pouvons-nous raisonnablement penser que les faits viendront confirmer le bien-fondé de nos gestes présents, en leur accordant la sanction qu'ils poursuivent, ces résultats à l'obtention desquels ils s'ordonnent ? Tel est le reflet public du débat qui, il est vrai, nous agite,

mais c'est sur un bien autre terrain. L'assertion qu'on nous oppose (depuis Nadeau), c'est celle que par hasard je relève sous la plume d'un folliculaire qui prie gentiment le surréalisme de quitter la place pour que ses propres entreprises accèdent à l'objectivité historique, et qui soutient pour plus de sûreté qu'à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, « en réalité, le surréalisme avait parcouru le cercle entier de ses possibilités, depuis la société secrète jusqu'à une vague association d'artistes. Il avait, ajoute-t-il, successivement inscrit sur ses drapeaux les anarchismes individuels, la révolution politique et l'autonomie de l'esprit et, en dépit de toutes ses recherches, il avait échoué à jeter un pont entre l'art et la vie »².

C'est par un instinct bien naturel que les historiens de la pensée selon ce mineur exemple s'efforcent de clore chacun de leurs labours successifs sur le dénouement théâtral que réclame leur décalogue stylistique. Ce faisant, c'est sans rougir qu'ils découpent dans la réalité quelques tragédies susceptibles de revêtir dans leur vague discours les formes classiques. La chronologie est bonne fille et comme l'interprétation du fait permet de conclure au mal-fondé de l'action, la nécessité est embauchée à dresser les constats d'échec qu'appelle l'esthétique du point final. Ainsi apprenons-nous que c'est aux glosateurs désormais d'ajouter la ponctuation aux poèmes qu'ils sont payés pour commenter, comme à l'histoire qui s'écrit de diviser par chapitres celle que nous vivons. Ne suffit-il pas d'y intercaler de nombreuses catastrophes quand bien même aucun des protagonistes ne les aurait aperçues ? Une fois encore, pourquoi fut-il dit que les faits sont têtus quand ils se plient si doucement à une démonstration seconde appelée au secours d'une opinion préalable ? Voilà pour notre passé tel qu'on nous le ressert. Qu'en est-il donc de notre avenir ?

En ceux qui furent des nôtres, lorsque les certitudes vivantes qui les animaient et dont ils avaient jusque-là fait état cédaient le pas au découragement, l'instance du fait était pareillement sollicitée. On les voyait, en 69 notamment, procéder à des analyses, ils mettaient en vitrine des balances où ils affectaient de mesurer publiquement les chances de succès ou d'insuccès futur du surréalisme pour conclure inévitablement à son échec certain, confirmer devant la rationalité la justesse de leur retrait et obtenir de cette divinité l'absolution de leur faute. On n'ira pas jusqu'à s'étonner que plus complaisamment encore que l'histoire, les perspectives d'avenir se prêtent à des manipulations justificatrices, mais je crois utile qu'on le remarque : lorsque les transfuges du surréalisme s'avisèrent de chercher une décente issue de secours, ils n'en trouvèrent pas d'autre que le recours au réalisme, quelque incertaines qu'eussent dû leur en paraître les assertions à l'égard du futur.

Je ne sais si c'est ici un trait distinctif du surréalisme, ou plutôt une disposition générale de l'être sensible que nous aurions réussi à préserver à peu près intacte en plein déferlement du positivisme : du moins la volonté d'émancipation humaine, qui est la forme active de la liberté inscrite en chacun de nous à l'état natif, survit-elle à ses échecs, aussi bien qu'elle se mécontente de ses succès dérisoirement fugaces. Le surréalisme est-il au-delà de tout échec, de tout succès, de leur échelle balancée ? Certainement son noyau secret n'est pas de ceux que consume ce qu'on appelle le feu de l'action et qu'il laisse en cendres. Ce pôle incombustible, d'où s'épioient tous ses gestes, ne figure pas lui-même sur la carte des champs de bataille où, pour trancher de tout, passent la victoire toujours ailée et l'ombre indélébilement rouge de la défaite. Que nous importent les décisions de Clausewitz, que nous importent les jugements de l'histoire, comme on nous les ressert, et leur réalité même ? Pourtant en va-t-il de même du futur ? A l'égard des chances qu'il peut nous valoir et des disgrâces prévisibles, notre autonomie n'est que relative. Certes le désespoir, nous éprouvons qu'il forge plus durablement l'espoir et le change en volonté. De la vie et du réel, il est vrai que nous nous sommes fait une telle idée que rien de ce que l'analyse nous présenterait pour probable ne peut faire preuve contre ce que nous sommes, contre une passion constitutive de notre

être et dont l'infortune est la loi permanente parce que son objet est logé en un lieu où l'esprit, dans les conditions présentes de son activité, n'atteint que furtivement et ne s'installe jamais. Pourtant cet objectif est réel et toute l'ingéniosité mentale ne va qu'à en faciliter l'accès.

N'est-il pas temps de s'apercevoir que ni les mondes subjectifs, ni ceux où l'ordalie dicte ses jugements n'ont de réalité hors de leur relation. En faudrait-il davantage pour attester que le désir est véritablement instituteur du réel, pour nous qui savons ; qui savons qu'il n'est rien de réel sauf les rapports, en règle générale générateurs d'hostilité, entre la nécessité intérieure et la nécessité objective ? mais que tout le réel reste bien loin d'avoir été annoncé puisque c'est à peine si les poètes encore ont rencontré le monde.

Vincent Bounoure

Le 27 janvier, la nouvelle de l'élargissement et de l'arrivée de Maria-Regina Pilla et de Paranagua ne l'ayant pas encore atteint, Stephen Schwartz inaugurait à San Francisco un cycle d'émissions radiophoniques réclamant leur libération.

! *Als die Surrealisten noch recht hatten.* Texte und Dokumente. Herausgegeben und eingeleitet von Günter Metken. Stuttgart, 1976. La conclusion que je cite éclaire assez amplement le réemploi pour l'intitulé de cette anthologie, du titre de Breton : *Du Temps que les surréalistes avaient raison* (août 1935).

Dans *Transformation*, n° 7 (édité par John Lyle, Harpford, Sidmouth, Devon, J.-B.), lire en particulier un texte inédit de Jacques Brunius sur le langage des enfants et, sous le titre *Surrealist Evidence*, une analyse critique des rapports du surréalisme avec le génie infantin.

Exposition *Brumes Blondes*, Galerie Bouma, Amsterdam, mars 1977. Participation de Rik Lina, Raul Perez, Cruzeiro Seixas, Philip West.

PALI RÉÉDITÉ. Les six numéros de la revue qu'a publiée Nanos Valaoritis de 1963 à 1967 viennent de paraître en un volume (dans le texte grec original). Editions Sima, Athènes, 1976.

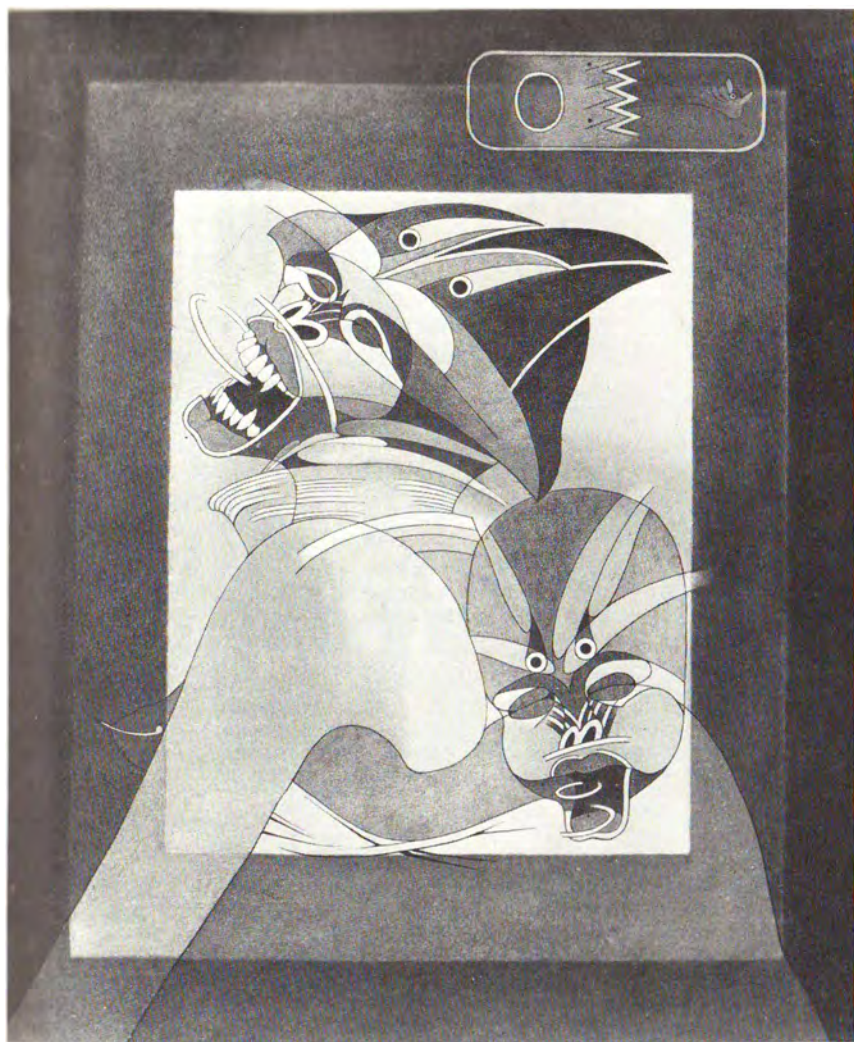
pour Cogollo



Cogollo. *L'Attente de la mariée*, huile (détail, photo Antonio Galvez).



Cogollo. *Danseuse*, 1974, huile (photo Antonio Galvez).



Cogollo. *Mère et enfant*, dessin (photo Antonio Galvez).

Accorder aux représentations figuratives une valeur d'expérience onirique n'est rien moins qu'une simplification arbitraire, un déplacement de lumière d'un plan à l'autre... et pourtant ! Comment expliquer la course crescendo du cri jaune sous les arcades d'une place déserte autrement que par le moyen forcené des images empruntées au rêve ? Comment traduire en termes concrets la rage charnelle qui transpire des œuvres de Cogollo sans renverser la brouette cruelle de ses souvenirs d'enfance ? La violente présence d'une femme dévoilée à tous vents ne facilite guère le passage des mots. Des hiéroglyphes s'intercalent entre les cuisses de pierre et le mutisme de la terre qui brûle. Secret et silence du soleil. Rien ne presse : loin des baraques et cimetières de la mode, Cogollo chevauche l'arabesque de son délire à la poursuite du Grand Pétrifiant.

Felaceus Oidipus

Famille des ovipares
(Planche 6, fig. 3)

Recouverte de petits boucliers herniaires, la tête à trois flancs est parée, en haut, d'un casque pointu, recouvert lui-même d'écailles et soutenu d'un cartilage spécial. Le cou serpentin est garni d'une série de grosses taches irrégulièrement quadrangulaires. Le cou sort d'une géante poche utérine élastique d'où s'élève, dans la partie antérieure, un thorax osseux ; derrière, en dehors de la crête de caractère cutané, soutenue par les épines de vertèbres, il y a aussi quatre protubérances ovariennes (trompes). Le corps est muni de quatre membres osseux. Dans la nature, la couleur d'origine de la tête, du cou et de la poche utérine est vraisemblablement verte ; chez les animaux conservés dans l'alcool elle devient cuivrée, la poche allant souvent de l'orange à l'ocre sale.

La langue du Felaceus mérite sans doute une explication étendue car elle est extrêmement importante pour l'animal dans la période de l'accouplement. Au repos, la langue reste retirée dans la partie antérieure de la cavité buccale. D'après Houston, l'os lingual n'est pas relié à la trachée et se compose de quatre cornes d'une longueur de 4 cm environ chacune, et d'une pièce principale, prolongée en avant par un manche qui lui sert d'appui quand la langue est au repos. L'épaisseur de la langue sortie est celle d'une plume de cygne. Au toucher elle est très souple mais on ne saurait la comprimer que très peu. Rougeâtre au milieu, elle est ornée de deux bandes blanches sur les côtés, bandes qui commencent deux centimètres environ à partir de la base. A son extrémité élargie l'on voit de nombreuses veines gonflées de sang. Cette langue bizarre est mue par neuf muscles qui vont depuis l'angle de l'os lingual jusqu'au thorax. La partie mobile de la langue, dotée d'une faculté de contraction et de dilatation, est recouverte d'un fourreau caractéristique, finement fibreux. Les glandes sébacées, situées des deux côtés de la langue, produisent, dans la période d'accouplement, une quantité démesurée de sébum si bien que la langue du Felaceus paraît enduite de saindoux. La langue au repos n'occupe qu'une petite partie de la cavité buccale ; à l'état d'excitation, deux fortes artères ramifiées se remplissent rapidement de sang ce qui fait gonfler la langue et la rallonge jusqu'à la longueur de 35 cm alors que sa température s'élève brusquement ; le professeur Born a obtenu 65° avec un exemplaire trouvé à la Nouvelle-Zélande. Encore faut-il mentionner une particularité demeurée longtemps inexpiquée. Dans la mâchoire supérieure du Felaceus il y a, outre des dents pleines, deux dents creuses reliées par leurs racines à des glandes produisant un venin dangereux. Toutefois, celui-ci n'est fabriqué qu'en octobre, c'est-à-dire à la période de l'accouplement. Encore récemment on ignorait l'utilité du venin pour le Felaceus puisque aucun cas d'empoisonnement n'a été signalé chez les indigènes australiens ; les différentes observations n'ont pas confirmé non plus que le Felaceus se serve de ses dents pour trouver de la nourriture car elle est d'ailleurs plutôt de nature végétale, mais ces dents ne sont pas utilisées non plus lorsque l'animal lutte pour ses œufs avec les « vierges enragées », nom donné par les indigènes aux Felaceus qui se préparent à leur première fécondation. Ce n'est qu'A. Strauch qui a découvert que le Felaceus utilise son venin dans le besoin le plus urgent, tel le risque de vol, et ceci contre ses propres œufs pour leur enlever toute valeur.



Jan Svankmajer.

Le *Felaceus Oidipus* est une espèce très rare qu'on trouve aux confins du bush et des déserts salés du centre de l'Australie. Mais elle a été aperçue aussi en Nouvelle-Zélande et à Java.

Les indigènes australiens appellent le *Felaceus* « Maka samambu » ce qui veut dire « Donneuse de fils » car ils croient qu'ayant avalé un œuf de cet animal, une femme enceinte accouchera d'un fils. La légende tient sans doute de la forme excentrique de reproduction de cet animal ovipare. Dans la période de « l'amour maternel », nom donné au mois d'octobre, période d'accouplement, par les indigènes australiens, la femelle quitte le bush et part au loin dans le désert salé. Elle y trouve un endroit bien chaud et, de ses mains osseuses, elle creuse des puits peu profonds dans le sable fin. De ses trompes, elle y glisse des œufs mûrs, fécondés, en sorte que leur côté large repose dans le puits comme dans une timbale. Puis elle sort sa langue, gonflée de sang, et se met à lécher l'un des œufs. En quelques heures, le jaune d'œuf, réchauffé par la langue brûlante de la mère, se transforme en un petit *Felaceus*. Le sommet de la coque élastique commence à gonfler. De sa langue, la mère caresse la protubérance jusqu'à ce que la coque

éclate, percée par le pénis en érection du petit. Les petits de l'elaceus viennent au monde exclusivement en tant que mâles et la présentation se fait par le pénis, car il leur sert de marteau-pilon pour percer la coque. A ce moment, les glandes sébacées, situées à la racine de la langue, se mettent à produire un épais sébum blanc. La langue de la femelle entourant à plat le pénis du petit commence à exercer une sorte de fellation masturbatoire. Sentant l'arrivée de l'orgasme, elle prend le pénis dans sa bouche pour sucer le sperme. A travers le tube aspiratoire celui-ci descend jusqu'à l'utérus de la mère où il féconde les germes de nouveaux œufs. Ainsi, un petit, à peine sorti de sa coque, féconde-t-il sa propre mère. Toute la représentation de « l'amour maternel » se termine par la castration du petit lorsque la mère referme simplement ses mâchoires. Jadis, d'après les observations imprécises de Strauch, on estimait que la castration ne se produisait qu'exceptionnellement en tant que manifestation non-dominée du spasme de la mère. Les recherches récentes des académiciens Bernstein et Thomas Loyd nous ont révélé que la castration n'a rien à voir avec l'orgasme de la mère, mais qu'elle fait parti du développement sexuel normal du Felaceus. En fécondant sa mère, le petit accomplit sa fonction biologique de mâle et la castration représente le premier pas vers sa métamorphose génitale. Le petit mâle castré devient, en un an, une femelle adulte. Donc le Felaceus naît mâle et meurt femelle. La future nullipare adulte de Felaceus qui, depuis le mois de juin, porte les germes de premiers œufs n'a pas, certes, pour le moment de petit pour la féconder. Il faut donc qu'elle se procure l'œuf d'une autre, par le vol, pendant la période d'accouplement. Entre les mères réelles et les « vierges enragées » il se produit des luttes acharnées pour les œufs mûrs ; plus d'une fois, elles se terminent par la mort de l'une ou de l'autre. Il arrive toutefois que la jeune femelle l'emporte sur la mère réelle ; la vaincue réussit quand même à envenimer ses propres œufs qui deviennent ainsi « blancs ». Cependant, dans le cas où la future nullipare réussit à voler un œuf non empoisonné, il se déroule entre elle et le petit « Œdipe » adoptif exactement la même scène d'amour que si l'œuf lui appartenait.

Les germes des œufs fécondés se développent tout d'abord à l'intérieur de l'utérus avant de se couvrir d'une coque blanche. Puis ils descendent de l'utérus à la lumière du jour, telles des perles enfilées sur les dragons des trompes. Nourris par celles-ci, ils grandissent et se propulsent lentement vers leur extrémité. Au mois d'octobre suivant, les œufs mûrs arrivent à la pointe des trompes pour être déposés dans les puits tout préparés dans le sable brûlant.

L'indigène qui désire avoir un fils doit subir un rite magique pendant lequel le chaman lui badigeonne le corps entier de jaunes d'œufs crus de coucou australien et puis l'ensevelit dans du sable. On lui introduit des pailles de l'herbe « ramango » dans les narines pour qu'il puisse respirer car le sable recouvre aussi sa tête. Le rite commence au lever du soleil et ce n'est que le soir, le soleil couché, qu'on autorise l'homme à se lever. Après une courte danse symbolisant la chasse au Felaceus et qui est aussi d'utilité pratique, la couche du sable non collé se détache du corps, l'homme est conduit par le chaman près du lit de sa mère avec laquelle il passe la nuit ; ce qui doit être un supplice pour la mère car le « bouclier de sable » recouvre même le pénis de son fils. En attendant, la femme enceinte du fils, chantant des chansons dont le contenu exprime sans doute son désir d'accoucher d'un fils, coupe deux courges fraîches dont elle enlève la pulpe. Le lendemain, l'homme, déguisé en « dune de sable », part à la chasse des « œufs masculins ». Affamé et assoiffé, il suit, pendant plusieurs jours s'il le faut, la femelle méfiante qui, l'œil en éveil, cherche l'endroit propice pour ses jeux d'amour maternel. Au moment où la femelle fait descendre les œufs dans les puits, l'indigène doit se trouver suffisamment près pour réussir, avant que la mère ne s'aperçoive du danger, à recouvrir les œufs avec les coques de courges creusées. Il faut exécuter cette opération très vite pour que la femelle ne pique pas et n'empoisonne pas les œufs. Un fois mordus, les œufs sont non seulement « blancs », c'est-à-dire qu'il n'en sortira plus jamais un jeune Œdipe, mais ils sont aussi très venimeux, donc inutilisables pour l'indigène.

Jan Svankmajer

le texte impossible

... il me semble parfois que j'écris pour te capturer et je ressens sans cesse l'angoisse de ne pouvoir y parvenir avec ces mots tout faits dont il faut bien pourtant que je me serve, décidément les mots n'ont pas de prise sur ta chair et s'il arrive que j'atteigne à ta présence ce n'est que par fragments, comme si la totalité que tu représentes m'était interdite, j'écris, je te disperse, incapable de te saisir comme un tout, il y a bien sûr cette piqure brune au bout de tes seins, plus beaux qu'une aurore boréale, (je pense souvent qu'il suffit d'en caresser la pointe pour que l'univers se mette à frissonner), je vois cela et je l'écris, mais il y a aussi tout ce que je ne puis décrire et que je vois pourtant, comme si j'étais continuellement en perte de parole, ton sexe est bien plus ouvert que ce que j'en dis (j'écris ouvert, mais ce que j'éprouve face à ta vulve dépasse tout ce que je puis en dire, il faudrait à la limite que j'inscrive toutes les connotation que ce mot éveille en moi pour espérer offrir une image plus précise, mais il resterait encore un résidu, l'indéfinissable, qui existe à part entière et que mon drame est de ne pouvoir exprimer), l'écriture, vraiment je ne parviens pas à m'y faire, quand j'écris les mots ont trop tendance à s'écarter pour te livrer le passage, cette fente étrange, sans

profil mesurable, où tu t'engouffres, m'abandonnant sur le parvis, j'écris autour de ta présence et je m'effondre sans cesse tant il est vrai que tu ne peux t'empêcher de bouger, comme si tu étais l'instabilité même, parfois tu affleures dans le texte, sorte de récif dans le récit contre lequel toutes les conventions butent, c'est toute la littérature qui est déjouée, certes inventée par toi mais à distance, vouée à seulement te nommer, donc à te perdre puisque ta présence ne se révèle vraiment que dans la perte d'identité, et pourtant je déploie ma vague vers toi comme pour te prendre, t'emporter avec la houle vers la haute mer, loin des rivages trop fréquentés du discours, mais à l'intérieur de la parole tout de même, la parole envisagée comme tempête, tumultueuse au point de s'engloutir au fond d'elle-même sans pratiquement laisser de traces, hormis certains débris qui font parfois surface mais chaque fois à un endroit bien différent du lieu de la noyade, et sans doute plus près des zones parcourues par les navires, le silence, ainsi il y a le silence là-bas, quelque part sous la mer, cette île disparue qu'aucune carte n'indique, pas même ce texte écrit à travers la brume et que percent néanmoins, de temps à autre, des murmures (je ne sais comment dire : on parle dans une chambre où il n'y a pourtant personne, je reconnais ta voix, mais comme si elle surgissait du néant, le néant, peut-être y a-t-il, dissimulé dans cette phrase un lieu vide, le trou d'une serrure, par lequel il me serait possible de t'apercevoir enfin ?, espoir, c'est décidément l'espoir qui fait vivre le langage et qui justifie ces pages griffonnées probablement pour rien), je t'entends comme un appel qui engendre en moi un formidable mouvement de panique, la sensation de perdre la notion même de boussole, et je tourbillonne dans le discours, scrutant tous les horizons possibles pour essayer de localiser le lieu à partir duquel ta voix rayonne, ce n'est plus un simple reflet, c'est une partie de ton corps qui se détache et qui vient vers moi, très près, comme si j'allais vraiment pouvoir t'étreindre, parfois même le texte semble te submerger, te prenant d'assaut de tous les côtés à la fois dans l'espoir de

t'engloutir et en effet tu disparaissais presque sous l'éclaboussement du verbe, il faut bien dire que tu es belle dans l'écume, même s'il ne s'agit que de langage, à tel point qu'au plus fort de la vague paraît se réaliser l'alliance pourtant impossible de ton corps avec l'image, non pas que je me crée de toi, mais telle qu'elle s'invente dans cette phrase traversant la langue comme une comète, repassant parfois par les mêmes points mais dans un éclairage tout différent, contradictoire, montrant ainsi l'évanescence de tout repère, de toute vérité dans la parole, puis la vague s'effondre, le texte cesse d'être turgescant et s'arrache à ton corps, s'écartant de toi dans le ressac, soulignant même l'écart, l'irrémissible différence, tu es belle aussi dans la distance, mais plus douloureusement, comme si je prenais conscience (ainsi les tournures que je pensais pourtant avoir détruites reviennent à la charge, appelées non pas par moi bien sûr mais par la phrase : dans le langage comme dans la vie, les conventions nous tiennent à leur merci, alors même que nous croyions les décimer), comme si je prenais conscience en écrivant d'être du côté de la mort, tu es belle : c'est ainsi que tu apparaîrais dans mon texte, même si ce mot peut sembler aujourd'hui dérisoire, tu es belle dans cette mise en scène que constitue l'écriture et je te reçois toujours comme spectacle, à travers la distance que cette phrase tend à vouloir prolonger indéfiniment, belle, non pas à force de vivre dans le discours, mais à force d'y mourir, la langue, c'est étrange : je te nomme en elle et tu t'éloignes en titubant, disparaissant parfois derrière des mots dont l'opacité est trop dure pour que je puisse la fracasser, mais c'est pourtant avec ma langue — ma langue-organe — que je te touche, ouvrant ta bouche et ton sexe, c'est-à-dire te nommant cette fois à l'intérieur de toi, écrivant le plaisir en toi, la langue, ce pourrait être la caresse en ta présence si ce mouvement n'était pas déjoué par la signification (le sens est aussi une caresse, mais tournée vers ton absence, à la limite : un plaisir sans objet, n'apparaissant pas dans la fusion mais dans la rupture), j'écris avec le secret espoir de parvenir à l'abolition du sens, de

retrouver ton corps peut-être à la fin de cette phrase qui semble pourtant s'éloigner de plus en plus mais qui paradoxalement, malgré l'écart, entretient par éclairs avec ma vie des rapports troublants, j'écris parfois avec le sentiment d'être pris au piège, comme si à force de multiplier les miroirs l'écriture était **EN PASSE** de me capter totalement, la rupture, cette incapacité de l'écriture à coïncider **AU PLUS HAUT DEGRÉ** avec le monde, je la ressens presque (je me méfie, avec les mots) comme un drame qui se joue dans ma chair : la vie que j'invente à travers le verbe, dans la métaphore, est impossible, refusée, bafouée par la quotidienneté avec laquelle il faut néanmoins que je compose puisque mon corps s'y déploie sans parvenir à vraiment la vaincre, j'écris et la vie de tous les jours devient intolérable, ce n'est plus alors dans le texte que ma souffrance est la plus vive mais dans la réalité banale, je veux dire face à elle, c'est comme si le texte voulait — mais ne pouvait pas — m'écrire dans la vie par l'effet de je ne sais quelle défaillance, ou machination, propre au discours — son ironie —, sorte de mirage pour un homme assoiffé dans un désert dont il sait bien qu'il ne sortira jamais, belle, c'est-à-dire imprenable dans un univers où les forteresses les plus sinistres semblent défier le temps, ce temps qui pourtant devrait être le nôtre si, mais tu es aussi plus que belle, tu es plus que la parole et tu m'invites délibérément à franchir les barrières du récit, je vais vers toi avec mon corps, vivre malgré ces murs qui nous cernent et que nous repoussons dans notre étreinte au moins jusqu'à l'étoile polaire, non, la mer qui nous entoure n'est plus morte, tu es la vague tumultueuse, indifférente et fière, tu es la vie : la houle qui me secoue et qui m'arrache à la digue, à toutes ces digues que je m'invente pour t'atteindre, alors même que tu rayannes partout, glissant le long d'un discours qui ne vaut que par ses failles, tu t'infiltres à la moindre ouverture, jaillissant à la surface des mots, brquant sur eux tes seins durs et gonflés, c'est comme si ton corps se mettait soudain à bander dans le texte, au point de faire éclater la membrane trop rigide qui protège le

mont contre cette réalité sauvage qu'il désigne presque toujours à côté, la divulant en étroites bandes — ce qu'il laisse discerner à travers ses meurtrières — dont la liaison au fil du discours apparaît comme un subterfuge : écrivant, il y a toujours cet invisible entre les mots qui me harcèle, que je ne puis nommer et que je surmonte par un effet de style (le style c'est ce qui permet au lecteur de sauter d'un mot à l'autre avec aisance), pourtant, c'est aussi contre le style que j'écris, essayant d'inventer un faux style : invitant le lecteur à prendre son élan, et puis coupant court, l'abandonnant sans vergogne entre deux mots, le lâchant, ahuri, dans l'innommable, c'est là précisément que tu te tiens, prenant des poses provocantes, le sexe largement ouvert comme une machine à broyer la raison, et moi bien sûr je me désagrège dans la meule depuis longtemps, depuis sans doute le commencement de ce texte, même si j'ai l'air parfois d'en dire beaucoup afin de masquer la brèche, j'écris par accumulations autour d'un vide — toi, la déchirure, non dans le texte, mais avant le texte, celui-ci s'agglomérant autour comme une tumeur, prenant cet aspect boursoufflé, plissé, ressemblant à un oignon : il suffit d'enlever une à une les pelures pour déboucher sur le vide — j'écris ainsi autour d'un vide qui est pourtant la véritable promesse du texte, et cela sans doute depuis que la parole existe, passant de texte en texte comme un feu qui n'est pas près de s'éteindre et qui un jour enflammera la terre entière (cette phrase, l'oignon, ce pourrait être aussi des mains refermées sur la flamme pour la protéger, attendant pour s'ouvrir sur le monde des circonstances favorables : un certain climat, c'est du moins ce que dit le texte, toujours pour se justifier, surtout maintenant qu'il s'essouffle, risquant à chaque instant la redondance, sinon la bêtise), tu vois : je ne sais vraiment plus ce que je dis, je me prends continuellement en flagrant délit d'imposture, tu es tantôt dans le texte et tantôt hors du texte, selon les marées du récit qu'aimante une lune insituable, affolée, lancée en moi-même dans une course à l'abîme, j'erre quelque part entre la vie et le texte sans espoir de voir les deux



routes se lier autrement que par un effet de perspective, écrivant, la vie est insoutenable et n'écrivant pas, je ne vis plus, sans cesse je souffre de ton absence, puisqu'il m'est impossible de t'appréhender aussi bien dans la vie, ce qu'on appelle la vie, celle qui tisse les jours avec le fil gris de l'ennui, que dans ce texte où tu ne te profiles que comme impossibilité, le texte impossible, je ne l'écris pas réellement, je vois bien que je ne puis l'écrire, battant seulement de l'aile contre la vitre réputée incassable de la quotidienneté, j'ai beau prendre les airs farouches du vautour, la porte refuse de céder, comme si des mains monstrueuses, en partie désagrégées par la mort, mais encore puissantes, appuyaient derrière de toutes leurs forces, m'obligeant sans arrêt à une retraite précipitée vers les cimes, me repoussant dans l'espace soigneusement clôturé d'un livre, ce livre que j'écris en pensant à d'autres pages, des pages peut-être à jamais blanches, les pages d'un univers scellé, qui se dérobe à l'écriture (certes, il y a une écriture de la banalité qui se laisse lire dans les rues à chaque pas, mais seulement sur la couverture, je me berce, moi, de l'espoir probablement insensé — en dehors du sens ? — de découvrir un jour une écriture qui transperce, d'atteindre enfin la cible, le cœur du réel : écriture qui pousserait les

choses de l'intérieur, sève sans cesse renouvelée offrant à la fleur — au monde — la possibilité d'un épanouissement sans fin), l'univers comme un tunnel dont on aurait bloqué les ouvertures, et l'homme galopant d'une extrémité à l'autre avec la sensation étouffante (la tuberculose, mais au niveau mental, laissant des marques indélébiles) d'être emmuré vivant, prisonnier de sa propre création, il y a de la terre dans vos yeux immobiles, il y a de la terre dans votre bouche, de la terre dans vos gestes, même si parfois cette terre ressemble à du sable, volant au hasard de certains vents, c'est alors ton corps qui prête à la quotidienneté ces allures de mirages, c'est ton corps qui soulève le monde en passant, qui force l'ouverture tout au bout du couloir (par ton sexe, par ta déchirure, tu es d'ailleurs l'unique ouverture possible, et c'est à la lettre que je prends ces paroles de Lao-Tseu : l'esprit de la vallée ne meurt pas. Là réside la femelle obscure ; dans l'huïs de la femelle obscure réside la racine de l'univers), ton corps, tes jambes quand tu marches c'est l'univers entier qui se déplace, qui tourne autour du vide ouvert entre tes cuisses et c'est mon écriture qui tourbillonne inlassablement, avide de ta présence au point d'envisager maintenant de disparaître pour t'abandonner toute la place et tout le temps (puisque le texte empiète fatalement sur ta durée), c'est étrange : écrivant vers toi, c'est tout le procès de l'écriture qui s'accomplit sous mes yeux, l'impossibilité pour le texte de te rejoindre dans la vie même, la défaillance de toutes les métaphores devant l'absolue nudité de ton corps, tu es bien sûr ce réel vers lequel je tends mais que je ne puis assumer pleinement, ni ici dans le discours (au mieux, les mots ne peuvent être qu'une transposition, une mise en

fiction dans un espace séparé, donc esthétique : tu es toujours belle dans le texte, fascinante, mais comme on dit parfois que la mort fascine, tu es belle précisément parce que tu es morte, rappelle-toi cette jeune femme assassinée au début du récit, certes j'écris, j'essaie d'écrire à ta ressemblance, mais sans parvenir à exprimer ce qui est pourtant en toi l'essentiel : un état de sublime dépouillement que les mots ne peuvent que vêtir, tu noyant dans la surabondance pour dissimuler leur impuissance devant ton corps, l'impossible pour la parole c'est alors de te saisir vraiment, telle que tu apparais dans l'embrasure qui jaillit de temps à autre entre l'univers et ma pensée, l'impossible c'est ta nudité offerte en pleine clarté et cependant inaccessible, trop transparente, pour nos regards, l'homme ne pouvant, par l'effet de je ne sais quelle malédiction liée au langage (malédiction, si je m'abandonne entièrement au jeu d'une phonétique délirante : le MAL inhérent à la DICTION, à la parole), t'appréhender — et te perdant tout aussitôt — qu'à la faveur d'un certain brouillard d'un certain vague, le mot, cette lanterne que je tiens dans ma main, c'est en réalité une machine à produire la brume, comme s'il fallait à tout prix se défendre contre ce que ton image peut avoir d'insoutenable, c'est probablement pourquoi les mouches s'agglomèrent dans ma phrase à certains endroits, certainement ces lieux où tu surgis à l'improviste, rendant plus précise encore la déchirure, cette coupure pure qui n'en finit plus de se prolonger dans toutes les directions du texte, s'étoilant autour de ton sexe fuyant parfois à toute vitesse le long de ton ventre et de ta gorge pour venir iriser ton regard d'un éclat superbe, celui de mille guillotines...

(Extrait)
Alain Rousse

36 VERBES d'AIMER

JOUIRMENTER
ENÊTRER
MORAIMER
ALCHOISELER
COSMORDRE
INNÉPUISER

FAMINIR
AMAGÉSIR
PRISMAGINER
AIMHANter
EXTROARDIR
ASASTER

Désirs

Métamorphoses

ILLURÉER
MAGISBÉRER
HARMOJOURER
COMPTUOSER
ALTÉRIR
PARTAFUSER

Découvertes

Réalisations

INNOMBRER
VIVISPIRER
OFFRANDRE
SEXTREr
ASPHOSCELLER
ALLIZER

Amour

Passion

MÉTARCQUER
TOURBINUDER
IDOCENDIER
ASPHOJOUR
STUPÉTREINDRE
PÉNESTASIER

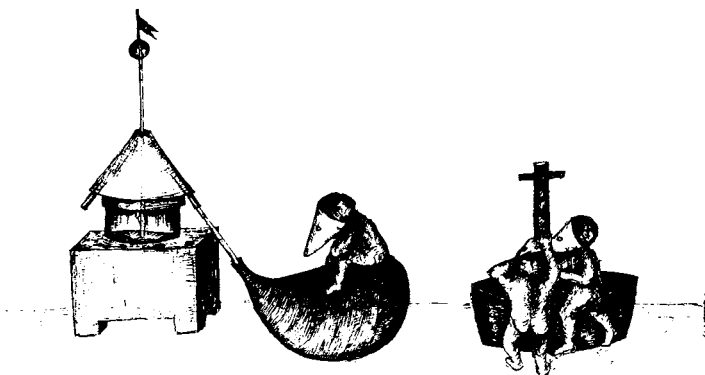
PRÉDILECTER
ANAMARER
PUISSÉDER
SOIFFAMER
SUBLISSOUVIR
ALMESPRER

Quels verbes manquent au cœur ?

Quels mouvements affectifs et sensibles pourriez-vous définir comme actions concourant à la découverte, à la réalisation et au développement de la plénitude amoureuse, et quels verbes actifs vous paraîtraient susceptibles d'en changer la condition subjective, objective ?

Les 36 verbes, présentés en cycles d'amour, ne sont ici proposés à la définition imaginaire que par incitation initiale. La subjectivité, les conceptions et l'expérience vécue de chacun pourraient contribuer à cette exploration, au besoin, en substituant tel néologisme mieux ressenti, en étendant cette liste à perte de vue, ou en lui préférant toute autre organisation.

Michel Zimbacca



LIRE

Halina Zelmanowicz.

Georges Henein. *Notes sur un pays inutile.*
(Nouvelles). Coll. *Temps fou*. Puyraimond, 1977

Il y a des porte-couteaux en verre, à section carrée, que le regard enfantin aime à traverser de bout en bout pour y découvrir un spectacle multiplié en un miroitant damier. La flânerie de Georges Henein est un instrument doué de pareilles vertus optiques, un multiplicateur des relations sensibles et l'on sait quel prodige c'est de voir, si la lunette du porte-couteau balaie le champ visuel, comme les objets se fondent à notre gré les uns dans les autres ou se cadrent pour une délectation paresseuse. Tant de facilité au plaisir ne va qu'à nourrir au fil de la rêverie contemplative de Georges Henein une indifférence crispée, coupée de crises de sollicitude pour ce *pays inutile*, pour ces villes où voguent des personnages de théâtre d'ombre, ou des femmes égarées, ou leurs seins, ou leurs mains, ou l'angoisse excitée par le parfum de leur sillage. Ici Georges Henein emploie la parole au renversement de la situation affective et la consacre à faire naître l'enchantement du terreau des métropoles dérisoires.

V. B.

APPEL EN FAVEUR DE BREYTEN BREYTENBACH

« L'aveu de l'accusé
est un principe médiéval de jurisprudence »

Nikolai Boukharine

Le 24 novembre 1975, le poète sud-africain Breyten Breytenbach, qui est aussi peintre, et qui milite contre l'apartheid, a été condamné à neuf ans de prison en application des lois sud-africaines sur le « terrorisme ».

Ce verdict a suivi des aveux très confus de Breytenbach devant la Cour.

Le déroulement du procès de Breytenbach est très troublant et nous conduit à juger qu'un faux aveu lui a été arraché sous la torture.

Breytenbach est considéré comme le plus marquant des poètes de langue afrikaans aujourd'hui ; il est l'un des porte-parole de la jeune génération des Afrikaners anti-racistes. Contre lui, la seule charge retenue est de s'être déclaré solidaire de la résistance du peuple noir.

Un groupe se constitue actuellement à San Francisco, pour rassembler et diffuser les informations. Un rapport préliminaire sera publié sous peu.

Breytenbach est toujours gardé au secret.

Nous en appelons à la conscience américaine. Nous demandons à tous d'exiger avec nous du gouvernement d'Afrique du Sud les mesures suivantes :

- A) Mettre fin au régime du secret infligé à Breytenbach.
- B) Accorder droit de visite aux personnalités médicales et aux juristes indépendants habilités à le défendre devant la loi sud-africaine.

1^{er} mars 1977

Comité Breytenbach : P.O. Box. 26481, San Francisco, CA 94126.

Sur Falc'hun

d'Yves Elléouët

On ne pose des questions. Est-ce un récit, un poème, un roman, une épopée ? On ne sait pas. C'est plutôt une *saga*, celle d'Eliezer Falc'hun, marchand ambulante de bonnieuseries, de bijoux de pacotille, de dentelles et de mercerie. Il court les routes sur son triporteur et va de bourg en bourg le long des côtes d'une Bretagne décharnée où se réveillent les ombres des bardes d'autrefois et les héros de la mythologie celtique. Qui est Falc'hun ? Le *Faucon*, bien sûr, mais ça n'explique rien, et c'est tant mieux : car lorsqu'il pénètre dans les bistros dans lesquels il a ses habitudes et ses connaissances, c'est pour fondre sur ses proies. En fait, il ne vend rien, il se contente de dévorer les êtres et les choses, de dévorer ses rêves, ses phantasmes qui remontent comme le sable du fond de la mer en un temps éclaté où les années et les jours sont des secondes, où les minutes sont des siècles. Etrange personnage : déjà vieux, mais toujours jeune, ivrogne sur les bords, humoriste cynique pour qui la Mort, éternellement présente dans cette *saga*, est une compagne familière, obsédée sexuel pour qui une grasse servante d'auberge rappelle le vert paradis des amours enfantines. Et puis, il n'a pas été toujours colporteur. Qu'a-t-il fait avant ? Et avant quoi ? A travers les images des filles ou des femmes qu'il a aimées, ou avec lesquelles il a simplement forniqué, on discerne l'image de l'Elue, de la seule femme qui ait vraiment compté pour lui. Son délire est un chant d'amour à cette femme inaccessible et pourtant présente, un chant d'amour fou dans lequel Falc'hun se noie, éblouissant le paysage d'un brouillard magique qui fausse les données du problème et égare les audacieux qui se risquent dans les régions frontalières de l'Autre-Monde. Car, en définitive, c'est de cela qu'il s'agit : Falc'hun rôde sur les frontières de deux royaumes, celui des Vivants et celui des Morts, sans qu'on sache très bien auquel des deux il appartient. Le mythe celtique est là, dans toute sa splendeur. Elléouët en est imprégné comme jamais poète ne le fut. Mais il y a aussi cette fulgurante intuition d'un homme qui sentait que sa mort était proche *. C'est ce qui rend la *saga* de Falc'hun particulièrement émouvante. Le souffle de la

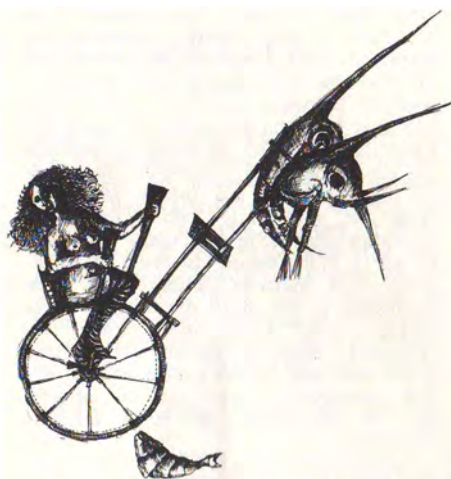
mer, les vagues, les chemins dans la montagne, les échappées vers un ciel sans nuage, les souvenirs de fesses et de sexes humides, les murs lépreux d'une chambre d'hôtel, la course entreprise avec le destin, marquée symboliquement par l'errance — ou la tentative de fuite ? —, tout cela constitue autant de détours dans la lente agonie de l'être à la recherche de *l'or du Temps* **. Mais Falc'hun est quand même terriblement vivant, terriblement humain, sur ces frontières de l'impossible. Beau texte, simple et grand, au style personnel entremêlé de blasphèmes et de litanies, riche et gouailleur, résultat de collages successifs d'où jaillissent des images d'une intensité sauvage. C'est le vol du Faucon. C'est la Quête du Graal. C'est un grand livre.

Jean Markale

* Voir le n° 10 du *Bulletin de liaison surréaliste*, avril 1976.

** Au matin de la mort de Breton, comme les surréalistes étaient à la recherche d'une devise qui rendit compte de toute une vie, c'est Yves Elléouët qui songea à cette formule de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*.

Halina Zelmanowicz.





Jean-Louis Bédouin. *Sinistra manus* (photo Pierre Bèrengrer).

entre moi soit dit

Les laisse-t-on se vouer à la communication — la communication ? Que dites-vous ? — les mots en viennent vite à résipiscence. Saboter la communication, détraquer la machinerie, démasquer la machination des mots de l'usage, et surtout de l'usage « poétique » bientôt consacré comme « écart sanctifié », il n'est d'autre solution pour qui refuse toute résolution dans un « brevet de poésie ». Sans doute supposer avec Alias Durang, cette « volonté innée chez l'homme de désemployer ses outils », c'est faire la part bien belle à la « nature » ; trop belle, certainement. Pourtant force nous est de reconnaître en l'homme un indomptable désir qui, jusqu'à la mort, toujours tentera de trancher les liens dès qu'ils se resserrent. Question de vie ou de mort — question de vie et de mort. Dira-t-on que « *vie et mort gagnent au même jeu* » ? Il reste que, pour lutter contre l'entropie, et notamment celle de l'usure des mots et de la banalisation du sens, la possibilité d'en mésuser délibérément, d'en déchaîner le jeu, nous déchaîne et nous libère : « *La mort s'aiguise aux vies remises* », mais la partie n'est jamais jouée tant que la mort n'est pas. Moralité provisoire : celui qui ne dépasse pas le sens confit des mots trépasse déconfit.

Lorsque le texte est subverti par les dessous du texte, que le texte est corrompu par le texte, que le mot mord le mot et le déchiète — le texte retour sur lui-même brisant le texte, le mot le mot — c'est dans cette abolition,

cette extermination, que se produit la scène capitale où le désir épouse la mort : « *La mort serait-elle une fendue ? Alors j'en veux* » (« *Outre mots va l'anté-mort* »). Cette rage d'effraction fait éclater les mots, broie leurs membres dispersés, en forge dans la violence de nouveaux pour qu'une prochaine implosion intimement les détruise. Les mots-valises — valises verbales pour débaliser et débanaliser le verbe — sont valises pleines à craquer d'explosifs. Un seul principe : entre deux mots, choisir le pire, celui qui inspire et foudroie — qui fout droit. Un mot nouveau (opposé du mot rare) fait sauter les catégories grammaticales, désarticule les liaisons syntaxiques : il faut briser — briser ! Est-ce assez clair, les sinistres structuralistes ? — la langue a ses arti-cu-la-tions. Organiser des courts-circuits, des fusions, des confusions : « *On boit alors deux verres à la fois* », on broie alors deux mots ensemble. La mise à feu et à sang du langage commence par le minage des mots en les anathématisant. Alias Durang précise : « *... la libération de l'homme demande un long et raisonné dérèglement de tous les sens de chaque mot* ».

Encore :
« *... La pensée préférera le jeu des mots Pour dire le feu de ses dessous* ».
Lire (dé-lire) le piller et méseuseur du langage Alias Durang : *TEXTINE 3,60* suivi de *ENTRE MOI* *.

Bernard Caburet

* Edit. P.-J. Oswald, 1976.



Jean-Louis Bédouin. *La Macomba de la mer*
(photo Pierre Bérenger).

SUR PARALIPOMÈNES DE GHERASIM LUCA

(Le Soleil Noir, éditeur, 1977)

Après s'être endormi poète roumain dans les Carpathes, Gherasim Luca s'est réveillé casseur de mots français à Paris. Il fallait ce faux paysan du Danube pour déblayer la vieilleries poétique parisienne avec autant de vigueur et de désinvolture que ne l'avait fait au début du siècle Apollinaire, cet autre « étranger ».

Sans doute le non-natif, en s'astreignant à la dure appropriation d'un langage à maîtriser, acquiert-il le sans-gêne dont manquent souvent les autochtones empiétrés dans leur accoutumance. Car la poésie n'est pas, ou n'est plus, rondeur, saveur, miel, noisette, ni même nougat. Elle ne se supporte plus qu'abrupte, disloquée, glaciale, rétive à l'élégie, à la nostalgie comme à la dérégulation. Le mot ne se fait plus fondre avec gourmandise

dans la bouche mais se crache ou s'érupte. Pour Gherasim Luca, la cabale phonétique est un ouvre-boîtes qui révèle, « sous des vagues soudées comme des chiens », la « bague » ou, sous « l'ellipse d'ellipse », « l'elliptique non-être épouqualliptique ». Simples exemples de ces vocalises qu'il lance dans l'espace où elles forment des figures aussi inattendues et aussi insaisissables que les « sculptures de gouttes », préconisées par Marcel Duchamp.

« Paralipomènes », suite de « Héros-limite » et du « Chant de la carpe », est un événement poétique en soi. Il suffirait évidemment de le dire sans autre commentaire.

R. L.



Robert Lagarde.

ANAGRAMME ET ÉCHANGE SYMBOLIQUE

1) L'ANAGRAMME ET FERDINAND DE SAUSSURE

C'est pour une très large part avant le *Cours de linguistique générale* que Saussure consacra à l'étude des anagrammes dans le vers saturnien et, plus généralement, chez les poètes grecs et latins. Cette recherche le mobilisa passionnément, et s'il se résolut finalement à l'abandonner et à n'en rien publier nonobstant les sollicitations de Meillet, c'est seulement lorsqu'il crut ne jamais pouvoir administrer la preuve extrinsèque indiscutable de son idée, malgré l'évidence qu'il en eût. Cette idée, que certains n'hésitent pas à considérer comme une seconde révolution saussurienne et à propos de laquelle Jakobson, qui n'a pas peur des mots, parle d'intuition géniale, est qu'à « aucune époque, et dans aucun genre, il n'a existé une manière de faire des vers latins qui consisterait simplement à pourvoir à la mesure du vers ; mais que la *paraphrase phonique* d'un mot ou d'un nom quelconque est la préoccupation parallèle constamment imposée au poète en dehors du mètre »¹. Ainsi tout poème, toute inscription anagrammatiseraient un mot ou un nom, plusieurs mots ou plusieurs noms. La constance de sa préoccupation, son sentiment exalté et angoissé d'avoir peut-être fait une découverte de toute importance, son évidence intime qu'aucune preuve cruciale, probante, ne vient garantir, sa résignation, son abandon, sa renonciation à toute publication, voilà d'abord ce que nous révèle la centaine de cahiers que Saussure laissa sur cette question. De ce volumineux travail, délaissé si curieusement pendant si longtemps, ce sont les analectes que Jean Starobinski a livrés en un volume assorti de commentaires, que nous avons déjà cité, et auquel nous ne cesserons de nous référer¹.

Outre, donc, les contraintes du rythme et du mètre, les allitérations, rimes, associations, le poète obéit de surcroît à une loi phonique d'une plus extrême rigueur : la loi phonique de l'anagramme en vertu de laquelle les phonèmes d'un mot-thème non donné sont, d'une façon consciente et calculée, reproduits, mais dispersés, disséminés, dans le vers ou dans le texte poétique développé. Autrement dit : dès lors qu'il y a un mot caché et imité, et tel que l'imitation-duplication n'omette aucun des phonèmes de ce mot et ce faisant obéisse à des règles strictes, il y a anagramme. C'est dire que la simple et approximative harmonie phonique, la paronomase, toutes les figures et allitérations plus ou moins libres ne sont pas des anagrammes. D'où les préoccupations et multiples mises au point terminologiques de l'auteur. L'anagramme que celui-ci est amené à considérer comme constitutif de la poésie grecque et latine commande absolument : « Faire des vers

avec anagramme est obligatoirement faire des vers sous la domination de l'anagramme » (p. 30).

Poursuivant l'examen d'une telle loi formelle de construction, Saussure bientôt se heurte au problème posé par la présence de diphtongues dans les mots-thèmes. Vont-ils, eux aussi, être distendus et soumis à l'anaphonie et à l'éloignement ? Ainsi sera-t-il amené à reconnaître l'existence dans le poème d'un *locus princeps*, soit « une suite de mots serrée et délimitable que l'on peut désigner comme l'endroit spécialement consacré à ce nom (le mot-thème) » (p. 50), et nommera *mannequin* un groupe de mots tel que le phonème initial et le phonème final soient ceux du mot-thème supposé. Alors « la forme la plus parfaite est celle du mannequin uni au syllabogramme » (p. 51), soit lorsque aucune des syllabes non surrogatoires ne se trouve hors du mannequin, et cette forme la plus parfaite sera appelée *paramorphe*. La plus parfaite parce qu'elle est la moins hasardeuse, la plus réglée, la plus réussie, celle dont il semble qu'on ne puisse nier qu'une intention délibérée, consciente, y ait présidé. Car le mot-thème n'étant nulle part donné où puis-je trouver l'assurance de n'être point la victime d'une suggestion provoquée par la sollicitation abusive des textes ? Du moins la perfection paramorphique atteste bien plus les soins attentifs du poète que l'effet improbable d'un hasard sauvage.

Mais quelle peut être l'origine d'un tel procédé, de cette « règle déplorable » (p. 153) qui complique tant la composition ? Bien que cette question génétique, diachronique, ne mobilise guère l'attention de Saussure tout entière retenue par la forme et la permanence de cette loi, il lui arrive cependant de formuler quelques hypothèses. L'origine d'une telle règle serait soit religieuse, soit purement poétique. Religieuse : « une invocation, une prière, un hymne, n'avait d'effet qu'à condition de mêler les syllabes du nom divin au texte » (p. 60). Ainsi le nom du dieu, le *nomen numen*, est-il dit sans être dit, sub-posé et dispersé sans jamais être exposé et rassemblé, efficace sans être dangereux. Ou simplement et purement poétique. Mais le simplement et purement poétique ne nous renvoie-t-il pas à la magie de l'invocation ? Et ce nom donné sans être nommé ne joue-t-il pas sur l'équivoque fructueuse de l'invocation et de l'évocation ? Starobinski quant à lui se hasardant au-delà de l'explication strictement fonctionnaliste à laquelle se tient Saussure, envisage une interprétation de l'hypogramme comme « symbole d'une conception émanatiste de la production poétique » (p. 62). Selon celle-là le poème manifeste ne serait que l'émanation déployée du mot-thème latent et s'y trouverait tout entier préformé. L'un engendre le multiple, l'anagramme engendre le poème. Par suite l'œuvre poétique n'est plus création, mais développement et répétition. Toutefois ce n'est pas là, nous l'avons dit, la thèse de Saussure, et s'il reconnaît que le poème est autre que le mot-thème (il ne découle pas de, il se construit sur celui-ci), il n'est jamais attentif qu'à ce qu'il y a d'identique dans l'un et l'autre, c'est-à-dire à leurs phonèmes communs, à la parité phonique. Il notera sur un de ses cahiers : « Numero deus pari gaudet » (Le dieu se réjouit du nombre pair).

Précisément la question de la réalité de ces anagrammes ne s'impose qu'à partir du moment où il n'y a pas pure et simple duplication du mot-thème mais poème, dès lors que celui-ci s'astreint à d'autres règles et que l'imposition anagrammatique « ouvre et limite tout ensemble le champ de possibilité du vers développé » (Starobinski, p. 64), bref, dès lors qu'il y a toujours des phonèmes et des mots résiduels qu'aucune règle ne prescrit d'employer. C'est cette question inéluctable de la réalité de l'anagramme comme règle formelle de composition qui va finalement retenir toute l'attention et requérir tout l'effort de Saussure. Et le jeter dans une expectative puis un embarras dont il ne pensera pouvoir sortir. L'anagramme est-il réel ou n'est-il qu'une illusion se renforçant elle-même ? L'intention anagrammatique a-t-elle présidé réellement à la composition du poème ou bien n'est-elle que le leurre d'une lecture qui, la recherchant, la suscite ? Dans le texte ou dans la lecture ? La langue qui offre à chaque instant le total de ses chances phoniques pour composer l'anagramme ne les offre-t-elle pas de même à celui qui pense le découvrir ? Saussure va bientôt se trouver partagé entre la conviction et le doute, car cela même qui tout d'abord étayait sa conviction va la ruiner. En effet plus Saussure poursuit son examen de la poésie grecque et latine, plus il découvre des anagrammes, simples et superposés, et plus il les découvre aisément. Si bien qu'il en vient à se demander si, les trouvant partout, ils ne sont pas nulle part, si ce n'est dans son esprit envouté. « Ne sommes-nous pas, demande Starobinski, devant un phénomène analogue à la projection d'une image entoptique, que nous retrouvons sur tous les objets où nous fixons notre regard ? » (p. 115). Ainsi l'accumulation d'exemples ne sert à rien. Qu'importe qu'on en trouve à profusion chez Homère, Virgile, Lucrèce, Sénèque, Horace, Ovide,

Plaute, Ange Politien, etc. puisque l'incertitude vient de la profusion même dont tout d'abord on attendait la preuve. Pour sortir de l'amphibologie il faudrait et il suffirait d'un témoignage des anciens. Nulle part Saussure ne le trouve. Étrange silence dont on ne sait, à supposer que le procédé soit réel, s'il faut y voir l'effet d'une transition occulte ou d'une telle évidence qu'elle reste naturellement tacite. On trouve alors la preuve ? Saussure ayant découvert des traductions latines d'epigrammes abondant en anagrammes cherchera à se renseigner sur l'auteur qui vécut au XVIII^e siècle, Thomas Johnson. Aucun résultat. En dernier recours il tentera encore une démarche pour confirmation auprès de Giovanni Pascoli qui professe à l'université de Bologne et dont les poèmes latins s'avèrent riches en anagrammes. La réponse à laquelle Saussure avait résolu de tout suspendre ne viendra pas. Tout espoir étant désormais pour lui perdu de trancher entre la fantasmagorie et la réalité, Saussure abandonne ses recherches. Réalité ou illusion ? Du point de vue du linguiste, dissocié de celui de la vérité historique, peu importe après tout, car ce sont les mêmes propriétés de la langue qui rendent possible la réalité comme l'illusion, le poème comme combinaison réglée et la lecture sélective. La langue est telle qu'elle peut répondre à toutes nos questions selon le sens de ces questions et d'autant mieux que les questions sont plus pressantes. De la tautologie à la métaphore absolue le sens ne vient jamais à manquer, il y a toujours du latent au-delà du manifeste. La langue dit toujours oui. Starobinski qui semble pencher pour l'illusion (comme le suggère le sous-titre de son livre : *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*) en vient à cet énoncé : « Tout discours est un *ensemble* qui se prête au prélèvement d'un *sous-ensemble* : celui-ci peut être interprété : a) comme le contenu latent ou l'infrastructure de l'ensemble ; b) comme l'antécédent de l'ensemble » (p. 153). La munificence de la langue est infinie. Il y a toujours et infiniment des « mots sous les mots ».

2) L'ANAGRAMME, SAUSSURE ET BAUDRILLARD

Or ce qui pouvait aussi bien passer pour une lubie, un passe-temps maniaque de philosophe érudit et spécialisé — typique par exemple d'un viatique de célibataire luttant contre l'angoisse — va donner lieu à une affluence de gloses assez éperdues que la coquetterie linguistique régnante ne suffit peut-être pas à expliquer. L'ampleur du phénomène peut en effet surprendre si on s'en tient à cette première impression de futilité, alors même que l'on tient bon compte de la linguistique contemporaine (lincustrerie, même ; pour plaire perfidement aux innombrables épigones érigeant le calembour en art de penser). Il y a tout d'abord que ces travaux sur les anagrammes ne seront donnés en pâture à la malignité des sémiologues que plus d'un demi-siècle plus tard, soit un peu moins d'un demi-siècle après la publication posthume du *Cours de linguistique générale* dont on sait assez qu'il fonde la linguistique scientifique contemporaine, et au-delà l'épistémologie des sciences humaines. Force était donc d'entreprendre quelque révision et de cesser d'identifier Saussure à ce *Cours*, pour reconnaître que sa volonté de mise en ordre et de clôture scientifique du champ du langage avait dû composer au moins un certain temps avec un désir, une passion que rien jusqu'alors ne laissait soupçonner, et qu'elle n'était sans doute intervenue que pour précisément y mettre bon ordre, pour mettre fin sans retour à cette aventure. La cohorte dévotieuse des structuralo-sémiologues ne pouvait plus longtemps ignorer cette folie du maître, et il convenait — après avoir longtemps refoulé ces maudits cahiers d'anagrammes — de les recouvrir de ces commentaires studieux et empressés dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne se distinguent guère les uns des autres et qu'il y ait à craindre que cesse bientôt leur inflation. Mis à part Starobinski dont les articles puis le livre ont le mérite de nous en révéler l'existence, viennent, ne manquent pas de venir, Jakobson, Kristeva, Deguy, Meschonnic, le cahier de *Recherches* (n° 16, 1974), oh ! j'en passe. Plus récemment, mais l'auteur participe déjà à ce dernier cahier, le livre de Michel Pierssens, *La Tour de Babel, la fiction du signe* (Minuit, 1976), consacré à la logophilie chez Mallarmé, Saussure, Brisset, Roussel, Wolfson. Admirable sujet dont on peut rêver. Malheureusement l'auteur, qui de plus n'échappe pas à une certaine psychiatrisation, ne nous dispense ici et là quelques précieux éclaircissements qu'au prix d'une écriture pesante et empesée, pédamment lacano-structuro-sémiologique. Si la curée des sémiologues, comme des rats dans le gruyère du texte, ne nous surprend pas, la survenue dans le champ de cette question de Baudrillard², dont on sait et estime les analyses, mérite toute notre attention.

D'emblée Baudrillard affirme qu'il existe dans le champ du langage le « modèle d'un échange symbolique », le « noyau d'une anti-économie politique », un « lieu



Robert Lagarde.

d'extermination de la valeur et de la loi » (p. 285) : c'est le langage poétique. Et que dans celui-ci la découverte fondamentale ce sont les anagrammes de Saussure, qui réalisent la « forme d'une opération symbolique du langage » (p. 285). Ils réaliseraient en effet la subversion totale du code linguistique en brisant les « lois fondamentales du mot humain » (288). Ainsi il faudrait reconnaître en Saussure celui qui après avoir indiqué les voies de la subversion radicale de toute entreprise linguistique fournit les moyens de sa récupération en créant la linguistique structurale — récupération désespérée sans doute, mais que ne manqueraient pas d'entreprendre les saussuriens dès lors que le scandale des préoccupations anagrammatiques du maître ne pouvait plus être tu. Reprenons l'analyse de Baudrillard au cours de laquelle il s'attache plus à développer qu'à justifier son affirmation de départ. Il faut, dit-il, reconnaître avec Jakobson ce paradoxe intenable pour la linguistique que « l'anagramme franchit les deux lois fondamentales du mot humain, proclamées par Saussure, celle du lien codifié entre le signifiant et son signifié, et celle de la linéarité des signifiants » (288). A ces deux lois, Baudrillard montre qu'il faut en adjoindre une troisième étroitement solidaire, celle de « l'illimitation, de la production sans limites du matériel signifiant » (292), celle de la « discursivité illimitée » (293), violée elle aussi par l'anagramme obéissant à la règle fondamentale du symbolique : la limitation, la restriction, le contingentement qui préserve l'efficacité symbolique totale par résolution, consommation complète. Le bon poème est celui où il ne reste rien, celui où tous les signifiants ont réversiblement annulé tous les signifiants ; où il y a combustion complète, sans résidu, sans scorie. Or dans l'économie politique de la linguistique cela ne peut se faire. La discursivité illimitée produit un « déchet non dégradable de signifiants consommés, mais jamais consommés » (295), et c'est précisément « ce seul stade du déchet que ressaisit la linguistique » (295). Alors c'est toute l'entreprise linguistique qui doit être analysée comme résistance à la dissolution complète du signifiant par le signifiant. Si « le poétique, c'est la restitution de l'échange symbolique au cœur même des mots », le linguistique c'est la négation (et la dénégation) de cet échange symbolique par la grâce duquel sont volatilisés les modèles et leur finalité, le code, la valeur, la plus-value résiduelle du discours. L'intensité du poétique et de la jouissance est étroitement associée à l'abolition du signifié et du référent jusqu'à la résolution anagrammatique du signifiant. L'écriture automatique, nous assure Baudrillard (note p. 303), échoue à dispenser la jouissance poétique pleine et à atteindre l'intensité poétique la plus haute en ce qu'elle est production prodigue du signifiant et non perdition, consommation de celui-ci. L'écriture automatique ne brise pas la troisième loi de la « discursivité illimitée », elle assure la liquidation du signifié, non la résolution du signifiant. En elle tout n'est pas consommé. Derrière elle persiste la traînée pulvérulente du signifiant s'offrant aux interprétations, aux opérations de décryptage, aux opérations linguistiques. Le langage poétique n'est pas un langage plus redondant, plus riche en harmoniques, en échos, il n'est pas non plus un langage chiffré ; il n'est pas dans le bégaiement allitératif ni dans la répétition obsessionnelle d'une identité. Il est dans la destruction de l'identité, dans l'anéantissement du chiffre. La poésie est opération symbolique sans résidu, elle joue l'ambivalence symbolique contre l'équivalence linguistique, la destruction contre la production. Elle est mise à mort du langage par le langage même.

Rappelant à propos une affirmation d'O. Mannoni : « la linguistique (naît) de la barre que Saussure a instaurée entre signifiant et signifié, et il semble qu'elle risque de mourir de leur réunion » (*Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, p. 35, Le Seuil, 1969), Baudrillard va dégager l'imaginaire ou la métaphysique de la linguistique en même temps que révéler le gigantesque effort de dénégation, d'exclusion, sur lequel elle repose en tant que science. C'est en effet la séparation analytique du signifiant et du signifié, des deux niveaux d'articulation, qui fonde la discursivité du langage, et fait de celui-ci l'objet du discours linguistique. Et les tentatives de celui-ci pour rendre compte du phénomène poétique — véritable menace — n'auront de cesse d'en réduire l'antagonisme radical et de l'annexer en le rattachant à une fonction parmi d'autres (ainsi la fonction poétique selon Jakobson). Ce qui conduit Baudrillard à affirmer sans retour que « c'est sur la destruction de ce discours de la valeur que le langage renoue avec la possibilité de l'ambivalence — c'est là la révolution du poétique par rapport au discours, et l'un ne peut être que la mort de l'autre » (318-19).

S'il est maintenant clair que la forme poétique est incompatible avec la forme linguistique, il se peut qu'elle recoupe la forme psychanalytique (processus primaires et toutes les distorsions qu'ils imposent au signifiant) sans bien sûr s'y confondre. Mais la psychanalyse est dominée par l'économique : il n'est pour elle de jouissance que comme d'une prime à l'épargne, la jouissance vient d'un « excédent, mais

jamais d'un excès » (323). L'économie libidinale reste prisonnière de la loi de la valeur ; comme l'économie politique, elle est fondée sur le reste, le résidu, le précipité résiduel de l'opération symbolique récupérée. Ainsi du Witz (mot d'esprit) qui procurerait du plaisir par libération d'énergie psychique du fait du réemploi du même matériel, et donc de l'économie réalisée. Or plaisir n'est pas jouissance. Le plaisir est une gratification liée à l'épargne, à l'ellipse psychique, à la reconnaissance ou à la répétition compulsive, tandis que la jouissance est dispensée par « l'hémorragie de la valeur » (330) lorsque tout sens — toute possibilité de sens — est aboli par le jeu de la réversibilité parfaite, de la « *subversion par réversion* » (335). La définition du couteau de Lichtenberg — trait d'esprit radicalement poétique, opération hautement symbolique — n'est pas négation dialectique en dépassement vers un sens plus haut, mais abolition du sens, destruction du signifiant par le signifiant, résolution intégrale en rien. Non pas négative dans la contre-dépendance d'une positivité, mais négativité qui annihile. Dépense, épargne, économie, bénéfice, prime, condensation : nous sommes avec la psychanalyse toujours sous l'instance de la valeur, le signifiant bouge mais ne rompt pas, le signifiant scintille mais ne s'embrase pas. Tout comme pour la linguistique, il faut reconnaître alors que « la psychanalyse, elle aussi, naît de la barre qu'elle a instaurée, sous la loi de la castration et du refoulement, entre ce qui est dit et ce qui est tu, [...], et elle risque elle aussi de mourir de leur réunion » (328-29). Seul le poétique peut faire sauter la barre, et nous introduire au-delà du régime de la valeur et de l'équivalence dans le règne symbolique de l'ambivalence. Marxisme, psychanalyse, linguistique « ne sont que des champs critiques » (343) qui n'assurent leur propre cohésion interne et régionale que par la limitation respective de leur domaine, la position d'une instance déterminante porteuse d'explication ultime et, finalement, la non-radicalité de leurs analyses. La radicalité, l'avènement du symbolique passent par leur mutuelle destruction.

3) CONCLUSION VACANTE

Sans doute quiconque n'est pas au fait des analyses que Baudrillard, avec une remarquable cohérence, poursuit depuis une bonne dizaine d'années, trouvera ces dernières relatives aux anagrammes pour le moins aventureuses, et la radicalité des vues qui s'y développent peu en rapport, en proportion, avec le phénomène envisagé. Il en va autrement dès lors que l'on sait que les prémisses théoriques se trouvent largement constituées dans les œuvres antérieures, et notamment dans : *Pour une critique de l'économie politique du signe* (les Essais, Gallimard, 1972), où l'on trouve une remise en cause critique de toute la « batterie conceptuelle de la sémio-linguistique », la dénonciation de la réduction sémiologique (ou esthétique) du symbolique comme processus idéologique (l'idéologique c'est précisément le partage en valeur d'échange et en valeur d'usage, en signifiant et en signifié, c'est la barre qui traverse toute production qu'elle soit matérielle ou qu'elle soit symbolique), où l'on trouve enfin les bases théoriques d'une économie politique du signe grâce auxquelles le symbolique comme au-delà du signe peut être reconnu et se faire jour : « C'est toute une révolution, théorique et pratique, qui doit restituer le symbolique aux dépens du signe et de la valeur. Les signes doivent brûler aussi » (*op. cit.*, p. 199). Il s'agit donc toujours et encore de la fin de la domination du signe, de la fin de l'abstraction et de l'exploitation, fin annoncée, perceptible déjà dans les différents registres de la production matérielle, de la mode, du corps, de la mort et du langage poétique, et nous restituant un mode de rapport symbolique qu'ont connu les sociétés primitives. Aussi comprend-t-on que dans cette perspective la question de l'existence positive du mot-thème, la question de la réalité même de l'anagramme dans la poésie archaïque telles que se les est posées Saussure perdent beaucoup de leur importance. Ce qui compte ce n'est pas une assez dérisoire habileté formelle à restituer dans la dispersion un mot caché, c'est que dans le poème ce soit « le langage lui-même qui prend la parole pour s'y perdre » (*l'Ech. symb.*, p. 305). Aussi, sauf à commettre une lourde bétise, faut-il considérer que l'anagramme, que déjà Saussure conçoit d'une façon à la fois plus large et plus précise, n'est pour Baudrillard que le cas particulier, l'indice ou le symptôme, d'une résolution parfaite possible du langage, d'une extinction consumatoire des signes par eux-mêmes. L'anagramme c'est le symbole poétique de la poésie et de l'échange symbolique. Et cette promotion de l'anagramme est encore à comprendre en relation avec la position méthodologique et heuristique résolument adoptée par Baudrillard et qu'il exprime ainsi : « La radicalisation des hypothèses est la seule méthode possible » (*l'Ech. symb.*, p. 299). Il faut pousser toute chose jusque dans ses derniers retranchements, il faut aller immédiatement jusqu'aux ultimes conséquences, il faut recourir à la violence théorique si on veut échapper à la pensée du système, à la loi du code, analyser sans pitié ce qui justement leur échappe. L'anagramme est un échantillon qu'il faut analyser et interpréter à fond.

Dans la pensée de Baudrillard, si souvent puissamment originale, on pourra naturellement reconnaître l'influence de Nietzsche, et surtout celle de Bataille. Notamment pour celui-ci la reprise des données théoriques générales de *la Part maudite*, et l'esprit des recherches hétérologiques (ce dernier point serait à préciser). Mais c'est plus près de Nietzsche que de Bataille qu'il se situe lorsqu'il s'agit de l'évaluation du pouvoir poétique. Non moins important est, en effet, dans son livre la place et le rôle qu'il assigne à la poésie. Contre la linguistique et ses entreprises idéologiques de réduction il défend l'originalité absolue du poétique. En démasquant la normativité cachée de la linguistique, il montre que la poésie c'est précisément ce qui échappe aux prises de cette dernière. La poésie, c'est inséparablement l'impuissance de la linguistique et la puissance de la parole, c'est le pouvoir de détruire le code et de démentir le méta-code que constitue la linguistique. Et qu'enfin Baudrillard nous annonce une apocalypse théorique où l'on verra les grandes oligarchies théoriques mutuellement se détruire, en même temps que la fin de la domination du signe, nous donne à penser un peu plus que les temps sont peut-être venus.

Bernard Caburet

1. Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, coll. Le chemin, Paris, Gallimard, 1971. Toutes les références de cette première partie renvoient à ce livre ; les pages en seront indiquées entre parenthèses.

2. *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976.

PARU

MÉTA.MORPHOSES, par Arturo Schwarz. Un poème illustré par André Masson.
Chez Georges Fall. Paris, 1976.

L'INSTANT DE LA VÉRITÉ, par Albert Marenin. Dessins de Karol Baron.

Un grand volume (29 × 19,5 cm) de 80 pages, avec dix dessins en pleine page. Premier titre de la collection « Même et autre ».

« ... des relevés de mythologie intime... ces instants durant lesquels, dans l'espace mental, on ne sait quelle lumière rasante... obtenir le décalque de l'une des nombreuses figures, enfuies, ... détachement, de hauteur somnambulique, ... l'inspiration à l'état pur, qui toujours... » (J. A.)

Souscrire chez Jacques Abeille. 18, rue Francin. 33800 Bordeaux.

Paroi continue

Je me demande si je suis tombé dans un piège. Il n'y a pas de lumière
En haut passent des nuages arrachant des racines.
Je ne sais si j'ai toujours été dans cet endroit
Si le soleil m'y amena un jour, si les cheveux peuvent
Parfois pousser au-dedans, le regard se retourner
A l'intérieur de l'œil, le cri redevenir silence.

Est-ce qu'il pleut ? Quelqu'un pleure mais je ne l'écoute pas,
Seuls quatre murs m'entourent, seuls quatre paysages
Qui ne changent pas en leur ondulation d'épines poussiéreuses.

Parfois je me souviens et je tourne en rond
Je grave sur les rochers des signes que les flammes
Dévorent sans comprendre ce que j'écris
Comme l'oiseau chante en indiquant la route
A la bande, parcourant cette carte d'invisibles
Horloges qui palpitent et mugissent en culbutant
En rompant les arêtes sonores du polyèdre.

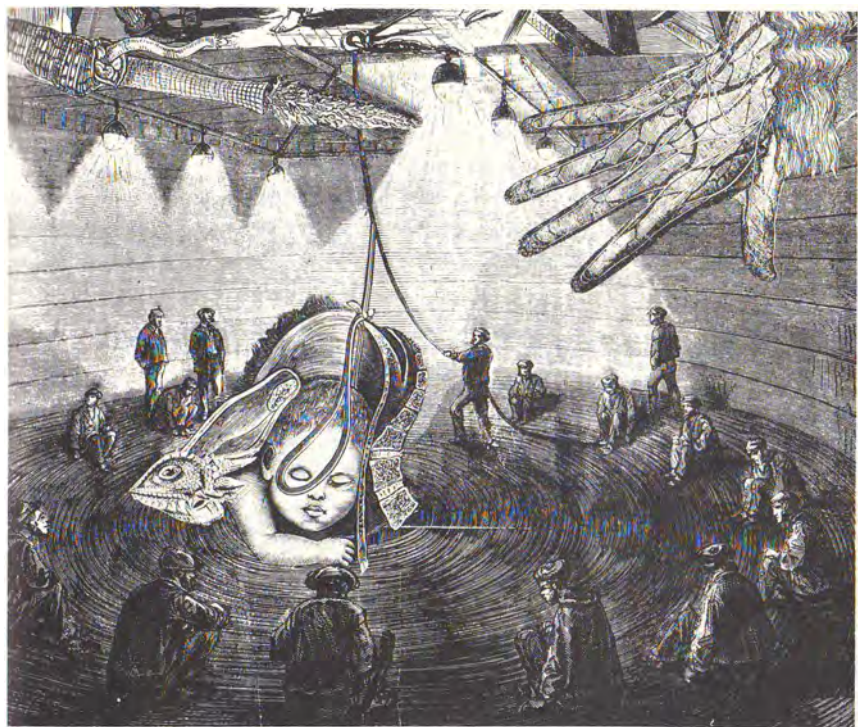
De quel tonneau de sel, de quelle racine venons-nous
Si le sang s'attriste dans les moulins
Si les pierres là-haut sont également assujéties,
Si l'éternel-infini est uniquement un songe sur nous,
Si nous ne sortirons jamais, si le néant est la porte
Et l'oiseau Roc un temps de pupilles semblables ?

ÉPILOGUE

La plupart des poèmes qui composent ce livre furent écrits entre 1971 et 1972 à Toronto. Celui qui prend un livre n'atteint pas toujours l'homme. C'est un moment difficile, hérissé d'épines et de questions, celui auquel doit faire face un poète qui change de pays et de langue. Alors ce n'est pas à l'homme que l'on touche mais à une blessure. J'avais auparavant publié cinq livres de poésie, un tome de collages, et présenté huit expositions individuelles. Toutefois, ces poèmes et leurs indécisions signifièrent pour moi un recommencement.

Voici la réponse à une question que l'on me pose très fréquemment. Je suis né en 1927 dans le désert d'Atacama au nord du Chili. Ces poèmes et ces collages seraient autres s'ils avaient pris naissance dans une ambiance différente. Mon œuvre adhère entièrement au surréalisme et c'est l'expression de celui qui pense que par hasard nous continuons à vivre dans un désert où la vie n'est que la peau d'un mirage.

Ludwig Zeller
Trad. Thérèse Dulac Gutiérrez



Ludwig Zeller. *Quand l'animal des profondeurs surgit la tête éclate.*
Poèmes et collages. Texte en espagnol, anglais et français. Mosaic Press / Valley
Editions (1976). Box 1032, Oakville. Ontario, Canada.

Vol de criquets sur la fontaine de Barenton

Quadrillage

de toutes les échappées Mais
ce silence
qui se retourne dans chaque creux
et dans chaque lune apparue au coin des broussailles
dans le champ clos des landes

Le vin qui coule n'est pas à boire
bris de plaisirs à petites lampées
la gorge sèche comme le rasoir qui la tranche
mais la tête ailée

Sur des vapeurs sur des parfums
caressant l'abîme à rebrousse-poil
l'engoulevaient stupéfait
pareil à l'averse à l'instant du glas

Après le sommeil et avant
des lèvres plus pâles que ce rêve informulé
les mains pâles de froid
les langues nouées
les tempes comme des forges
le vent dans la bouche la tornade
la fin la faim stridente

la mort qui siffle de partout
ses éclatements supérieurs.
Vif et couronné fils de l'envers
fils du rêve fait par d'autres
à peine fait
sur le fil rompu des générations

vif et couronné
Torrent de calme soufflet de l'univers

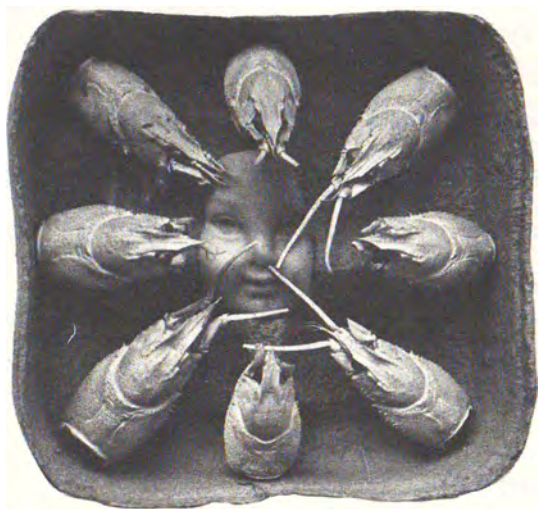
La veille au bois dormant

Ce cristal comme un fruit mordu qu'est leur voix
d'avoir gardé les yeux ouverts
fomenteurs naïfs de rayons
leur soif haut-perchée
dans le dédale de leur long silence
mutilés dans leurs prouesses
exténués d'être morts

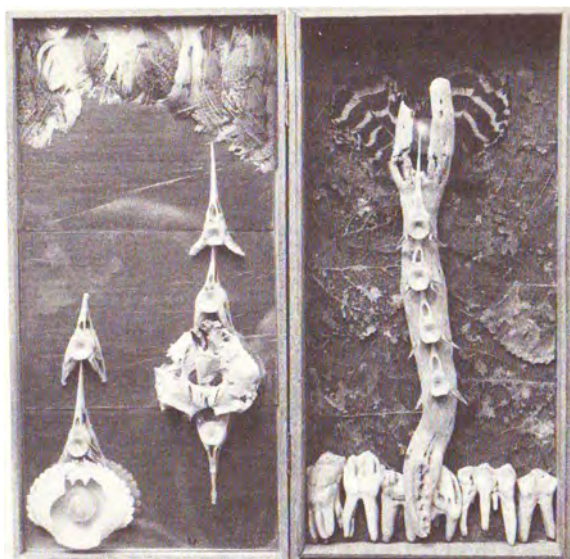
Si douce leur main
doigts d'acrobate roulés en boule
et leurs cheveux soyeux

Parias de mémoires pâlies chorégraphes
de fureurs emboîtées dans une longue attente
des scarabées pour blasons
déroulant méthodiquement des perles
égarées de leur collier

Les cendres qui retombent ne sonnent pas le glas des apparitions
Parfums véloces d'allées et venues
cristaux qui s'entassent dans un cornet à dés
velours étrange qui les coutures défaits renverse le jour dans des fioles
d'ombres chinoises éparpillant des sautes d'humeur à travers la grille
des œillades
plumier ouvert au bord d'une collection fortuite d'enseignes de sourciers
joueuse, sur les seuils de la ferveur, que disent les osselets ?



Josette Exandier. *Un Matin, au réveil.*



Josette Exauvier. *La Chasse au trésor.*

Chemin de ronde avant le passage du guet

Rétracté
dans le désir cyclique du mot
Soupirail qui serre à la taille les sabliers

Copie de conscience avec ces chirurgiens de carnavales
Tueurs aux charités massives
La clameur pareille à une fleur déchiquetée

Fantaisie sonore comme un diapason de crins
maculant les boîtes aux lettres
de salive parfumée

Fondations qui éclatent éruptions
de panacées mélancoliques
rangées près du fil à coudre

Manie qui rôde ferment de battues
acharnées à dépouiller les ombres
de leur squelette mais les semaines rouillent

Le pas qui s'éloigne comme un fil
d'araignée toujours prise à son propre piège

Orée du chant, chemin spirale

S'emportant d'impondérables effilés sur son moule

Le masque ébloui

Secret dans toutes ses bosses

Pilé lancé

Mûr pour les déversoirs

Des requêtes

Catapultés par le ressac

A la naissance orfèvre

De ces plumes

Nées du gosier des sources

Enchantées

Dans les quipus des mots de passe

Qui transmettent d'âge en âge

L'intégral désir

Les moments s'assassinent

Bourdonnant de maturations que nul ne verra à terme

Mais blizzards

Sur les vitres de poix

Les catafalques loués

Par la nécessité

Corps embaumés par le vent

Qui se flattent au sein de parchemins minutieux

Coulés bruts dans les feux de joie

Dans la grêle des changements d'identité

La papillonne est à son orgue de sèves

Et de couleurs

Glycine embrasant les gouttières

Chaumes en essaims de gorges nouées de mains délicates de passions
douces

La passion

Filant sa toile

Ou sa migration ?

Renaud

l'autre chien,

Au cours des dernières années, j'ai réalisé plusieurs films qui peuvent être considérés comme des « remakes » d'ouvrages anciens, choisis en raison de leur qualité ou de leur intérêt cinématographique. Le premier de la série, Ott 71, était une version actualisée d'un film d'Edison : Fred Ott's Sneeze, réalisé en 1893 selon le procédé du kinétoscope. Il fut suivi par A (fully clothed) nude descending (and ascending) a stair (« Un nu totalement vêtu descendant et montant un escalier »), basé sur une séquence, celle de Marcel Duchamp, du film de Hans Richter : Rêves à vendre. The Waltz of Vampires n'est qu'un « film loop » inspiré par le titre d'une comédie américaine autrement dépourvue d'intérêt : The Fearless Vampire Killers, de Roman Polanski. D'autres films de ce genre sont à l'état de projet.

L'Autre Chien est une sorte d'interprétation au second degré de la séquence initiale du Chien andalou, réalisé en 1928 par Buñuel et Dali. Dans la version que j'en propose, le gag central (et unique) est assez simple, mais très efficace pour peu que le public soit suffisamment averti. Ce gag est d'origine linguistique. En tchèque, on dit en effet de la pleine lune qu'elle « brille comme l'œil d'un poisson ». Mais on dit également « un œil de bœuf » pour un œuf sur le plat.

Ainsi la beauté qui, dans l'œuvre originale, est promise à la destruction brutale, par un acte d'absolue liberté, est transformée, par le jeu de ces métaphores populaires, en un objet de consommation. Elle devient littéralement mangeable, et se voit ainsi ravalée au rang de pourvoyeuse des satisfactions quotidiennes.

Ce qui était pathétique hier est aujourd'hui trivial. L'agression sera SARCASMIQUE ou ne sera pas.



scénario

- 1 — P.M. Un homme à sa fenêtre. A travers les vitres, on distingue des frênes agités par le vent. L'homme lève la tête.
- 2 — Le disque de la pleine lune dans un ciel sombre.
- 3 — G.P. du visage de l'homme, qui baisse les yeux.
- 4 — P.R. L'homme, son regard dirigé vers la gauche en direction de la partie inférieure du cadre de la fenêtre.
- 5 — P.R. Sur le rebord de la fenêtre, une assiette contenant deux œufs sur le plat.
- 6 — P.M. L'homme semble réfléchir. Il dirige à nouveau son regard vers le ciel.
- 7 — G.P. des yeux qui observent le ciel.
- 8 — Un nuage étroit et long passe devant le disque lunaire, qu'il semble couper en deux (truquage).
- 9 — P.M. Les yeux toujours levés, l'homme se tapote machinalement les lèvres avec un couteau.
- 10 — Vue plongeante sur l'assiette. Un couteau et une fourchette entrent dans le champ.
- 11 — G.P. La lame du couteau coupe en deux un des œufs ; la fourchette en prend une moitié qu'elle élève vers l'objectif.
- 12 — P.R. L'homme ouvre la bouche et engloutit la moitié d'un œuf.
- 13 — La caméra glisse de la bouche vers la gorge de l'homme qui déglutit.

(P. M. plan moyen ; G. P. gros plan ; P. R. plan rapproché.)

Ludvik Svab (1971)

la boîte de Karel Teige

Objet collectif.

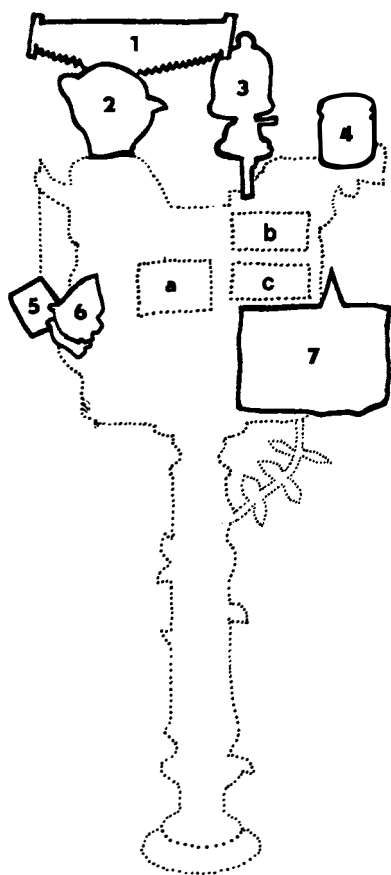
Description et guide pour une exploration approfondie.

Cet objet est le résultat d'un jeu collectif d'interprétation au cours duquel chacun des participants a exprimé, par un objet à trois dimensions, l'un ou l'autre aspect de la personnalité de Teige. Simultanément l'objet sert de coffret où sont rassemblés les documents sur les phénomènes d'interprétation élaborés par le groupe tchécoslovaque depuis 1970. L'intérêt qu'il porte à ce type d'activité se relie spécifiquement à l'évolution du surréalisme tchèque à partir des préoccupations de Karel Teige. On sait qu'elles mettaient au premier plan l'activité symbolique de l'esprit.



La housse noire désigne le puits de l'inconscient, un chaudron où cuit de la viande dans une sauce d'annihilation, une église tombant en ruines, une niche sublime.

L'architecture de la connaissance élaborée par l'expérimentation créatrice, à peine émergée des eaux de la fécondité se dresse dans la sphère du vent. La vie s'est donné rendez-vous à elle-même aux abords d'une clairière desséchée. Les représentations alternent. Le tibia serre la main au doigt à travers les aisselles de l'intelligence, les menhirs de la mémoire éclosent des manchettes barbues. Désormais, ils y désigneront les districts vertigineux du plaisir, ainsi que le font les déversoirs des canaux fréquentés qui tentent d'engager les émotions vers les galeries perforées par la vrillette de la nécessité dans le bois tendre d'un mât totemique.



La bulle rouge à l'horizon annonce le réveil de la connaissance à son aurore. Regarde cette boule, couleur de pourpre s'élevant vers le zénith, couronnée des petits vaisseaux alchimiques de l'enfance. Les objets attrayants dont on use pour jouer au docteur font place à la puissance de trépanation de l'amitié qui, elle-même dans le calme, fend dorsalement l'illusion d'un paysage féérique.

Dans la nappe d'eau tranquille d'un petit lac de montagne se mire le projet du désir, carte de la volonté projetée sur l'azur du quotidien.

Les semences apportées par le vent qui ont pris racine sur chacune des rives disjointes sont identiques à celles qui recouvrent de leur exubérance leur sol nourricier. Déjà l'agression et l'amour ne paraissent plus superposables que dans de bien mau-

vais jumelles. Le réveil-matin de Damoclès s'enlève sur ce fond de duplicité poétique. Prends-le prudemment dans tes mains et porte-le à ton oreille ! Tu entendras la sonnerie d'alarme annonçant des hordes de fantômes.

La fave des entrailles reste dissimulée derrière une serrure symbolique : un manchon d'étoffe noire, dont le bout est noué par un élastique, guide la main vers un espace au plafond bas. Il faut avancer la main doucement, l'intérieur étroit de l'objet étant hérissé sur ses parois de minuscules fragments de verre. Un peu d'impatience suffit pour se blesser. D'abord les doigts atteignent de leur bout un objet lisse en forme d'écuelle ovale, puis glissant le long des cuillers ils s'avancent plus profondément dans la petite chambre périlleuse et s'emparent de la main offerte. La poignée de main doit être énergique le plus possible, de telle sorte que la main sente son épiderme adhérer à la surface de la main hermétique. Dans chacun de ses doigts, tous teints en rouge, est disposé un sachet de tabac provenant authentiquement de la pipe de Teige. Ce n'est qu'après cette poignée de main initiatique qu'il est permis de pénétrer davantage dans les entrailles du fantôme. Si toutefois on se blesse pendant l'acte d'initiation, les trésors de l'objet restent à jamais scellés.

Ôte la cartouche de dynamite, prête à sauter, qui repose sur un lit de velours rouge. Sous sa douille de cire sont conservées les confessions des auteurs de l'objet, qui fournissent les clefs donnant accès aux entrailles de Teige. Elles seules permettent de comprendre le langage du fantôme. On ne peut approcher du secret qui réside derrière les douze sceaux sans retirer la cartouche. D'abord il faut rompre le quatrième, le cinquième, le sixième, le dixième, le onzième et le douzième. Les yeux fermés, retire le cœur, les poumons, l'estomac, et maintenant, quand tu es sur le point de t'endormir, réveille-toi et contemple un instant ton propre visage ; alors seulement, endors-toi définitivement et lis.

Jan Svankmajer

6 - L'amour. (Alena Nadvornikova). Depuis quelques années, j'ai chez moi un moulage en creux des seins d'une jeune fille qui était modèle durant que je faisais mes études, donc au temps où j'écrivais mon diplôme sur la figuration surréaliste et où mes collègues me traitaient d'épouse morganatique de Teige. Les seins sont, de manière univoque et la plus tangible, ce que la femme détient en plus. A s'en tenir à ce plan, ils sont à la femme ce que le sexe est à l'homme. L'instrument de l'amour physique, sur le fantôme corporel de Karel Teige, peut être remplacé par des seins.

4 - La haine. (Eva Svankmajerova) Je suis écœurée des années que marque le nombre cinquante. De la marmelade, contre l'art, contre l'histoire de l'art bourgeois ! Confire un livre ! Il faut utiliser son dégoût pour l'action. Il faut se défendre. Déchirer Contre l'art et l'histoire de l'art bourgeois et l'arroser de vernis !

5 - Le surmoi. (Albert Marencin) Le cube me semblait la solution idéale : d'une part il permet la juxtaposition de six images différentes ; d'autre part sa forme répond à mes idées sur Teige et aux traits fondamentaux de sa personnalité ; dans ce contexte, le cube symbolise pour moi la discipline intellectuelle, la rationalité, la pensée abstraite, la conception de l'idéal. Pour l'équilibre, j'ai placé dans ce cube un objet qui résonne et qui devrait rester un secret pour qui prendra l'objet en main.

1 - L'amitié. (Emila Medkova) Une main, la droite ou la gauche, une scie... Pour qui ne s'en suffit pas : les hommes en habit, prêts à démarrer. Sans doute arriveront-ils, mais nous ne savons pas lesquels parviendront à destination, ceux qui ont une tête de pain, ceux qui ont un petit bouillonnement dans la tête, ou bien ceux qui ont la tête allumée (collage de Toyen).

7 - La mort. (Vratislav Effenberger) Une boîte noire. Depuis longtemps, la mort se manifeste à moi comme liée plutôt qu'à une valise, à une boîte. La pipe, à l'intérieur, est celle de Teige. Il m'a toujours semblé qu'elle était un peu trop grande pour



sa taille. Dans cette boîte, qui rappelle une chambre, à cause de l'ampoule, cette disproportion est mise en évidence. L'ampoule rouge qui illumine l'espace noir fait penser au cœur, cause de la mort. Quand la lumière rouge éclaire la pipe restée par terre et dont le fumeur a disparu, il me semble que le cœur, devenu rigide, continue d'exister pour une autre activité supérieure, grâce au regardeur intérieur, éclairé de rouge, et au regardeur extérieur, éclairé de blanc, par lesquels cette activité se prolonge jusque dans le présent.

3 - L'enfance. (Ludvik Svab) Le moment où Teige quitte le village salubre de Neveklov et la prison familiale pour entrer dans la réalité au Lycée scientifique de la rue Kremenec à Prague. Esprit romantique et enflammé, fils difficilement adaptable d'un père d'une sévérité toute victorienne qui était technicien municipal (ou environ), c'est bien là qu'il peut trouver réponse aux questions lancinantes qu'a fait éclore le crépuscule dans la chambre à coucher familiale. C'est justement là : dans l'architecture romantique et flamboyante, pourtant si rationnellement rigoureuse des ustensiles de l'expérimentation physique, chimique... Un alambic, contenant une solution de permanganate, que tous les joueurs doivent nourrir en y ajoutant les résidus matérialisés de la souffrance endurée durant leur propre enfance, au fur et à mesure qu'ils s'y heurtent.

(Trad. Sonja Brazda)

LES AVENTURES DE LA POÉSIE

feuilleton

I. Petite génétique entre chien et loup

Dans un monde où les certitudes se font dangereusement rares je tiens pour acquis que l'homme n'est pas tout à fait perdu tant qu'il peut encore amarrer sa destinée à un certain point de non-retour, témoin et garant de ce que les philosophies d'hier appelaient son essence, disons son identité. Il existe aujourd'hui, quand même cela pourrait surprendre, des hommes et des femmes qui se déterminent en fonction de la poésie.

La transcendance de l'acte poétique, devinée depuis toujours, revendiquée par le Romantisme, éclate chez Rimbaud et Lautréamont et s'organise enfin — au sens biologique du terme — dans le Surréalisme. Ce long mouvement de dénudation poursuivi à travers vingt siècles d'Europe chrétienne a mis à jour le noyau ontologique de toute poésie. Dès lors il ne s'agit de rien d'autre que d'une affirmation irréversible de l'être, d'une profération. Dans cette explosion augurale se découvre une dialectique d'affirmation et de rejet : affirmation de l'être poétique et affirmation en tant qu'être différent donc rejet de ce qui n'est pas lui.

Une génétique de la poésie, si elle était rêvable, devrait tenir compte de cet instant pré-« sexion », de cet androgynat primordial de la pensée où toute manifestation incube en l'œuf philosophal avant l'effraction au monde des doubles. Dans la pénurie des mots on appelle cela émotion, sensibilité, inspiration... il s'agit du Désir qui toujours précède le Verbe.

Une fois livré à sa destinée l'acte poétique ne peut qu'assumer, comme toute création, sa dualité foncière. Il faut donc l'envisager sous deux aspects, sans nul-

lement préjuger ici une quelconque antériorité chronologique de l'un par rapport à l'autre dans le processus génétique.

Première constatation donc : la poésie moderne prend la parole dans un domaine qui lui était auparavant interdit, celui des prêtres et des philosophes. On ne saurait sans mauvaise foi historique dire qu'elle les en a chassés — ce serait d'ailleurs optimiste — moins encore qu'ils l'ont accueillie. C'est, à l'évidence, un même mouvement dialectique qui déplace l'interrogation fondamentale de l'homme des discours décevants vers d'autres espoirs. L'assomption de la poésie moderne coïncide nécessairement avec la mort de Dieu et l'agonie de la philosophie. Il y a substitution progressive de technique mais aussi substitution d'objet, car on ne saurait, comme le souhaiteraient certains récupérateurs, assimiler la poésie moderne à une « technique de la connaissance », prolongeant ainsi une confusion entre poésie et noèse qui n'est profitable qu'au rationalisme, c'est-à-dire à l'anti-poésie. On retrouve là d'ailleurs une problématique qui sous-tend toutes les recherches procédant plus ou moins d'une activité initiatique, citons, pour n'en pas dire plus, le dilemme historique de la maçonnerie opérative et de la maçonnerie spéculative. Que le domaine proprement réservé de la connaissance soit de plus en plus perméable à une activité de l'esprit qui, à l'inverse de la poésie post-cartésienne, ne pose pas en postulat « l'intelligibilité de l'être » voilà précisément ce que la philosophie ne peut tolérer. Elle n'ignore pas cependant que le ver est dans le fruit. Il n'est pour s'en convaincre que de voir, par exemple, comment chez Heidegger la vérité est conçue comme « dévoilement » et non plus comme adéquation, ce qui est déjà une fameuse

dilution du concept ; quand, peu d'années après, on aborde les rivages du structuralisme il est vraiment temps pour le philosophe de s'asseoir et de soupirer : la vérité est ailleurs... comme la « vraie vie », lui soufflera le poète.

Ce sentiment de frustration du philosophe à l'égard du poète apparaît très nettement dans un ouvrage comme *La Poésie moderne et le Sacré* de Jules Monnerot qui fut, à l'époque, bien accueilli mais qui, à la relecture, éclate de perfidie ; même frustration chez Sartre dont la « vraie nature » se révèle dans son *Baudelaire* où il se range délibérément parmi les « hommes d'équipage » tortionnaires de l'Albatros.

Puisqu'on vient d'employer le mot « sacré » il ne va peut-être pas sans dire — ou redire — que, de par sa nature même, la poésie ne tend à rien d'autre qu'à établir une communication entre l'homme et le monde, objectif qu'elle partage avec toutes les traditions initiatiques et dont l'instrument est le symbole. Par là elle s'oppose radicalement à l'attitude philosophique qui, refusant le symbole, condamne l'homme à l'aliénation profane. Faudrait-il, ici, derrière le mot « sacré » voir poindre le mot « religion » ? Sans doute, au sens étymologique du terme qui signifie « relier, rejoindre » (religere) elle est religieuse, mais les religions ont un ennui qui est d'introduire entre l'homme et le monde un troisième personnage dont elle n'a que faire. Métaphysique, porteuse de sacré, religieuse, la poésie est tout cela... plus le mystère. Il y a donc en elle une impossibilité essentielle à se soumettre à quelque métaphysique, religion ou idéologie que ce soit. C'est en tant que totalité signifiante qu'elle est, c'est en tant que telle qu'elle est refusée.

De cette première analyse concernant le noyau signifiant de la poésie découle une seconde constatation qui se situe sur le plan de la communication, à savoir que

dans un monde dont les valeurs ou, si l'on veut, les structures sont délibérément anti-poétiques, la pratique de la poésie ne peut être qu'une manifestation, la plus authentique peut-être, de la révolte, c'est-à-dire de la liberté humaine. Que cette situation condamne le poète à une marginalité sociale à peu près constante, c'est un fait admis par tous, parfois par le poète lui-même qui dans ses phases de moindre lucidité, peut s'enivrer ainsi d'un certain ron-ron héroïque. Que la présence même de la poésie dans la société, dans la cité, soit pour celles-ci un risque mortel, c'est une autre évidence dont tous les pouvoirs ont appris à tirer les leçons. On sait très bien que les États totalitaires — expression de plus en plus pléonastique — ne peuvent pas accepter une parole différente ; quand même elle ne leur serait pas ouvertement hostile c'est par sa différence qu'elle les nie. Il faut donc faire taire ces voix qui viennent du plus profond de nous-mêmes et qui risquent de couvrir la grande voix anonyme du Pouvoir où nul ne peut se reconnaître. Que faire ? Il n'y a depuis toujours que deux procédés : ou bien mettre les poètes en prison — on ne s'en prive pas — ou bien les acheter, mais en les payant de leur monnaie, c'est-à-dire d'une parole qu'ils tiendront pour supérieure à leur propre parole. Ainsi n'achète-t-on jamais que des poètes dépréciés.

On éprouve une sorte de honte à revenir sur ce sujet que l'on croyait réglé une fois pour toutes, magistralement, par Benjamin Péret dans *Le Déshonneur* des poètes, ce qui n'a pas empêché certains retours aussi offensifs que nostalgiques des poètes-soldats-résistants-militants... etc. que leurs victoires ont parfois transformés en poètes-commerçants. Ce n'est pas céder au goût — que je n'ai pas — de la polémique que de rappeler à ces poètes ou prétendus tels, chez qui la pratique de la rime est sans nul hasard, une constante que héros rime avec bourreau et que le persécuté d'hier est sou-

Johann-Heinrich Füssli.

Prométhée enchaîné.



vent le persécuteur de demain, moyennant quoi, sans doute, les vaches du Pouvoir sont toujours bien gardées. Les procès d'intention sont tellement fréquents en ce domaine qu'il faut, peut-être, répéter aussi que le fameux couplet de la tour d'ivoire y est moins que jamais recevable, que le poète est homme et qu'à ce titre il a un rôle politique à tenir mais qu'une « poésie politique » est une mauvaise poésie au service d'une mauvaise politique. Comme la vérité, la poésie est révolutionnaire par elle-même, par sa vérité.

Pour en finir avec ces enfoncements de portes ouvertes — sans espérer pour autant en finir avec les trop nombreux entrebâilleurs — ajoutons que le refus de toute poésie « engagée » est aussi le refus de perpétuer la confusion historique et catastrophiquement actuelle du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel dont le prix se paye toujours en perte de liberté. Ce pourrait être le post-scriptum d'une nouvelle adresse à tous les dalaï-lamas en tiare, en casquette ou en attaché-case.

Il resterait beaucoup à dire sur les situations ontologique et sociologique de la poésie et du poète dans le monde contemporain. Les problèmes de langage et de communicabilité sont tout particulièrement à l'ordre du jour ; ils ont fait l'objet de la Civilisation surréaliste et il n'est pas nécessaire d'y revenir. Il est par contre un aspect, assez peu retenu semble-t-il, de la poésie moderne qui mérite d'être souligné au passage. Il relève de la psychologie dite « des profondeurs », et dirige notre interrogation sur les structures psychologiques impliquées dans la création poétique.

Dans le plan freudien la situation du poète est claire : infantilisme, hypertrophie du surmoi, constitution schizoïde... etc., tout l'arsenal de la phraséologie réductrice est là, prêt à servir pour ou plutôt contre le poète mais le phénomène poétique en tant que tel reste absolument éludé. C'est une tradition qui semble remonter à la personnalité de Freud lui-même. On sait, et on peut à la rigueur comprendre, l'accueil pour le moins réservé qu'il fit à André Breton venu le visiter à Vienne en 1921, on comprend moins que cet esprit génial, préoccupé d'étendre la Weltanschauung psychanalytique à tous les aspects de l'activité humaine et si évidemment imprégné de culture allemande ait ignoré les cas assez peu banals de Novalis, Kleist, Hölderlin, Nietzsche. Lorsqu'il s'aventure dans ces régions si étrangères à sa mentalité de médecin

neurologue, dans *La Création littéraire* et le rêve éveillé, par exemple, c'est pour confondre création littéraire et création poétique. Cet acte manqué n'est pas sans signification et mérite qu'on y réfléchisse.

Un siècle bientôt après la révélation freudienne, car c'est de cela qu'il s'agit, on peut encore se poser bien des questions quant à sa dogmatique fondamentale. On peut déjà s'étonner du choix, dans une mythologie générale assez riche, du seul personnage d'Œdipe, bien qu'il réfléchisse d'une manière probablement satisfaisante l'idée que Freud voulait exprimer de la signification et de l'importance du sexe dans la destinée de l'homme. Ce qu'on comprend moins, ce que personnellement je ne comprends pas du tout, c'est la façon dont ce mythe a été traité et surtout amputé. En effet, qu'Œdipe, enfant perdu, comme ils le sont tous, ait inconsciemment assassiné son père et épousé sa mère, rien de mieux, mais Sophocle raconte aussi qu'il rencontra le Sphinx et répondit à certaines questions, ce qui n'est pas sans intérêt, et surtout que, lorsqu'il eut connaissance de son double forfait, il se creva les yeux. Ce dernier épisode qui semble pourtant le plus significatif de l'histoire est étrangement passé sous silence par Freud et ses disciples. Lorsqu'on les interroge sur ce point d'une certaine importance, on vous répond benoîtement qu'il s'agit là d'un substitut de la castration ! Or le résultat pur et simple de l'aventure d'Œdipe c'est tout de même son aveuglement total et définitif. Il est donc à croire que pour Freud les yeux ne sont que les symboles des testicules et ce n'est malheureusement pas une caricature, toute la théorie de la libido est fondée sur cette inversion volontaire des fonctions. C'est en ce sens d'ailleurs qu'elle est ou, plus exactement qu'elle fut, révolutionnaire. Or je ne crois pas que l'être de l'homme, a fortiori du poète, soit réductible à son sexe quand même celui-ci aurait des yeux pour voir, pas plus que je n'accepte sa castration par quelque idéologie que ce soit car elles sont toutes réductrices donc castratrices. Sans se mêler à la meute des néo ou post-freudiens il semble bien d'ailleurs que de nombreuses réserves s'expriment en ce domaine, mais fort peu satisfaisantes pour l'instant ; « l'anti-Œdipe » n'est en somme qu'un Œdipe multiplié par lui-même. Sans doute faudra-t-il des années avant que la dialectique psychanalytique se décrispe et s'enrichisse d'autres archétypes sous peine de perdre pied dans l'accélération exponentielle de l'histoire. Il ne me semblerait pas mauvais que le monothéisme freudien se métamorphosât en panthéisme pour accueillir dans son empyrée certains mythes éminemment modernes, tel celui

de Prométhée qui est le seul apte à rendre compte d'une façon non réductrice de la situation ontologique du poète dans le ^{xx}e siècle occidental.

« Si nous montions d'un degré... » comme disait un vrai poète qui mal finit, nous découvririons d'autres archipels. En effet, tout ce que nous avons dit jusqu'à présent concerne la poésie et le poète « hic et nunc », dans la société industrielle contemporaine. Mais il fut d'autres temps et il est d'autres lieux. On ne saurait les incorporer au schéma qui vient d'être esquissé sans faire perdre à celui-ci toute signification. Bien qu'ils aient des parentés, Rutebeuf n'est pas Apollinaire ni Fargue Maurice Scève. Mieux encore, les sociétés hier dites « primitives » qu'on préfère aujourd'hui — à juste titre — appeler « traditionnelles » présentent une organisation qui s'oppose presque point par point au désordre que nous connaissons.

Tout d'abord la situation du poète et de la poésie — si l'on peut encore utiliser ces mots — est institutionnalisée en quelque sorte de toute éternité, elle répond à des fonctions bien précises et comporte un statut. Ces fonctions sont d'ailleurs multiples, bien que toujours groupées autour d'un certain don de profération. Le poète n'est pas seulement celui qui chante mais aussi celui qui raconte, qui se souvient, qui soigne, qui pénètre les mystères de la vie et de la nature, qui établit une communication entre l'homme et les dieux ; praticien du langage il est, par là même, barde, historien, magicien, médecin, chaman... etc. S'il peut être homme de guerre il n'est qu'exceptionnellement prêteur ; l'apparition de celui-ci, contemporaine d'une transformation théocratique de la société, signe en général le déclin de la poésie authentique.

Car bien évidemment, rien n'est définitif, les sociétés évoluent ; à l'extrême, parler de société traditionnelle relève d'une pure abstraction. On va donc voir le poète, progressivement dépouillé de ses fonctions sociales par la centralisation et la hiérarchisation des pouvoirs, vaguer, porteur de son art magique et désormais inutile, sans autre alternative qu'une croissante intériorisation qui l'isole sans doute au sein du troupeau mais qui le garde fidèle à son interrogation permanente dont il sait, de source sûre, qu'elle est aussi l'interrogation permanente des autres. C'est à la manière des eaux souterraines que les destins se concilient. Désormais la vie poétique sera toujours plus ou moins cachée, occultée comme on aime à dire, elle connaîtra le sort des traditions initiatiques, condamnée à



Johann-Heinrich Füssli.

*Hephaïstos, le Pouvoir
et la Force enchaînant Prométhée.*

ne s'exprimer qu'en contrebande sous les masques comestibles du récit, du conte, du roman, écrasée parfois, pendant des siècles par la parole de fer du Pouvoir mais toujours survivante car elle participe d'un autre mythe encore, heureusement non freudien, celui du Phénix qui renaît de ses cendres. C'est elle que l'on traque dans les cachots de l'Inquisition, sur les bûchers des sorcières — parfois ultérieurement sanctifiées —, dans les autodafés et tout autant, soyons honnêtes, dans le siècle dit des lumières ainsi que dans le scientisme bourgeois qui alimente encore les rêves des arrièrè-petits-neveux de Jules Ferry.

Il fut et il est toujours pour le surréalisme qui a bel et bien pris en charge la démarche poétique contemporaine d'une nécessité fondamentale de se pencher sur ces problèmes de temps et de lieux pour dégager les constantes ontologiques et l'historicité du phénomène. Dès le Second Manifeste, Breton a entrepris de dresser une liste de qui fut surréaliste avant la lettre ; qu'elle soit non exhaustive c'est le moins qu'on puisse dire, tel n'était pas d'ailleurs son projet, il y avait alors d'autres urgences. Par la suite de nombreux aperçus furent donnés, sans doute, sur les siècles antérieurs, mais toujours passim, à l'occasion d'un point de recherche particulier, de sorte qu'on garde l'impression d'immenses lacunes, qu'elles fussent volontaires ou non. Est-il opportun à l'époque de la Civilisation surréaliste de tenter de les combler, si modestement que ce soit ? Est-ce possible quand on ne possède que les seules armes d'un amour fidèle de la poésie ? J'avoue que le jeu en vaut pour moi une assez fière chandelle.



Max Klinger. *L'Enlèvement de Prométhée.*

Il s'agira donc de chercher et, si possible de montrer comment la poésie a pu fonctionner dans les contextes variés des environnements d'hier et par là même d'anticiper, peut-être, sur ce qu'elle sera — ou non — demain. On se limitera, pour la seule raison du monoglottisme de l'auteur, à la poésie d'expression française dont il n'est pas, au demeurant, interdit de penser que l'histoire intérieure ait une valeur d'exemple. Rendez-vous donc, sans bagages universitaires, pour un départ en ce Moyen Âge

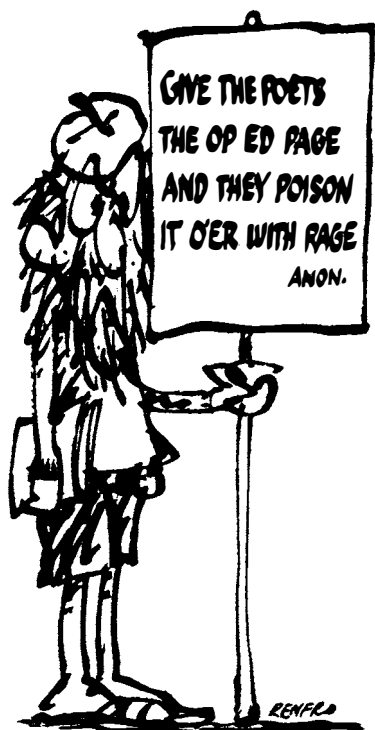
dont le fameux « obscurantisme » si précieux aux imbéciles réserve heureusement à certains mal-pensants d'appréciables lumières.

S'il plaît aux grands inconnus, le voyage se poursuivra « à pieds, à cheval, en voiture » et surtout en silence, condition première pour découvrir l'étrange rien qui nous fait vivre : cette poésie qui, selon la rare expression du père Hugo, surréaliste comme on sait, « tâche de saisir quelque chose de nu ».

Pierre Cheymol

(Prochain épisode :
Le surréalisme au XII^e siècle)

LA POÉSIE AMÉRICAINNE AUJOURD'HUI



Les poètes américains, à la différence des poètes anglais, ne manifestent presque aucun chauvinisme culturel à l'égard des Européens. Ils accueillent parmi eux des écrivains d'origine étrangère sans grande difficulté. Alors que les Britanniques sont encore très fermés, les Américains sont restés ouverts. Ouverts non seulement à des individus, mais aussi à des influences. Le règne de l'hypercritique anglo-saxonne des années trente à soixante s'est terminé. Une des causes en est le mouvement Beatnik qui a ouvert les portes à une poésie des rues, directe, immédiate, spontanée, qui tient son origine d'un côté de Walt Whitman et de l'autre d'Apollinaire, qui influença beaucoup Ginsberg, avec certainement d'autres comme Rimbaud. Cette révolution ébranla l'édifice académique construit par les épigones d'Eliot, de Pound et d'Auden, qui jouèrent un rôle précis en bloquant les courants européens, comme le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme, plus récemment le lettrisme et la nouvelle avant-garde post-lettriste. Tous ces mouvements trouvèrent leur revanche et arrivèrent, comme un retour du refoulé, dans la période qui favorisa le plus l'esprit frondeur et contestataire anti-établissement, anti-conformiste et révolté, de la jeunesse : la période de la guerre du Vietnam qui ressembla sur ce point beaucoup plus à la guerre de 14 qu'à la Seconde Guerre mondiale, par le refus absolu manifesté à son égard parmi les jeunes et les intellectuels. D'une certaine manière, c'était surtout Joyce qui avait donné sa version de l'avant-garde européenne chez les Anglo-Américains, en présentant une face tellement synthétique et complexe qu'il polarisa sur lui toute la controverse. Pound et Eliot en tant que novateurs du modernisme poétique en firent autant. Mais leur conservatisme fondamental, je dirai même leur aspect réactionnaire et souvent fasciste illustré aussi par exemple par Wyndham Lewis, autre innovateur de l'époque de Pound, ne fut pas contre-balançé par l'existence de quelques théoriciens et poètes radicaux comme Herbert Read ou David Gascoyne qui défendaient le surréalisme. Un mouvement surréaliste prit naissance avec la présence d'André Breton et d'autres exilés européens à New York pendant le début des années 40. Il fut bloqué par le courant majoritaire à l'époque en dépit de deux poètes très doués : Charles Henri Ford et Philip Lamantia. C'est vers le milieu des années 60 que la lutte contre la guerre du Vietnam créa un courant de pensée radicale qui amena dans son sillage une révolution poétique.

Cette révolution n'avait certes pas le caractère net des mouvements européens des années 10 et 20. Elle est née les pieds d'abord. Comme les idées voyagent avec difficulté, c'est le style et la manière qui l'emporta. Le modernisme déjà fatigué après Williams, Olsen, Creely, qui en est le dernier suppôt et le plus rigoureux, prêta le flanc aux entreprises de poètes très divers mais surtout unis dans leur réaction contre lui. D'abord fit son apparition le groupe new-yorkais avec des poètes comme Frank O'Hara, Kenneth Koch et John Ashberry, groupe très cosmopolite, se réclamant de Roussel et d'un imaginisme associationniste pour ne pas dire automatique, mais encore assez fidèle au monologue intérieur joycien. Entre-temps des poètes comme Robert Bly apparurent qui avec James Wright et W.S. Merwin sont les premiers poètes de facture plus nettement surréaliste et plus conscients de leur apport. Mais c'est surtout l'école californienne avec à sa tête George Hitchcock, l'éditeur de la revue de poésie *Kayak*, qui va donner le ton des dix dernières années et que je présenterai comme exemple d'un domaine trop vaste pour pouvoir le décrire dans un court article. Je voudrais quand même signaler le rôle de femmes comme Denise Levertov, Adrienne Rich et surtout Sylvia Plath, qui rompent carrément avec le modernisme très froid et formel d'une Marianne Moore pour entrer dans le ton personnel, déchirant, véhément, animé de colères et de confessions, très provocant, des poétesses américaines d'aujourd'hui. C'est surtout Sylvia Plath qui déclencha cette poésie féminine ; et par son exemple tragique de suicidée, elle devint très vite un mythe.

C'est de nouveau à San Francisco, où le mouvement Beat avait été déclenché, que la revue *Kayak* commença. Pour donner une idée de ce qu'est San Francisco, depuis quelques années, il faut décrire un peu comment tout cela se passe. Il y a, autour de la maison d'édition principale « City Lights », un va-et-vient de jeunes poètes, associés ou non aux éditions. Une seule rue offre quelques cafés, l'Avenue Grant. Là on peut voir errer le poète noir Bob Kaufmann. C'est lui, avec Michael McClure et Harold Norse, qui amène l'arrière-garde du mouvement beatnik transmué lui aussi en « surréaliste » avec ces trois poètes. De l'extérieur, viennent ébranler un peu les eaux, des personnages pittoresques comme Charles Bukowski, ou, il y a quelques années, Claude Pelieu, qui lui aussi contribua à surréaliser la tendance beatnik, en apportant un défi lyrique.

McClure avec ses poèmes récents d'un formalisme exquis, empreints d'un dandysme perfectionniste, et surtout avec son théâtre néo-dada et surréel, donne le ton. Bob Kaufman, le Rimbaud de la tendance beat, victime, symbole de l'irréductible, avec son côté pataphysique (*le Manifeste abomuniste*), a déjà été traduit en français. Charles Bukowski, poète de Los Angeles, dont la poésie un peu cendrarienne, et la prose proprement célinesque, dépasse Henri Miller de loin dans le pathétique, dans l'auto-destruction et la provocation. Écrivain d'une prose très vivante, autobiographique, il poétise la condition humaine d'une manière monstrueuse. Son non-conformisme, son anti-académisme, créent des incidents grotesques dans toutes ses manifestations. C'est Céline doublé du vieux dada Arthur Cravan, avec un humour noir. Ce Samson littéraire sans cesse ébranle l'édifice super-solide des immenses universités et leurs armées d'étudiants respectueux, de poètes et d'écrivains enseignants. Entre-temps, chaque soir, à San Francisco, les poètes, sur place, lisent. Il y a à peu près dix lectures de poésie par soirée. Un bulletin mensuel signale tous ces événements pour le public des fidèles, qui accourt, en nombre variable, d'une cinquantaine de personnes à mille. La poésie orale fleurit. Non qu'elle ne soit pas écrite. Mais les poètes blancs par la pratique des lectures ont appris à déclamer aussi bien parfois que les Noirs, qui eux, détiennent toujours le record du rythme délirant, incantatoire, une performance sans pareille. Parmi ces poètes, dont des centaines sont issus du vaste mouvement hippie et minoritaire * d'un côté, et des laboratoires universitaires de l'autre, il y en a qui se font remarquer. Car autour de City Lights pullulent à présent des dizaines de petites maisons d'éditions et des revues qui publient une bonne partie de cette surproduction poétique, qui souvent ressemble à un déluge. Il faut signaler qu'en Amérique, il existe un annuaire qui fait mention de trois mille poètes plus ou moins connus et publiés et cinq mille petites revues de poésie. Je fus très surpris de me voir inclus dans l'annuaire, car je n'avais pas envoyé mon nom. Cette immense catalanisation du langage poétique ne va pas sans quelques inconvénients. La critique est désormais impossible. Même un essai timide suscite des réactions violentes des divers groupes, noirs, mexicains, femmes, et autres mouvements radicaux, qui refusent la règle d'or d'une critique dite objective. Bien sûr, on ne versera pas de larmes sur la mort de la bureaucratie littéraire. Il arrive même qu'un poète exaspéré par tant de surproduction écrive un poème, comme celui que Ferlinghetti fit paraître dans cette page littéraire d'un journal du dimanche, pour se moquer de toutes les

tendances et tous les genres de poètes et de poésies. Les réactions de la part de plusieurs jeunes poètes furent passionnées. La poésie, c'est sacré. Même un poète n'a pas le droit d'y toucher. Surtout s'il se double d'un éditeur qui refuse des manuscrits.

A Berkeley même, il y a pour achever le portrait débordant de la fonction poétique, désormais entrée dans les mœurs, une « Coopérative Poétique » à laquelle on peut s'associer par souscription. On obtient alors droit de lecture dans une salle et droit de publication dans la revue. Il y a beaucoup à dire sur les universités américaines qui enseignent l'écriture de la poésie et de la prose. Au fond il n'y a rien de choquant dans tout cela puisque dans un pays aussi vaste il serait autrement impossible à des générations successives de se rencontrer comme dans les petits pays d'Europe. Ce qui se faisait en France dans les cafés se fait en Amérique dans les universités, qui obviennent au manque de vie sociale intégrée. L'enseignement de l'écriture est une solution pratique. Il paraît qu'elle est due à une suggestion d'Ezra Pound. Les étudiants, comme autrefois dans les ateliers de la Renaissance les apprentis peintres, ont le choix entre des tendances qui sont toutes plus ou moins représentées parmi le personnel enseignant. Ce n'est pas si



Las Vegas,
« Glitter Gulch »

mal que cela. Après tout, Breton aussi a appris des choses auprès de Valéry, d'Apollinaire, de Gide même, et de Reverdy. Le résultat de ce système est qu'un très grand nombre de jeunes poètes écrivent bien. Cela ne veut pas dire qu'ils échappent tous à un conformisme souvent uniforme et médiocre. Tel est le sujet des polémiques entre poètes dans des revues comme *Kayak*. Les plus conservateurs se plaignent amèrement de ce système, dont ils sont pourtant prisonniers, eux aussi, puisqu'ils enseignent. D'autres se contentent de critiques de style, selon leur goût. Par exemple, certains s'en prennent aux déclarations « intimistes », dans lesquelles les poètes parlent de leur jardin, de leur basse-cour, de leur chien, et de leur voiture, en y glissant une perspective psycho-atmosphérique. C'est, selon certains essais, la preuve d'une médiocrité techniquement évoluée. Le langage de ces poètes est impeccable, mais le contenu est dérisoire. Cela, disent-ils, est dû à l'enseignement de l'écriture poétique dans les universités. D'autres répondent qu'aujourd'hui tout le monde a le droit d'écrire ce qu'il veut, que nous vivons l'âge de la démocratie poétique et de la participation. Les gens ordinaires ont aussi leur univers. Pourquoi ne pas l'exprimer pour d'autres gens ordinaires ? Voilà déjà le poète déchu de ses moyens propres, de sa haute fonction. Car c'est en apprenant à tout le monde à écrire qu'il se fait contester à présent. Autrefois, quand il disait que la poésie devrait un jour être faite par tous, avait senti, avec son flair diabolique, où cela déboucherait. C'est à quoi les situationnistes, par exemple, n'avaient pas pensé. Que ce langage poétique, qu'ils malmenaient comme le résidu de la société spectaculaire, aurait un jour la vie si dure qu'il deviendrait lui aussi une technique, à côté du langage de la sociologie politico-économisante. Mais finalement, cela n'est pas si mal que cela que tout le monde écrive. Après tout, les uns et les autres veulent lire et écouter. Et si l'on imaginait que les critères aient disparu, il faudrait compter les poèmes refusés dans des revues comme *Kayak*. Peut-être le choix serait-il différent si un autre poète dirigeait la revue. Mais en tout cas le tri se fait. Une de mes anciennes élèves, aujourd'hui publiée et reconnue, a dû essuyer, comme elle me l'a confié elle-même, trois cents refus. C'est l'échelle du phénomène et c'est la persévérance de ceux qui le subissent qui surprend.

Toute cette rage poétique ressemble un peu à une ruée vers l'or, ou à cette célèbre rage de vivre des années vingt. Il n'y a pas de doute que dans cette ambiance, un poète domine, fait figure de surpoète, de surhomme de la poésie actuelle en Amérique. C'est Ginsberg. Par la pléthore même de ses poèmes-fleuves, par le flot intarissable de son discours poétique — j'ai eu l'occasion de l'entendre pendant quatorze heures consécutives à la Radio de Berkeley — il est devenu le symbole de la situation actuelle. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas des poètes meilleurs que lui en Amérique. Il y en a beaucoup qui écrivent mieux et moins. Le contraste même entre ceux-ci et celui-là fait partie du phénomène américain. D'un côté les perfectionnistes, sans personnalité publique globale, de l'autre le poète qui représente quelque chose, comme un esprit du temps et qui conformément au phénomène qu'il représente, en est l'incarnation presque physique par la qualité, le mode, la quantité de sa production, et le style de sa vie. Il existe aux États-Unis une guerre sourde entre les deux littorals, celui du Pacifique et celui de l'Atlantique. La vogue de l'Atlantique ignore les productions du Pacifique. Ainsi ce n'est que dernièrement que Ginsberg a été reconnu à New York. Ceux qui lui faisaient la guerre appartenaient tous au modernisme classique version américaine, dont le poète le plus représentatif était Robert Lowell. Cette poésie, un mélange d'un certain réalisme williamsien et d'une érudition poundienne, a encore la vie dure en Amérique. La tendance surréaliste, souvent nommée à tort surréaliste, a du mal à s'en débarrasser. C'est ce ton truculent, très égocentrique, qui prend ses expériences et sa réalité pour plus importantes qu'elles ne le sont réellement, en en décrivant chaque détail même banal comme s'il était signifiant, qui rend la vie si difficile aux jeunes poètes, en réaction contre le modernisme académique. Aujourd'hui la tendance s'est renversée, et c'est la chasse à l'image, à la tournure de phrase exquise, bizarre, ou nouvelle, qui caractérise la poésie actuelle. Cette recherche, souvent un peu superficielle, est la marque d'une revue comme *Kayak*. La discussion, parfois âpre dans ses pages, révèle les contradictions de la poésie actuelle en Amérique, surtout quand elle est conduite par un poète remarquable comme John Haines, dont le langage dépouillé traduit une expérience poétique dégagée des entraves qui affaiblissent les autres poètes de sa génération. Quand il se plaint que la facilité l'emporte dans tous les camps, il parle d'une position de force, même si son expérience est strictement limitée par un symbolisme romantique :

*Pendant neuf ans j'ai regardé
d'une porte intérieure :
comme dans une vision confuse,
des formes masculines s'approchent,
couvrent leur visage, et s'éloignent
lourdes de fer et de distance.*

En contraste frappant avec cette simplicité grosse de prémonitions qu'est la poésie de John Haines, celle de George Hitchcock se signale par la recherche de l'insolite :

*J'attends celle qui restaurera mes bouts de doigts
J'attends les lunes qui grandiront sur mes ongles
J'attends la nuit avec ses gants compliqués
J'attends les clefs passe-partout*

*J'attends les shérifs qui arrivent toujours
Avec entre eux demain en menottes
J'attends les bandits avec leurs enfants crucifiés
Qui portent des roses de gaze sur leurs masques*

L'univers poétique de George Hitchcock est composé de « *Longs pains de voitures qui rampent à quatre pattes dans les banlieues enivrées* », de « *Feuilles emprisonnées qui poussent sur les épaules des amiraux* »... Il est aussi l'auteur d'un long récit fantastique (*l'Autre Rive*, éd. *Kayak*), situé dans un pays de rêve mi-asiatique mi-américain du Sud, où se déroulent des aventures quasi rituelles, dans un climat de torpeur tropicale et de désert, où apparaissent en collage des éléments d'Europe centrale, d'Écosse et de Russie. Grand amateur de collages, George Hitchcock a réussi le premier texte-collage que je connaisse, utilisant une formule très audacieuse : des grands pans de récit s'articulent avec d'autres pans qui relèvent d'un univers différent. L'unité du ton et du style et l'unité du thème « voyage fantastique » réunit ces éléments disparates avec autant d'adresse astucieuse qu'un collage réussi, en donnant une ambiance surréelle très convaincante. L'écriture de George Hitchcock rappelle un peu celle d'un autre poète américain, Frederic Prockosch, dans son livre *les Asiatiques* qu'admirait Gide. Cette manière d'écrire n'a rien à voir avec la prose associative, délirante et réflexive d'un Henry Miller ou d'un

Jack Kerouac. Hitchcock reste maître de ses moyens et calcule l'effet qu'il veut produire, comme un Julien Gracq ou un André Pieyre de Mandiargues. Ses courts récits dans la collection *Notes pour une année de siège* témoignent amplement de ses ressources dans le style surréel et fantastique.

Harold Norse, lui aussi, revient à la magie du verbe et à la dimension surréelle, après un long voyage à travers un lyrisme presque classique et une période beatnik :

« ... alors je ne pus rien faire d'autre que de me soumettre au rêve cruel... je vis des arbres se déplaçant à l'intérieur des veines, coulant le long de couloirs où j'apparaissais déguisé derrière de nombreux visages, et je pénétrais dans une chambre dont les murs fumants laissaient tomber des lettres brûlantes, pareilles à des pelures d'oignon couvertes d'une écriture gothique. Sur le haut de l'escalier une femme offrait sensuellement ses seins, en faisant des efforts désespérés pour sortir de sa ceinture de chasteté, tout en dévorant le papier du mur qui représentait un équilibriste musclé, habillé de collants oranges, et dont la tête ressemblait à l'une des miennes. »

Norse dirige une revue nommée *l'Ange bâtard*, qui publie des textes surréalistes. Les poèmes parus dans son recueil *Nirvana Hotel*, aux éditions City Lights, témoignent de la richesse de son monde poétique, très supérieur à celui des poètes modernistes. Bien que pas tout à fait libéré de la manière anecdotique, qui met en scène dans un poème un incident vécu, style très caractéristique de l'Amérique, hérité peut-être d'un certain réalisme de la prose, d'une sorte de prose journalistique que Ginsberg utilise aussi dans ses longs poèmes, Norse est cependant conduit par son goût de l'image à un langage poétique qu'il met à l'abri du superficiel et du verbalisme. Avec Bob Kaufman et Michael MacLure il représente l'aile la plus féconde du mouvement beatnik, où l'expérience vécue se transmue en une quintessence quasi alchimique. Les mots bien sûr appartiennent à la réalité, mais une réalité qui a rompu les amarres qui la retenaient au quai du prosaïsme. Lorsque Bob Kaufman écrit :

*Tout mon être
Est une chambre sans meubles
Remplie d'une haleine moite
Qui s'échappe en petites bouffées
Vers nulle part...*

ou encore : *« Mon visage est couvert des cartes des nations mortes »*, on se souvient des vers très denses et tendus de Sylvia Plath :

*Ma peau luisante comme un abat-jour nazi
Mon pied droit comme un presse-papier
Mon visage sans lignes
Pareil à du linge juif raffiné
Epèle-moi la serviette
Mon ennemi
Est-ce que je te terrifie ?*

Pour Sylvia Plath, héroïne du féminisme, mourir est un art comme tout autre : *« Je le pratique exceptionnellement bien »*, écrit-elle, très défiante... Cette manière aphoristique fait partie de l'héritage de poètes plus jeunes dont je cite quelques lignes :

Andrei Codrescu, dans *Bonjour* : *« Je me tiens agrippé à un garde-fou invisible »*, ou encore dans *Crimes* :

*Quand des anges commettent des crimes
Ceux-ci sont transférés dans le cœur de dieu
Où ils trouvent des crimes anciens qui attendent
Leur tour d'être commis.*

Adam Cornford :

*Tu dois savoir que les yeux sont des armes et des ponts mais tu dois apprendre à viser dans l'obscurité pour t'en aller dans l'absence.
Tu sais comment écarter les couteaux qui entourent la tête d'un fou mais tu dois apprendre aussi à la couronner de mousse.*



Nanos et Dino Valaoritis, Cecil Helman
à Berkeley (sept. 1974).

Un certain défi dans la poésie de Jerry Ratch :

*Je ne suis pas un ange pratiquant
Messieurs dames.
Je me suis acheté des ailes pour un sou
par ennui.*

Avec Laura Beausoleil, une menace :

*Ma plume est une langue automatique
Je t'avertis
Elle est ma langue la plus vraie.*

Jeunes hommes et jeunes femmes se trouvent en ce moment au seuil d'une expérience qui transcende la réalité vécue ou la page écrite. Le langage poétique n'est plus babilage sur papier. Il est nécessité dramatique de s'exprimer. Ceux qui critiquent la nouvelle poésie américaine doivent la comparer plutôt à celle d'il y a quinze ans, pour percevoir la différence. Elle est en tous points supérieure aux restes du festin moderniste. Si le style surréalisant comporte aussi ses excès et ses pratiquants superficiels, un progrès immense a été fait vers l'essentiel. La philosophie du surréalisme, la théorie, a fait long feu parmi la jeunesse américaine. Quelques petits groupes ici et là en sont imbus. Ils la vivent entre eux. Dans un pays immense ce qui s'est produit dans les rues de Paris dans les années vingt et trente est un peu difficile à comprendre. C'est en vase clos que le surréalisme est né là-bas. Ses échos les plus véridiques nous viennent de l'Amérique du Sud, où la réalité même est surréaliste. Aux États-Unis la réalité est rationnelle, technocratique. C'est en réaction contre ce rationalisme que la jeunesse américaine devenait hippie, beat, ou comme à présent, « poète », ce qui est une autre manière de s'opposer à la technologie, à l'uniformité, au manque d'identité. Déjà je pense que la ruée vers la poésie est en train de finir. Ce sera désormais la ruée vers la prose qui représente de plus près la réalité américaine. La surréalité américaine est toujours à refaire. C'est bien pour cela que le dadaïsme toujours plus prosaïque, plus explosif et provocant, voyage mieux dans le domaine américain. Des groupes néo-dada existent toujours à San Francisco et à New York. Chez l'ex-éditeur et poète de « Something Else Press », Dick Higgins, un certain dandysme était lié au courant expérimental du genre Nouveau Réalisme. Mais ici on débouche sur un sujet différent : l'influence de Duchamp et de William Burroughs sur le domaine américain. Il n'est pas exclu que l'œuvre maîtresse d'un surréalisme spontané s'accomplisse dans la prose, éventuellement. C'est au *hasard*, objectif ou non, de jouer.

Nanos Valaoritis

Blason fugace

Ses ascendants sont mozarabes aux yeux longs, noubas ou bantous aux seins pétris du limon suave des marigots ; elle en garde les gencives zébrées, la cheville capricante que, le pied dans le bayou, cercle son âme d'un bracelet tiède.

De son front ceint de cris elle choque à chaque pas la rondache de l'air qui sonne et la matité de la foule flasque. En elle aussi ces gongs et ces flaques. Elle arbore les clavaires de ses pubescences torrides autour d'une pézize noire et l'or de l'espérance à ses clavicules. Et ce diadème d'encre encore, à peine retenant un voile de lueurs fauves qui baignent le gorgerin de ses ravissements. Sournoise dans l'impudeur, elle ne livre sa nudité qu'à des tâtonnements ignorants lors que comblés ; elle offre à la main mâle qui se fait femme, une pépite de sang dur sertie d'une pruite d'ambre, ou à boire hyaline hors d'haleine une larme de palude pendue étranglée en son intime. Bague de glèbe semée d'améthyste, elle est un ciel fluvial où s'avère la houle. Odeur d'ombre, pollens de nuit dans la laine du souffle have. Ses reins crépitent — madrépores, nacelle sainte au goût de savane sur ses hanches de chamois — quand elle monte à cru un cheval bai contre la plaie des vagues peuplées d'arouses et de pétrels déhâlés. Elle éclabousse au bain les peupliers et le rondeau des cailloux trace les florides de son ombre tenace.

Dans son ventre — cette bouillante terre d'ocre — on trouve un homme, la tête en visage perdu.

C'est lui.

Fugace blason

Il porte un masque de viande noire. Son estomac aux papilles brûlées lui est un firmament déclinant d'où pleut le lait des charmes. Il ne connaît pas l'envie car sa barque descend le courant couleur de vase parmi les nymphes, les lotus mauves et les pavots assis.

La marque des ans l'envoie où l'ombrelle claque et, absent au jour de son adoubement, il erre par les voies d'une solitude qui bifurque à chaque ombelle. Et il guerroye le monde, ce pavois vieux dont s'ennuient les princes. Haine aux crabes nuisibles quand s'amenuisent leurs pinces !

Son oreille est habitée par le cri des filles perdues, ainsi lui sont proches, par-delà les haies, les futaies de la forêt fée et leurs incantations brutes, les océans aussi et leurs runes de fracas. Nuitamment l'huître niche dans sa main gauche, sa dextre rêve parmi les draps et la lavande survolés d'un vent de lave.

Homme brûlé qui ne pense vraiment à rien. A une femme il est l'air qui moule sans poids son corps, presse ses seins dans leur propre joie, comble ses reins de leur libre inflexion. Et puis va, porteur à la tête embaumée d'haleine lointaine, comme une cathédrale l'est de chants, plein de cette odeur de savane et de serre et d'huile salée.

En dépliant ses muscles secs, au fond de l'abîme du corps, on trouve, qui le sépare du plâtre et du marbre, une petite femme à la peau d'orient. C'est elle.

Cela même

Avec son heaume de peau fraîche retournée où pendent des nerfs vifs, son écu de cris écrus, ses jambières de sarcophage et sa braillette d'étain fardé,

il nous bouscule, il nous heurte, il nous navre.

Nous sommes ses pierres à feu exsangues sur la plage du sacre au jour blet d'hier.

Nous ne distinguons plus notre haleine de notre sang et cherchons un baume d'eau claire déroutée pendant que les fils de fer sonnent aux coudes des rus et des scies.

Il a fait de notre vie un saccage, un ossuaire de nos pensées, un charnier de nos émotions. Le navire meurt et bascule à la bouche basse des faims attardées dans la forte cage de la foi.

Il essore l'opossum de vair. Le charme niais des lotions molles menace le teint effaré de nos traces nettes.

Lui ? Nous ? Quelle différence en ce temps ?

Mais l'entends-tu ?

L'entends-tu hurler et geindre, ce géant d'acier pur ?

Il souffle sur les campagnes pourpres la rumeur de nos déchirements, la légende décharnée de rêve où les peupliers s'isolent comme la flamme sédentaire et seule d'un gaz rare.

Il est vrai que la ruine est toujours plus grande que la demeure.

Jacques Abeille

A propos des collages parallèles



Gabriel Der Kevorkian.
Carte postale.



Alberte Maera. *Seuls les éléphants savaient
pourquoi l'autobus 81...*

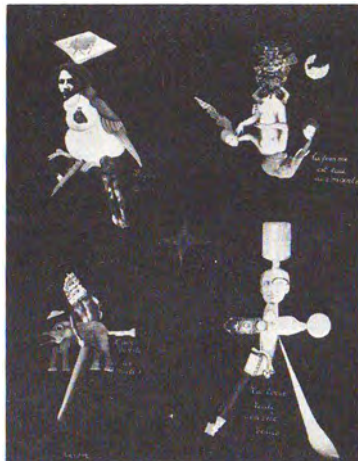
Un même mot intégré à plusieurs récits parallèles n'aura pas la même fonction grammaticale dans chacun d'eux ; il ne jouera pas le même rôle de signal ; il ne prendra pas le même sens, les mêmes couleurs, la même valeur. Il suffit de comparer quelques-uns de ces textes pour mesurer l'amplitude des variations affectives et intellectuelles auxquelles l'interprétation d'un même signe verbal peut donner lieu. Inconsciemment rejeté par certains, qui se borneront à le citer, puisque telle est la règle du jeu, le même vocable éveillera dans l'esprit des autres de puissantes résonances et déterminera de sensibles modifications dans le cours de leur récit, soit qu'il interrompe provisoirement le flux de la dictée automatique, soit qu'au contraire il surgisse à point nommé pour lui permettre de rebondir. Mais exception faite de cas relativement rares d'homonymie, les mots inducteurs restent identiques à eux-mêmes

dans leur forme. Le fait est que la cabale phonétique, qui joue comme l'on sait sur les rapports variables du son et du sens, n'intervient pratiquement pas dans l'élaboration des récits parallèles, et que les mots qu'à tour de rôle chaque participant jette pour ainsi dire dans la mêlée, bien que prononcés à voix haute, sont généralement entendus littéralement. Ainsi le jeu de mots se trouve-t-il paradoxalement exclu de ce jeu des mots, comme si la plasticité du langage verbal était d'autant plus grande que les formes en subissent tout extérieurement le moins d'altération.

Si l'on conçoit que n'importe quel vocable puisse être emporté, fût-ce à la manière d'un fétu, par le flux du discours intérieur, il n'est pas évident que n'importe quel objet, n'importe quelle image puissent concourir à la réalisation d'assemblages ou de collages dont l'organisation réponde à la logique interne propre à chacun. La contrainte imposée par l'objet à trois dimensions ou par son substitut qu'est l'image imprimée, est en raison de leur caractère concret beaucoup plus forte que celle imposée par les mots. En transposant l'expérience des récits parallèles dans le domaine de l'expression plastique, nous avons pu vérifier cependant que cette contrainte n'était pas de nature à brider l'imagination, et que les signes plastiques se prêtent aux mêmes combinaisons associatives-interprétatives que les signes du langage verbal.



Frédérique Longuépée.
Notre voyage au Maroc.



Marianne van Hirtum.
Mes quatre personnages cardinaux.



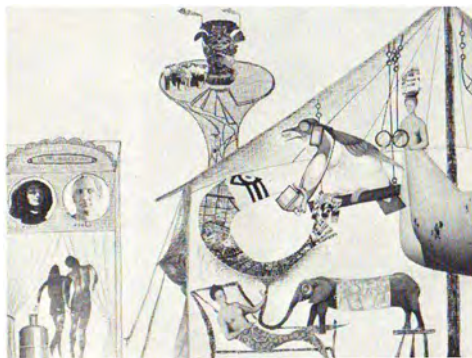
Jean Terrossian.
La Leçon des ténèbres.



Marie Gruger. *L'Alibi quotidien.*



Abd El Kader El Janaby. *Fé rien.*



Micheline Bounoure.
Quand j'étais écuyère.

Ainsi, dans un premier temps, ont été réalisés, à partir d'éléments identiques distribués à chacun des participants, des assemblages ou « objets parallèles » dont une série fut présentée à l'exposition « Armes et bagages » (Lyon, 1975) et reproduite dans le catalogue, accompagnée de brefs commentaires. La liberté d'invention dont ils témoignent est d'autant plus remarquable que les éléments qu'il s'agissait de mettre en œuvre — ressort de sommier, règle d'écolier en plastique, coquille d'œuf, lot d'épingles, etc. — n'offraient apparemment que de médiocres ressources. Il faut d'ailleurs souligner que toute considération esthétique ou de curiosité fut étrangère à leur choix qui fut seulement guidé par le hasard et la nécessité de disposer d'un certain nombre d'exemplaires du même objet.

Contrairement aux scripteurs des récits parallèles, qui respectent l'intégrité de la forme des mots, les auteurs d'objets parallèles n'ont aucun scrupule à violenter les éléments mis à leur disposition. Il est manifeste qu'en ce cas les facultés d'irritabilité de l'esprit, excitées au plus haut point, déterminent à l'égard des choses, murées dans leur muette évidence, une conduite d'agressivité où peut encore se déchiffrer le rêve de l'enfant aux prises avec ces jouets qu'il lui

faut à tout prix ouvrir, afin de voir ce qu'il y a dedans. Expression du désir, dont elle capte l'élan afin de le diriger vers son but, cette agressivité tend à transformer tout objet en objet de désir, et par conséquent à se sublimer elle-même. Elle peut aller jusqu'à détruire le premier pour accomplir plus sûrement le second, mais, dans la plupart des cas, il lui suffira pour parvenir à ses fins de simplement transgresser les tabous de l'usage.

Conçus sur le même principe que celui des objets parallèles, le jeu des collages parallèles permet une liberté d'expression accrue, en raison de la nature même du support de l'image imprimée qui se prête à toutes les manipulations possibles. On repérera sans peine, dans la série que nous reproduisons dans les pages suivantes, quelques-uns des éléments qui ont servi de point de départ à tous les participants. D'autres, par contre, semblent avoir disparu ou sont devenus méconnaissables. Est-ce à dire que les premiers, qui demeurent identifiables d'un collage à l'autre, ont recueilli l'assentiment général, au point que la plupart d'entre nous leur ont épargné l'impitoyable traitement qu'ils n'ont pas craint d'infliger aux autres ? Ainsi l'image de l'oiseau, par exemple, reste lisible dans la majorité des cas ; peut-on en conclure qu'elle est privilégiée par rapport à telles autres dont



Jean-Louis Bédouin. *La Saison sèche.*



Michel Zimbacca.
Quarantaine pour un éléphant célèbre.



Robert Lebel. *The Extraordinary Prospect of a Brave New World.*



Jimmy Gladiator. *L'Étui de l'aruspice.*



Aurélien Dauguet. *Dans le piège est tombé...*



Lodie Serrano. *L'Écho des gâchettes.*

on rechercherait en vain le modèle initial ? Ou faut-il au contraire penser que les images d'élection sont précisément celles qu'on s'est acharné à brouiller en raison de leur caractère fantasmatique ? Il faudrait, pour être en mesure de répondre à ces questions, poursuivre l'expérience sur une plus vaste échelle et en examiner les résultats à la lumière de la théorie de la forme comme à celle de la psychologie des profondeurs. On se bornera à remarquer, pour l'instant, que le processus qui préside à l'élaboration des collages parallèles n'est pas sans analogie avec celui de la création onirique, laquelle opère, comme on sait, par réduction, transposition, condensation d'éléments empruntés à la réalité vécue. L'intérêt et la nouveauté de l'expérience consiste en ceci qu'elle permet à chacun d'élaborer son rêve non plus isolément mais concurremment à celui d'autrui, dans lequel il pourra, selon les cas, percevoir un écho du sien. Il faut se mettre en quête à partir de là de nouvelles modalités d'échange interpersonnel, dont la mise en pratique contribuerait à désenbrumer la communication humaine, en lui rendant sa pleine et entière liberté.

Jean-Louis Bédouin

RÉFLEXIONS SUR LA PERMÉABILITÉ DES TOITS

De ce qui constitue le gîte, première des nécessités avec le couvert, la partie fondamentale semble bien être le toit : il écarte ces choses excessives qui tombent, la pluie, les flèches droites du soleil, la glace de l'aube. Il est une large main protectrice que le groupe primitif étend au-dessus de lui, limitant un petit monde stable soustrait aux inconstances de l'immensité météorique, repliant un instant sur ses épaules la sérénité intra-utérine. Pourtant l'exemple des êtres simples montre foison de gîtes sans toit : bien des nids d'oiseaux et de mammifères restent béants sous les intempéries, la voûte végétale formant tant bien que mal obstacle au regard aigu des prédateurs. Dans les conditions les plus précaires, c'est contre les agresseurs courant au sol qu'il convient d'abord de se prémunir, la belle étoile pourvoyant au reste.

On croit savoir qu'aux temps paléolithiques le toit des cavernes fut utilisé à des fins magico-symboliques plutôt que fonctionnelles, les approximatifs abris sous roche surplombante (augmentés occasionnellement d'une première salle) suffisant à l'habitation. Malgré toutes ses menaces, l'air libre doit continuer de drainer nos poumons et il semble bien que la mort dans les profondeurs chthoniennes était trop intensément ressentie pour être supportée autrement qu'en des épreuves de type initiatique. Ce toit de dessous terre, ciel mystérieux des antipodes, ne peut recouvrir que des réalités d'un autre monde. Les merveilleuses églises troglodytes d'Ethiopie réalisent en architecture savante un cas limite de cette manière archaïque de voir.

L'importance majeure accordée au toit est signe de civilisation : l'homme pacifique fait usage du parapluie tandis que le combattant a besoin d'un bouclier. Pareillement, les récoltes peuvent être abritées sous des hangars ouverts de même que les troupeaux en stabulation libre, lorsque les brigands ont émigré et que les pâturages ont pu sans risque de déprédation être cerclés de longues clôtures.

Le concept d'abri acquiert alors la force des superstitions. On ne veut plus travailler en plein air, affronter les intempéries, causes de désagréments, on enferme les ouvriers, endives actives, sous de vastes nefs où ils fabriquent à un rythme soutenu des produits achevés. Quelques manœuvres sacrifiés suffiront à les mettre en place sous le soleil des chantiers. Et d'aucuns rêvent de nicher les villes tout entières sous des cloches isolantes, conservatrices d'un printemps éternel (Frei Otto, Buckminster Fuller). Le citadin, de la sorte définitivement soustrait aux humeurs galactiques, pourrait mettre en pratique un humanisme total. Œdipe réincrudé, il n'aurait plus rien à faire d'énigmes ni d'incestes : il demeurerait son propre fœtus, rêvant indéfiniment de globules enlacés dans des bains de couleur.

Aucune technique ne peut en soi mériter la critique (sauf bien entendu à son niveau propre d'efficacité) mais toute technique est méprisable si elle se donne elle-même comme fin. Surtout il n'en est point d'acceptable dont la fonction soit véritablement unique : les techniques de couverture ne sont efficaces que si elles résolvent simultanément des problèmes d'ouverture. La paillote et la chaumière laissent sans trop de difficulté s'échapper les fumées par les interstices des lames végétales, mais il



MAISON KORIAK (NORD-KAMTCHATKA).



NOUVELLE GUINÉE

est certain que le toit est, autant que le mur, un lieu d'échanges, ou de passage, en même temps que d'interception : comme les membranes vivantes, c'est un filtre. Un exemple typique de cette complexité de fonctions est donné par l'habitation traditionnelle de l'Asie centrale ou septentrionale, analysée par R.-A. Stein¹. Au Kamchatka, la maison d'hiver était une construction carrée en bois, entièrement enveloppée d'un tumulus isolant en terre. Au centre était le foyer et au-dessus de celui-ci le trou à fumée, seule source de lumière, était traversé d'un échelier réservé au passage des hommes, un tunnel horizontal étant prévu pour les femmes et les enfants, car « un prestige s'attache au passage en haut à travers la fumée » (p. 173).

La tente des nomades mongols ou tibétains reprend le même schéma, sauf à comporter une entrée commune ordinaire sur le côté, l'orifice zénithal étant appelé « Porte du Ciel », ou « Bonne Fortune du Ciel ». Dans tous les cas le foyer est sacré, il est le centre de la vie familiale et sociale, et son dieu est le gardien du groupe. C'est en fait une notion universelle et qui va tellement de soi que, même par exemple dans la grande maison communautaire des Motilonnes de l'ouest vénézuélien, qui abrite jusqu'à huit ou dix familles entretenant chacune son propre feu, les hamacs sont répartis sur la périphérie, réservant l'espace du centre à la chaîne des foyers, épine dorsale de la communauté². Il n'y a pas si longtemps, du reste, que s'est oubliée chez nous la double équation 1 toit = 1 feu = 1 famille, définissant l'unité de base des recensements démographiques.

Bien souvent, la place du foyer était marquée par une excavation. Dans la maison d'hiver (en bois recouvert de terre) des esquimaux du Groenland, cette excavation est devenue un souterrain d'entrée débouchant (ce qui n'est sans doute pas le parti le plus commode) à côté du foyer : système qui développe tout son sens dans la maison commune de l'Alaska, où la fosse centrale, accessible par un deuxième tunnel, et toujours surmontée du trou à fumée servant aussi de fenêtre, fonctionne selon les circonstances soit comme foyer pour les bains de vapeur, soit comme cachette pour les danseurs et sorciers qui émergent par là dans la salle ; soit enfin comme refuge pour les esprits qui « regardent » alors, à travers les planches dont elle est recouverte, les danses rituelles et reçoivent par la même voie les offrandes du public. Cette forme élaborée de « foyer » rend évidente son importance comme domicile d'une puissance tutélaire assimilable au feu souterrain, fontaine de vie. Pour plus correctement canaliser une aussi précieuse force, les Indiens Pueblo, en Amérique du Nord, n'ont pas inventé une autre formule. Ils creusent des temples souterrains, les kiva, vastes fosses cylindriques qu'ils recouvrent d'un plancher percé en son centre ; au fond, un foyer appelé « ours » (animal puissant qui habite les grottes) est situé au pied d'une échelle conduisant à l'ouverture et nommée « arc-en-ciel » ; avec deux ou trois autres dispositifs accessoires, ils ont tout ce qu'il faut pour attirer les esprits protecteurs dans ce séjour choisi³.

On trouvera par contraste que les esprits routerrains étaient fort négligemment traités dans la cabane gauloise dont le foyer était déporté latéralement, pour laisser la place, sous le trou à fumée, et au milieu d'une dépression du sol, à un puisard recouvert d'une claie en bois, qui recueillait les eaux pluviales et domestiques. Un tel parti n'est pourtant peut-être pas aussi grossièrement fonctionnel qu'il n'y paraît. Le puisard central, en effet (toujours d'après R.-A. Stein), a été le pivot de la maison traditionnelle dans la Chine ancienne, depuis les origines jusqu'à nos jours. Aussi fermée sur l'extérieur que les huttes de terre, elle groupait toutes ses pièces en carré autour d'une cour centrale plus ou moins vaste d'où lui venaient l'air et la lumière, et qu'on appelait « Puits du Ciel ». Au milieu de la cour se trouvait donc un « Puisard Central » qui, pour être souvent une sorte de bourbier, n'en abritait pas moins la principale des cinq divinités domestiques. Or qui ne reconnaît là l'impluvium ornant le centre de l'atrium, à l'emplacement où primitivement se trouvait le foyer de la maison romaine, non moins fermée sur la rue que son homologue orientale ? Cette maison ne faisait que perpétuer son modèle grec, et l'atrium a survécu jusque chez nous sous la forme du patio. Le plein étant l'équivalent de son vide, on peut dire que le mât central, échelier mythologique, de la hutte néo-calédonienne, avec ses figures d'ancêtres et son ornement de faitage, résume très simplement cette longue théorie. Inversement les montagnards du Nord-Cameroun, habitants d'une zone très aride, en ont magnifié le sens à l'échelle du village en construisant au sommet de leur bourg-forteresse des cases qui, destinées aux ancêtres, sont semblables aux autres habitations, mais dépourvues de toit. En bas du village se trouve l'entrée⁴, et ces coques vides, là-haut, sont bien pour tous des « arches dans le ciel ».

Ayant dégagé ce qui fait l'unité profonde de ces thèmes, peut-on appeler « arc-en-ciel » la cage d'ascenseur de nos édifices urbains, sommée de son édicule technique et de l'antenne télé collective ? On sourit un peu jaune : nulle renaissance dans un autre monde ne saurait être suggérée par ces dispositifs — rien de plus qu'une plongée dans une infra-vie minéralisée, tiède et impersonnelle. Il est évident que la « porte du ciel » est une ouverture sur l'invisible-indicible, monde de l'incommensurable dont notre société ne se soucie pas, même si ses œuvres se conforment parfois, par la force des choses, aux schémas traditionnels. Ceux-ci ne s'imposent pas nécessairement et, pour prendre un exemple assez neuf, constatons que le Pompidolium, Grand Moulin à Culture, s'étant voulu ouvert à toutes les initiatives, ne saurait canaliser la moindre inspiration. Sur le plateau aride de son toit, un diadème de buses de climatisation serti de caissons mécaniques semble disperser à la face du ciel comme un monstrueux bourbier éruptif. On sait de reste qu'il ne s'agit ici que de moudre la poudre aux yeux des faibles d'esprit.

Pourtant le moindre monument peut engager le dialogue symbolique. La maison malgache, qui n'était souvent qu'un rectangle couvert en bâtière, inscrivait systématiquement le ciel vivant dans ses murs par son orientation et la dédicace zodiacale de douze points définis de leur périmètre, ce qui se traduisait concrètement par l'attribution d'une fonction domestique immuable à chacun de ces points⁵. Il fut un temps, qui est presque tout le temps des origines jusqu'à hier, où l'homme avait donc la connaissance d'un ordre du monde, distinct de l'ordre naturel, vis-à-vis duquel son habitation, et plus spécialement son toit, n'était pas seulement une carapace protectrice, mais surtout une zone de contact privilégiée, homologue pour la communauté de ce qu'est pour l'individu la voûte crânienne, qu'on voit se couronner d'or chez le transgresseur. La pénétration de la pluie et l'échappée des odeurs et fumées des sacrifices (car toute cuisine était sacrificielle⁶) par l'ouverture zénithale était à comprendre symboliquement, c'est-à-dire sur plusieurs registres de connaissance.

Avec le développement des civilisations urbaines et le raffinement consécutif des techniques de construction, on assiste nécessairement à une diversification grandissante des formes symboliques. En Grèce c'est sur le fronton que se rassemblent les emblèmes, au point qu'on a pu dire que « le fronton n'a pas pour origine le toit »⁷. On doit au moins reconnaître qu'il en exprime bien la dynamique comme la forme ; au reste, des temples « hypéthres » (à toiture ouverte au centre) ont existé, mais on ignore dans quelle mesure ils étaient la règle ou l'exception. Soldi voyait en tout fronton grec une représentation de l'acte créateur divin, l'antéfixe étant l'image du Soleil, ou Verbe, et les rampants son rayonnement. L'entablement formant la base du triangle figure alors le ciel physique avec ses nuées (les mutules), ses foudres (les métopes) et ses averse (les triglyphes). Interprétation descriptive encore entachée du parti-pris mécaniste du dix-neuvième siècle, que l'on peut reprendre en termes de dynamisme d'échange. Le fronton triangulaire met en évidence la nécessaire dualité de la manifestation — je lie et je délie — dès qu'elle

émane du principe non manifesté. Le Soleil, son agent visible, dans l'une de ses aventures mythologiques, se présente sur le seuil de cette « porte du ciel », avec les sculptures qui ornent le champ du fronton et remplissent de leur vitalité l'espace créé par la fuite divergente des deux pôles. De la diversité des thèmes ornementaux on peut dégager le constant paradigme : par le triangle, signe de feu, descend la volonté créatrice et remonte le désir d'union activant l'œuvre solaire ; ce feu pleure par les triglyphes, la pluie entretenant la frondaison du péristyle qui est la vie, sacrifice perpétuel dont il se soutient.

Sans doute est-on en droit de penser qu'une telle analyse vaut pour toute toiture à deux pans. Il faut néanmoins rendre à Soldi la justice de reconnaître que le fronton a fréquemment accusé son indépendance vis-à-vis du comble, dans l'architecture romane et, par la suite, plus encore, au point de devenir sous la forme du gâble un motif strictement ornemental. La verve baroque l'a repris avec une constance soutenue et une variété inépuisable qu'illustrent ces deux maisons polonaises du seizième siècle, remarquables par la vigoureuse simplicité de leur thème. L'une éclaire son pignon de dix lumières fictives arrangées dans l'ordre de la divine tétraktys pythagoricienne : un, plus deux, plus trois, plus quatre font dix. L'autre le recoupe des multiples degrés de la sublimation alchimique, explicitée par une double théorie de figures animales tout droit sorties du bestiaire de Basile Valentin : le Lion, le Griffon, l'Aigle et enfin le Cygne « ... afin que le chant des cygnes puisse être entendu et, de leur adieu, les tons musicaux exprimés »⁸.

Cependant, avec ou sans fronton, le toit en bâtière posé sur des architectures de plus en plus savantes voyait s'affaiblir sa fonction symbolique. Le trou à fumée, porte du ciel, ayant perdu sa raison d'être pratique, il fallait de nouveaux moyens d'attirer et recueillir cette « eau » capable d'entretenir le feu du foyer, tout en écartant les eaux vulgaires utiles seulement aux végétaux. D'où en Chine ce relèvement des pointes de tous les arêtières en doigts de main ouverte comme pour quémander, d'où ces dragons qui par-dessus les chaumes, les tuiles ou les bardeaux de bois, du Pacifique à la Norvège, rameutent les esprits aériens. Les acrotères antiques, où l'on retrouve la palme solaire, les serpents ou les sphinx, ne sont pas de nature différente. Ils se mouleront plus tard dans le dessin de la croix, croix grecque transformée en signe rayonnant, puis deviendront fleurons et pinacles foisonnants — pour filer maigrement dans l'acier rouillé des paratonnerres et s'entortiller à la fin dans l'inox des antennes, lorsque le ciel ne sera plus que le véhicule du boniment.

Dès le moment où les fumées furent contraintes de cheminer dans des tuyaux, les souches devinrent l'orgueil des toitures et, vers la Renaissance, on en fit ces monuments sculptés exaltant, comme à Chambord qui est un palais inchauffable, un fastueux poème épique sur le thème du mitron d'ornement. Il est symptomatique que la cheminée, massivement ornée d'emblèmes hiéroglyphiques dans les demeures philosophales, ou coin de feu paysan qui réchauffait en hiver la mémoire poétique des anciennes traditions, si elle était encore le foyer du groupe familial, ne tenait plus qu'un rôle fonctionnel et allégorique. On peut encore occasionnellement voir danser quelque bon diable sur les bûches, mais nul ne saurait entrevoir d'arc-en-ciel dans ce canal de suie, et le Père Noël, ange en détresse, n'y descend qu'avec un merveilleux de pacotille.

Le toit est quelque part au-dessus, parfaitement étanche. Fossile d'un rituel enfoui sous les dalles du confort mécanisé, le feu de bois est devenu, dans le théâtre rustique des habitations secondaires, le substitut dominical du petit écran, l'alibi du citadin honteux. Quant au puisard qui était parfois au centre, supportable, significatif, trou d'ombre où se mirait la porte du ciel, le voici rejeté, éclaté, foisonnant sur les terres et les mers et, vindicatif, polluant le monde entier.

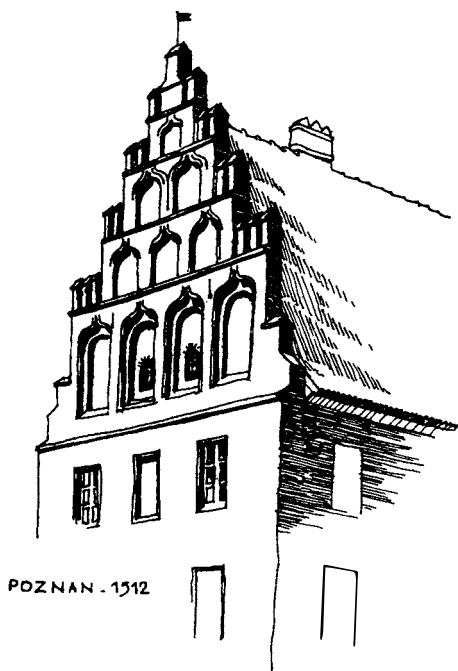
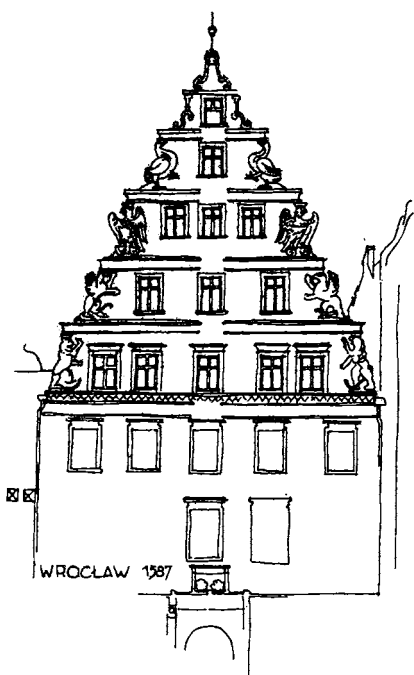
Acrotères et pinacles cependant, par la verve des architectes ayant maîtrisé les matériaux, sont devenus poivrières, clochetons, pagodes, chapeaux pointus qui portent bien haut, isolément ou par bouquets, l'image du mercure philosophique, dragon, coq, globe rayonnant. Bien souvent, le clocher ou le donjon matérialisait le foyer d'une agglomération, comme un autre échelier. Mais la silhouette chantante de toitures fuselées qui allument sur les châteaux, les cathédrales, les cités, un incendie de pierre sublimée, a fini par se diluer dans les brumes plates des combles habitables et des lucarnes en chapelets.

Entre-temps se sont présentés les dômes. Les grandes coupoles ont conservé la clé de lumière à leur faite et, en fait de bournier central, celle des Invalides, la plus

ville de Paris, présente une solution exemplaire : tout ce qui vaque comme esprit rampant vient déverser dans cette fosse de marbre le trop-plein de ses rêves de rapines. La coupole semble héritée de la hutte la plus primitive, mais elle a dormi longtemps sous les tumulus funéraires ou les grands entassements de pierres sèches des plateaux calcaires. Elle ne put acquérir sa forme hémisphérique de dimensions respectables qu'avec l'apparition de tailleurs de pierre de grande habileté. Tout naturellement elle évoque la voûte céleste, cependant le dôme qui la couvre apparaît comme un monde flottant sur le lit des toitures, ce monde qui est emblème de puissance impériale. C'est pourquoi son architecture s'est développée dans la Rome antique et plus tard, en Europe, lorsque l'Église tint à affirmer son pouvoir temporel.

Byzance en avait pourtant assuré la gloire sur un thème plus inspiré, car le soulèvement pyramidal, en demi-sphères s'étayant mutuellement, de l'église grecque était la reconnaissance avouée de son homologie spirituelle avec le fourneau philosophique. En effet, c'est en construisant des fours que le maçon apprit l'art délicat d'appareiller les claveaux sphériques, et c'est en surveillant des fours que le penseur saisit les lois de la circulation des esprits. Le dôme est alors reconnu, non pas comme l'enflure d'orgueil d'une caste, mais comme le ciel d'une caverne artificielle, coque de l'œuf symbolique où s'accomplit une métamorphose, la revitalisation d'un petit monde.

Comme cet œuf mythique qui, empli de rosée, s'élève tout seul dans l'air, aspiré par les rayons du soleil, on voit le dôme se détacher, sous les climats éblouis de neige des Alpes à la Russie, et se refermer en bulbes ardents à escalader les pinacles. Le bulbe ; réserve de vitalité physique, passant dans le ciel, monde des principes, marque l'aboutissement des sublimations. C'est ce que ne manque pas de souligner fréquemment à son sommet (en Russie) le profil du croissant de lune couché comme une barque pour laisser fuser l'emblème rayonnant prétexté par la croix de fer forgé. Sans nécessité de travestissement, l'étoile se retrouve exactement dans la même situation que cette croix, en Islam où la tradition du dôme byzantin s'est perpétuée... « l'étoile traditionnelle qui sert de guide aux Philosophes et leur indique la naissance du fils du soleil »⁹.



La force du mimétisme naturel est si grande que si l'on construit de nos jours encore des dômes, c'est précisément pour les besoins de l'astronomie d'observation. Cependant leur ouverture est méridienne au lieu d'être polaire et ne promet aucun échange métamorphosant. Nous sommes parvenus au temps où le toit, comme élément spécifique des constructions, est sur le point de disparaître. Si les fabricants de tuiles font encore d'excellentes affaires, c'est à coup sûr parce que des intérêts « bien compris » et bien soutenus s'emploient efficacement à maintenir la survivance routinière d'un attachement aveugle à des formes mortes. Les techniques d'aujourd'hui et à plus forte raison celles de demain n'ont à faire aucune différence entre les parties horizontales ou verticales des parois, pas plus que les primitifs procédés utilisant les feuillages, la terre glaise ou la pierre sèche. Et il est fort hasardeux de prétendre qu'une tôle emboutie, ou une coque moulée en résine synthétique, sont moins naturelles qu'une plaque de terre estampée, cuite au four continu. Seule la démission générale de l'imagination, perdue avec armes et bagages dans les sables mouvants de la littérature, a pu laisser se développer cette forme de jugement. Il n'y a pas plus de matériaux que de familles « nobles ». Ce qui est ignoble c'est la manière de les élaborer et de les mettre en œuvre imposée par la finance aux industries. Que l'économie soit « libérale » ou « planifiée », le résultat est à peu près le même : nous vivons sous un toit de facture « traditionnelle » construit par n'importe qui et sans joie. Ce n'est pas notre toit. Ces dermatoses de la terre que sont les villes d'aujourd'hui, purulentes de gratte-ciels, pernicieuses dans leurs quartiers « résidentiels », ne sont pas nos cités.

Dans le cas où l'industrie se déprendrait de ses mégalomanies, rien n'interdirait de réinsérer les nouvelles solutions techniques dans les structures vitales du symbolisme. L'important serait d'avoir les lumières d'une pensée vraiment libre. Dès à présent, le couple bloc-technique (chauffage et sanitaire) et bloc énergétique (éolienne et capteur solaire) est concevable comme articulation de base. Les toits sont prêts à tout et plus spécialement à servir de jardins (l'immeuble d'Henri Sauvage, rue Vavin, date de 1913) mais, préférablement, à s'assembler en écailles sur le dos d'un dragon qui s'appellerait Villeneuve-l'Etoile. Son corps transparent comme un grand corail laisserait couler les vents et les fantômes ; son ventre maternel, ample et rempli de trésors mémoriaux, entretiendrait le goût et l'idée dans des globes aux entremêlements égarants-spéculaires ; de sa tête haute, aux antennes crève-temps, tomberait doucement la pluie d'or des énergies pondérées, toujours reprise par les fumées rebelles de l'imagination. Il se tiendrait sur une terre de feu.

Guy-René Doumayrou

1. R.-A. STEIN. *Architecture et pensée religieuse en Extrême-Orient*, dans Arts asiatiques, T. IV - fasc. 3, Paris, 1957.
2. Robert JAULIN. *La Paix blanche*, Seuil, 1970.
3. Catalogue de l'exposition « Symbolisme cosmique et monuments religieux », musée Guimet, 1953.
4. « L'Habitat au Cameroun », par un groupe d'élèves architectes, Editions de l'Union française, Paris, 1952.
5. G. JULIEN, « Madagascar », dans *L'Habitation indigène*, La Terre et la vie, Paris, 1931.
6. Marcel DETIENNE. « La Viande et le sacrifice en Grèce antique », dans *La Recherche*, n° 75, fév. 1977.
7. Emile SOLDI-COLBERT DE BEAULIEU. *Le Temple et la fleur*, Paris 1899, page 97.
8. Basile VALENTIN, *Les douze Clefs de la philosophie*, Edit. de Minuit, Paris, 1956, page 155.
9. FULCANELLI. *Le Mystère des cathédrales*, deuxième édition, Paris, 1957, page 129.

pornographes & cie

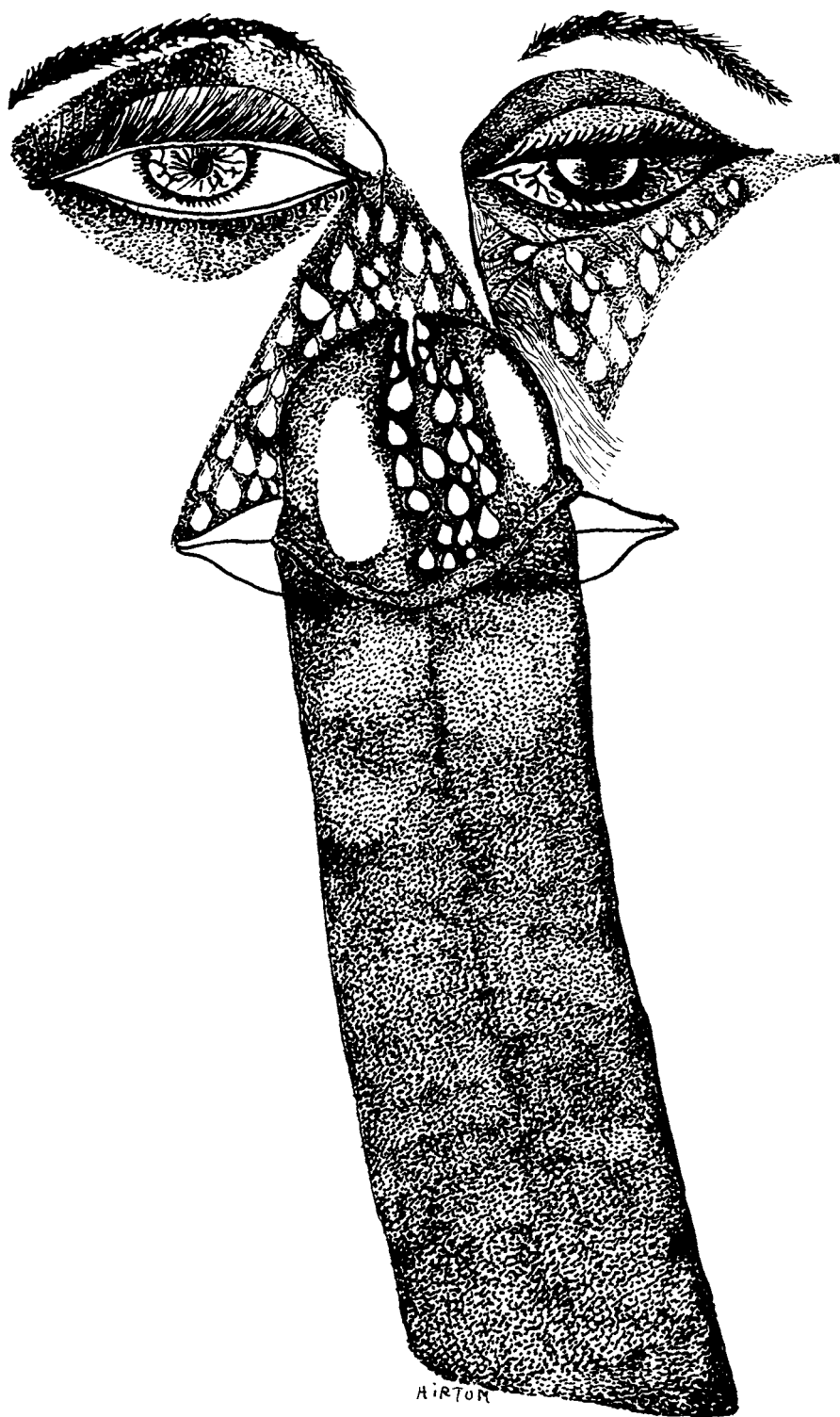
Il est frappant que le passage extrêmement rapide du bannissement absolu des films dits pornographiques à leur diffusion presque sans bornes n'ait été publiquement ressenti qu'en termes de spectacle. Les uns s'en indignaient, certains avouaient s'en divertir, bien peu se sont interrogés sur la signification de cette libéralisation si soudaine, relativement à d'autres interdits plus tenaces.

Certes l'attitude subitement permissive du pouvoir à l'égard de ces films les rend suspects *a priori*. Quel sinistre dessein politique se dissimule, quelle revanche se prépare sous le risque calculé de cette concession à une évolution des mœurs dont on voit bien qu'elle s'essouffle, au moindre semblant de progrès ? Comment croire qu'une brèche profonde se soit brusquement ouverte dans une morale qui reste archaïque et fondamentalement implacable sous la flexibilité de circonstance qu'elle affecte parfois. Ce n'est jamais par bienveillance mais par opportunisme qu'un régime, quel qu'il soit, consent d'allouer au peuple les tranquillisants éprouvés du pain, du cirque et du sexe.

Le processus de déculpabilisation de la pornographie a été déclenché, on le sait, par une sentence d'ordre général de la Cour suprême des États-Unis qui déclarait inconstitutionnelle, donc illégale, toute espèce de censure. Or on sait aussi que ce mot est précisément celui dont s'est servi Freud pour désigner le freinage auquel se heurtent les pulsions inconscientes.

Lorsqu'on s'est trouvé quelque temps, en France, par contagion plus que par émancipation véritable, régi par une sorte de légalité mixte, où la littérature érotique demeurerait durement brimée, tandis que la pornographie de cinéma bénéficiait déjà d'une tolérance assez large, on a expliqué ce traitement inégal par la logique capitaliste, selon laquelle la légitimité des entreprises s'évalue à l'importance des fonds engagés. Sur ce plan, l'industrie du film l'emportait de loin sur les éditeurs marginaux et l'usage mercantile veut que la morale se plie, fût-ce momentanément, aux nécessités pratiques du négoce. La liberté ne se concède pas mais il n'est pas défendu de la monnayer.

Cette conclusion serait néanmoins incomplète si l'on éliminait l'autre facteur décisif de la mutation, c'est-à-dire l'irrésistible poussée des désirs et des phantasmes refoulés. On ne doit pas exclure que la loi elle-même y soit sensible et jette çà et là un peu de lest mais chaque dérogation aux règles



Marianne van Hirtum.

de la morale dominante a pour effet immédiat d'accroître la pression oppositionnelle et d'en multiplier la vigueur. L'expédient économique, assez paradoxalement, favorise et secrète le ferment révolutionnaire. Et il n'est d'authentique révolution que du sexe.

On touche ici à un des mécanismes irrationnels d'un système qui se croit raisonnable et nul mieux que le surréalisme n'a su tirer parti des détournements de sens que l'incohérence et l'ambiguïté du pouvoir permettent d'utiliser contre lui. Ce seul mérite suffirait à confirmer le rôle primordial du surréalisme dans le démantèlement de la prétendue réalité.

Il y a donc lieu de tenter une réconciliation des films pornographiques avec les milieux surréalistes, où ils suscitent encore parfois quelque désapprobation. Spécifions qu'on n'aura pas pour objet de réhabiliter ici les films à prétentions d'art, qui sont pour la plupart accablants d'ennui, mais bien les plus vulgaires et les plus directs d'entre les films « durs » (hard-core). En dépit des réactions de dégoût qu'ils peuvent provoquer chez les êtres épris d'effleurements d'âmes, ils ont partie liée avec le surréalisme et ils combattent le même ennemi. Pour ce combat toujours à recommencer, Sade, sans attendre Pasolini, nous enseigne de surmonter nos répugnances et de payer, au besoin, de notre personne.

En guise d'indispensable référence, rappelons une recommandation d'André Breton dans le *Second Manifeste* : « ... braquer sur l'engeance des "premiers devoirs" l'arme à longue portée du cynisme sexuel ». Assurément ce n'était là chez lui qu'une aspiration extrême, contrecarrée dans le vécu par une tendance plus impérieuse encore à la sublimation poétique. Nous sommes aujourd'hui dans une situation inverse de la sienne, notamment du fait d'un relâchement provisoire de certaines contraintes, et la pornographie devient une arme incomparablement plus efficace que la poésie contre l'éternelle « engeance des premiers devoirs ».

On ne sera pas surpris de retrouver Duchamp à l'origine du film pornographique, comme il est à la source de tant d'autres démystifications. La rétrospective de Beaubourg aura au moins servi à faire la preuve de cette antériorité en présentant des projections permanentes d'*Anémic cinéma*, où Duchamp a décelé et dévoilé d'un trait fulgurant ce qui oppose le simulacre inanimé de l'acte sexuel à sa visualisation mobile. Ceci sans l'intervention de figurants humains mais presque « abstraitement », par la seule alternance des dilatations et des contractions, des saillies et des reculs, suggérés par la giration des spirales en « rotores relief ».

Le cinéma narratif, au cours de son évolution, ne tiendra guère compte de cette trouvaille qui demeurera longtemps masquée, sauf à titre d'allusion fortuite dans le feu des gesticulations ou le déhanchement des postures. Elle n'apparaîtra en clair que dans de très rares films semi-clandestins, tels *Un chien andalou* et *l'Âge d'or*, imprégnés par Buñuel et Dali d'une pornographie que l'on peut qualifier de surréaliste et qui sera violemment dénoncée au nom de la bienséance, du bon goût et de l'ordre public.

L'époque sera pourtant révolue du « nu artistique » et des musées convertis en mauvais lieux, où venaient chercher leur stimulation les adolescents troublés, dont fut encore le Michel Leiris de *l'Âge d'homme*. Car si la fabrication des films pornographiques de court métrage, réservés aux maisons closes et aux esprits ouverts, resta pendant un demi-siècle l'exclusivité des officines les plus louches et de leur répertoire de « perversions » lucratives, les surréalistes n'ont jamais cessé de poursuivre entre eux leurs recherches sur la sexualité. Les questions posées lors des soirées des 27 et 31 janvier 1928, et dont la transcription parut dans *la Révolution surréaliste* du 15 mars, ne laissaient rien au hasard.

En écartant les questions, jugées alors subsidiaires, concernant l'onanisme, le fétichisme, la pédérastie, etc., on peut réduire à trois les préoccupations les plus urgentes de ces surréalistes quant à leur sexualité personnelle :

1° Dans quelle mesure l'homme se rend-il compte de la jouissance de la femme ?

2° Dans quelle mesure la femme se rend-elle compte de la jouissance de l'homme ?

3° Dans quelle mesure et dans quelle proportion un homme et une femme faisant l'amour sont-ils susceptibles de jouir simultanément ?

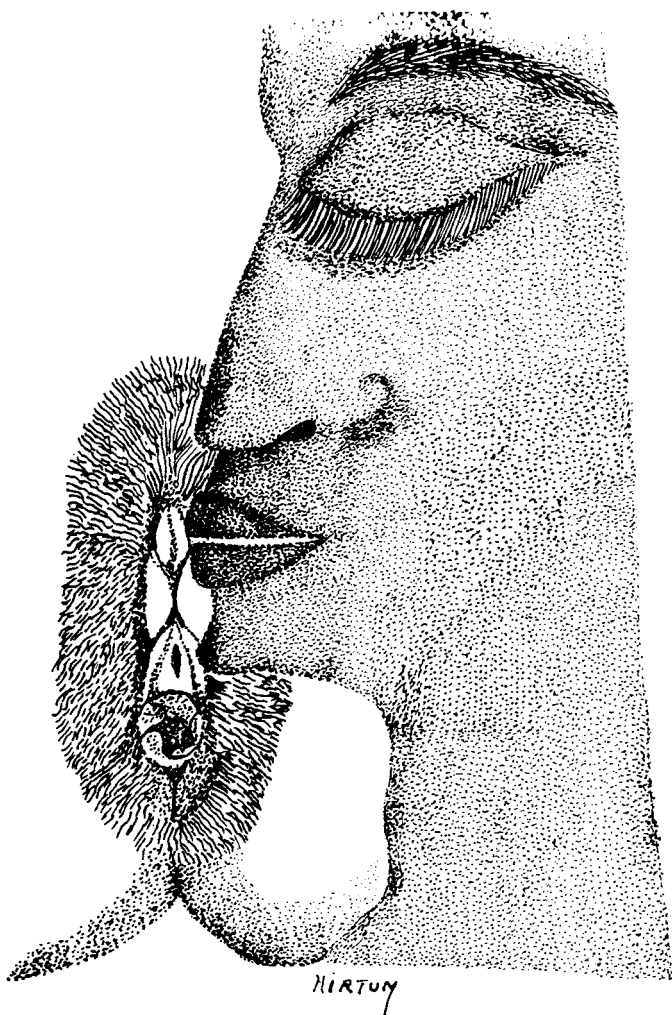
On ne peut nier que cette interrogation collective sur la jouissance anticipe de plusieurs décennies le « plus-de-jouir » dont font tant de cas les fiers-à-bras actuels de la psychanalyse, de la sexologie, de la sémiologie ou de la linguistique. Dans l'immédiat de 1928, cette interrogation conduisait inéluctablement au voyeurisme, qui paraissait seul en position d'apporter des réponses. On s'y est essayé, sans doute, bien que pour le néophyte, lecteur de Sade mais plus à l'aise dans l'amour courtois, l'embarras eût été dirimant. En revanche il s'accommodera mieux du constat sans obstacle, sans appel et souvent sans témoin d'un film indéfiniment répété, qui tient justement sa force de la réitération lassante que les délicats lui reprochent, de ce ressassement à satiété du Même, de l'écœurante stéréotypie des gestes et de leurs tracés dans l'espace.

Ce qui se déroule est si peu admissible, un tel arriéré de répression subsiste en nous pour le démentir, que constamment il faut revoir, il faut vérifier, il faut se convaincre de ne pas être dupe d'une supercherie. Le patient, dans son fauteuil, glisse insensiblement du voyeurisme à une scrutation quasi scientifique, à une quête presque désintéressée du savoir. Jamais il n'aura été aussi proche de l'essentiel.

Quant au corps-objet, celui de l'homme ou de la femme, il met trop d'empressement à s'exhiber en détail et à se répandre en soupirs, avec ou sans compensation pécuniaire, pour que l'on ait scrupule à l'offenser du regard et à le guetter de l'œil. Ces organes que les gros plans, la polychromie et la sonorisation métamorphosent en animaux sauvages, avec leurs squames, leur pilosité hirsute, leurs humeurs sereuses, leurs lymphes interstitielles, leurs grognements, leurs clapotis, la pulsation des vulves en forme d'oursins, la turgescence des verges rubescentes ou noires, l'agitation de tous ces membres étrangers l'un à l'autre qui se frôlent, s'entrechoquent, s'enchevêtrent, se chevauchent, se joignent parfois comme attirés par une gravitation sidérale mais pour un bref instant et pour mieux se séparer en hâte, quelle vision dynamique d'un tâtonnement innommable, d'une poursuite aveugle, hésitante, égarée.

Lorsque l'éjaculation obligatoirement externe gicle sur un visage, cerne des yeux, inonde des lèvres, ruisselle le long des joues, d'un menton, d'une gorge, quelle transgression vers un temps suspendu, socialement improductif, inexploitable, inutile. C'est la fête de la semence gaspillée, dont rien ne pourra naître, sauf un sentiment de *vacance*.

Qui a joui, qui n'a pas joui, ensemble ou isolément ? Les questions dont débattaient, avec quelque naïveté et quelque ambivalence hétérosexuelles, les surréalistes de 1928 relèvent plus que jamais des techniques encore balbutiantes de l'automatisme. Mais le film pornographique d'aujourd'hui contribue à dénouer les liens de dépendance entretenus par le langage dans le rapport sexuel et sa problématique réciprocité. Ce qui ne saurait être dit ou explicité pourra être saisi au vol, si l'on y regarde bien ou si l'on dresse à temps l'oreille, encore que l'essai d'interprétation s'épaississe inévitablement de l'évidence. A la limite le spectateur, gavé de preuves, n'est plus même sûr, assailli par le doute de Lacan, que le rapport sexuel existe.



Marianne van Hirtum.

Il lui faudra donc esquiver le parallèle funeste entre la gloutonnerie libidinale des exécutants, poussée jusqu'à la caricature pour les femmes, et sa propre capacité d'y pourvoir. Il devra discerner le point de saturation au-delà duquel l'instinct de mort et les menaces de castration frappent d'impuissance le regardeur. Autant que les dissuasions policières, cette intime terreur contagieuse fait que le public des cinémas spéciaux, comme celui des cérémonies initiatiques, est singulièrement clairsemé.

Aussi est-ce à une transmutation souverainement surréaliste que l'on convie l'adepte qui aura traversé sans faiblir l'illumination souvent insoutenable mais salubre du film pornographique à haute dose. Ne pas s'exposer au regret possible d'avoir manqué la chance d'une échappée sur l'impatience, la dérive et la fragilité du désir capté par le leurre spéculaire.

le hasard objectif et le portrait trouvé du marquis de Sade



En 1964 la revue *Dejiny a soucasnost* (*Histoire et Temps modernes*) publiait dans son n° 9 (VI^e année) un article de Lubomir Sochor sur le marquis de Sade, première étude consacrée en Bohême à cette figure considérable après des décennies de désert culturel. Les ambitions de l'auteur se bornaient à tracer le profil sommaire de l'œuvre littéraire de Sade et de ses positions philosophiques en considération de l'exacerbation morale et socio-critique de sa création. Tout naturellement la lecture de ce texte conçu comme une réhabilitation critique du poète maudit évoqua dans mon esprit le portrait suggestif — le plus connu, tout imaginaire qu'il soit — où Man Ray matérialisa jadis tout ce qui, dans les traits du Marquis, pouvait assembler une imagination irrépressible à une intelligence de magicien, une frénésie électrique à l'hypersensibilité et à la fragilité de l'éternel enfant, le tout dans le vice qui est revanche morale et critique sociale. Ce dessin de Man Ray m'avait toujours frappé par sa suggestivité et avant tout par le fait que dans les blocs de pierre de la Bastille étaient incarnés des traits aigus, hypercultivés et hypersensitifs, les yeux et le pli de la bouche semblant surmonter par leur cynisme agressif une immense lassitude, aussi perçante que folle. Dans la conception de Man Ray, ce portrait devenait l'image double d'un buste de pierre et d'une figure vivante, au point d'engendrer une tension particulière entre l'immobilité du monument et une vitalité cachée.

Je regrettais que la rédaction de la revue n'eût pas joint au texte de Sochor ce portrait imaginaire, qui me semblait illustrer tout ce que cet article d'introduction ne pouvait que suggérer sur le mystère de l'Habitant de la Bastille. Mais à peine avais-je tourné la dernière page de l'article, comme si j'en cherchais inconsciemment la suite, je vis une gravure illustrant l'article suivant consacré au *Roi des pirates* et où les proues de deux anciens navires à voiles, conjuguées à des vagues assez incompréhensiblement stylisées, formaient un portrait de Sade reproduisant cette caractéristique complexe que Man Ray avait introduite dans son dessin. La gravure portait la légende : *Embarquement de Henri VIII pour Calais où il doit rencontrer François I^{er}, détail d'un tableau contemporain*. Bien que l'article — tout comme l'illustration s'y rapportant — n'eût aucun rapport réel avec le précédent, les premières phrases en semblaient tout de même établir, par leur accent de critique morale, une relation tout à fait inattendue avec l'univers libertin de l'époque prérévolutionnaire de Sade :

« En 1519 la France était une grande puissance européenne. La Cour vivait de festins, de chasses à courre, de tournois et de commérages lestes. On y menait une vie orageuse, pompeuse et intempérante, les anciens préjugés moraux ayant été rejetés comme une charge inutile. La Cour permettait à madame Françoise de Foix, maîtresse du Roi, de se dorer au soleil royal dans la plus honorifique des places, et ricanait tout bas lorsque cette dame, dont François I^{er} comparait la beauté à celle d'Aphrodite, trompait son souverain et amant avec monsieur de Bonni'vet, illustre coureur de jupons. La cour du Roi vivait sans soucis, comme si seules fêtes et débauches devaient trouver place dans les appartements royaux. »

On croirait lire le début d'une nouvelle du marquis de Sade. Mais il s'agissait là d'un épisode de l'histoire des rapports du commerce maritime et de la piraterie, rédigé par un spécialiste de l'Institut historique de l'Armée, ce qui excluait ainsi toute corrélation secondaire avec le texte précédent sur Sade. Aucune des gravures d'époque illustrant cet article n'offrait dans son exécution le caractère énigmatique de la première et dominante illustration. La position relative des deux vaisseaux elle-même semblait déjà violer les lois de la perspective — scrupuleusement respectées dans les autres illustrations — dans le but unique de faire mieux ressortir le front du Marquis. Comme si le chaos des vagues stylisées s'orientait graduellement, en passant du premier au second plan, de la courbe du nez vers les yeux aux rides nerveuses où plus rien ne manquait de ce que Man Ray y avait mis.

Je cherchai d'abord l'explication qui me paraissait la plus simple. La rédaction de la revue m'assura cependant, tout en manifestant une surprise non moins grande que la mienne, que toute préméditation était absolument exclue dans ce cas et à plus forte raison toute intervention additionnelle sur la gravure originale en vue de

la rapprocher du dessin de Man Ray. Lubomir Sochor me dit seulement qu'il avait effectivement désiré que ce dessin accompagnât son texte, mais que la reproduction n'avait pu en être faite à temps. Il n'était pas non plus possible de supposer que le choix des illustrations pour *le Roi des pirates* ait pu être, ne fut-ce qu'inconsciemment, influencé par la connaissance du dessin de Man Ray, car l'auteur avait rassemblé les documents graphiques avant d'avoir la moindre idée du reste du numéro.

Tout cela ne devait cependant pas encore être suffisant pour que le hasard ne se manifestât sous son aspect le plus mystérieux. Quatre ans plus tard, à une époque où cette histoire, qui n'avait d'ailleurs pas suscité en son temps plus d'intérêt que l'on n'en saurait exprimer d'un haussement d'épaules, était entièrement recouverte par des événements bien plus captivants, je reçus de la rédaction de la revue *Svetova literatura (Littérature mondiale)* la lettre suivante :

Prague, le 11/VII/1968

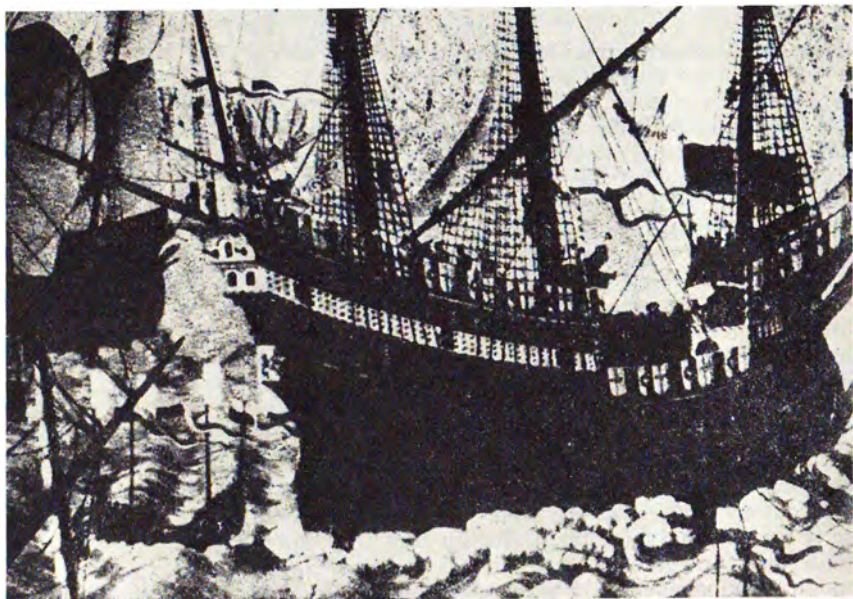
Cher camarade,

Nous allons publier dans notre revue, l'année prochaine, divisée en six livraisons, la monographie de Lely sur la vie et l'œuvre du marquis de Sade. Nous aimerions illustrer chaque partie d'un portrait imaginaire de l'écrivain de la main de six artistes tchèques.

Nous nous permettons de vous demander un de ces portraits et vous prions de nous faire savoir si nous pouvons compter sur votre participation et s'il vous sera possible de nous remettre ce portrait d'ici à la fin du mois de septembre.

Avec nos salutations amicales...

Vratislav Effenberger. *Le Roi des pirates*, portrait trouvé du marquis de Sade.



Pour publier dans leur revue des portraits imaginaires du Marquis aux cachets artistiques les plus variés, les rédacteurs de la *Svetova literatura* devaient évidemment s'adresser à des artistes dont chacun aurait son style particulier et témoignerait d'une expression stabilisée dans son particularisme. Mais d'où leur était venue l'idée de m'inviter à prendre part à cette confrontation, moi dont on ne pouvait attendre rien de semblable pour la bonne raison que je ne m'étais jamais manifesté comme artiste plastique ? Et si l'on m'invitait, pour quelque raison incompréhensible, à une collaboration, pourquoi donc à ce sujet précis ? Je ne pouvais douter de l'ignorance où étaient les membres de la rédaction de la *Svetova literatura* quant à ma découverte fortuite, ce que je pus vérifier à la réaction directe de la rédactrice lorsque je lui remis la reproduction photographique du *Portrait trouvé de D.A.F. de Sade*. Un peu trop de coïncidences pour passer outre avec un simple haussement d'épaules !

Tout s'était passé comme si le hasard avait voulu ici s'objectiver avec le plus grand éclat en reliant deux lignes de faits indépendantes l'une de l'autre : ma trouvaille et l'invitation à la publier. Chacune de ces deux lignes causales paraît objectiver l'autre. Prises à part, elles peuvent être rationalisées, bien que pas très facilement, au bénéfice de la causalité générale. Pour ce qui est de la découverte elle-même, elle pourrait être considérée comme un délire d'interprétation de ceux des traits de la gravure documentaire qu'il est possible de rapporter au dessin de Man Ray aussi bien qu'à toute autre étude de portrait, si n'intervenait pas suggestivement le fait même que la gravure voisinait directement avec l'article sur Sade. Le caractère fortuit de cette proximité pourrait être mis en cause, le portrait de Man Ray ayant été reproduit assez souvent pour qu'il ne soit pas impossible d'exclure qu'il ait de façon ou d'autre, et peut-être involontairement, influencé le choix des gravures, à supposer que l'auteur du *Roi des pirates* ait eu connaissance de ce voisinage. Bien que la rationalité de cet enchaînement causal soit des plus labiles et non convaincante, l'on ne saurait le rejeter de façon absolue, pas plus que la causalité rationnelle du second enchaînement de faits, c'est-à-dire la possibilité que la rédaction de la *Svetova literatura* ait été informée de ma trouvaille et l'ait gardée en réserve quatre années durant. C'est pourquoi je m'inquiétais de ces éventualités avec une attention toute particulière, pour arriver à un résultat négatif qui coupait court aux deux interprétations rationnelles. Ce qui manquait en premier lieu c'était un intérêt quelconque qu'aurait pu trouver l'une ou l'autre des deux rédactions à dissimuler d'une façon aussi absolue les rapports entre le dessin de Man Ray et la gravure illustrant le *Roi des pirates* ou entre ma découverte et l'invitation à fournir un portrait imaginaire de Sade. M'était-il subjectivement possible, et jusqu'à quel point, de procéder par délire d'interprétation des concordances existant entre les deux « doubles tableaux », cette question se trouve résolue par la comparaison des deux reproductions.

Ce qui est exposé ici à la plus dure épreuve c'est la conception rationaliste de la causalité, qui sans doute



démontre aussi son impuissance dans des circonstances bien moins complexes. Mais la définition surréaliste elle-même du hasard objectif, telle qu'elle fut lancée par André Breton dans *l'Amour fou* : « Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain. » est trop déterminée par le phénomène psychologique ou psychosocial du désir pour être utile dans ce cas précis, où ma participation consciente ou inconsciente s'est avérée minimale, à tous égards extérieure, et médiatrice uniquement de l'extérieur. L'acte de rechercher et de découvrir ne s'y trouvait motivé ni instinctivement ni inconsciemment ; il ne pouvait être guidé que par une réflexion rationnelle générale à un niveau spéculatif tout à fait clair (l'opportunité du choix du dessin de Man Ray pour illustrer l'étude de Sochor, qui vu les efforts de la rédaction pour obtenir une reproduction du dessin de Man Ray, dépassait d'ailleurs le cadre de mon jugement subjectif). Il est pourtant indiscutable que ce hasard lui aussi, objectivé de façon presque absolue, est doté de sa propre dimension psychologique et psychosociale, car il se matérialise grâce à l'interprétation délirante en tant que fonction spécifique du psychisme humain, fonction que les rationalistes enferment dans le dilemme, manifestement artificiel et faux, de la métaphysique et de l'agnosticisme. La logique de ce hasard objectif se rapporte sans doute à des catégories qui, pour échapper aux lois de la conception conventionnelle de la rationalité, ne cessent pas pour autant d'exister et de se manifester de la manière la plus concrète. Elles ne se manifesteraient que plus impérieusement, elles forceraient plus durablement l'attention et susciteraient une étude plus systématique, si les conditions sociales présentes n'étaient aussi dévastatrices pour la constitution psychique de l'homme, si elles ne la frappaient d'une cécité et d'une stupeur qui l'empêchent de voir la réalité d'une façon étendue et dans des fonctions dynamiques. Cette réalité n'est plus sensible à l'esprit qu'à travers ce que lui en présentent les systèmes religieux ou pragmatistes qui se servent de la métaphysique et de l'agnosticisme comme de rênes pour le diriger. Il est regrettable que j'aie été obligé de limiter l'examen de ces faits de hasard objectif à leur enregistrement documentaire. Chaque tentative d'analyse se heurte en premier lieu à l'absence de données comparatives, de cas analogues et, sur le plan général, au peu de prise qu'offre le hasard objectif à l'investigation rationnelle. Il est cependant hors de conteste qu'à propos de l'interprétation imaginative s'ouvre là une nouvelle perspective sur la communication intersubjective et que celle-ci se révèle contre toute attente comme la synthèse la plus profonde de l'intellect et de l'imagination au travers de phénomènes concrets et rationnellement délimitables, bien que médiatisés par l'imaginaire.

Vratislav Effenberger

Controverse Lequenne-Bounoure

PERVERSION ET RÉVOLUTION

On a pu lire successivement dans *Critique communiste* (n° 4) une critique sévère par Michel Lequenne du livre de Xavier Gauthier (*Surréalisme et sexualité*), puis (n° 6) une double défense de cet ouvrage (*La perversion, l'amour et la révolution*, par Denise Avenas et Jean Nicolas, et *Cours militant, le surréalisme est derrière toi*, par Denis Berger). Dans le numéro 11-12 de la même revue, Michel Lequenne, Michel Perret et Frédérique Vinteuil, sous le titre *Métastase du cancer ultra-gauche*, répliquent aux attaques précédentes. La sympathie attentive dont témoigne ce document à l'égard du surréalisme ne rend que plus nécessaire une mise au point sur ses positions.

Cher Michel Lequenne,

L'intérêt que nous sommes plusieurs à porter généralement à tes interventions et que nous avons spécialement porté au texte que tu as publié dans la Critique communiste en collaboration avec Michel Perret et Frédérique Vinteuil nous conduit à te faire part de quelques réflexions qui touchent soit à l'ensemble de cet article, soit à ta propre contribution dont divers points nous semblent prêter plus particulièrement le flanc à la critique. Tes collaborateurs comprendront que telle est la raison qui fait que je m'adresse à toi.

Votre texte répond à divers contradictoires dont les points de vue ne sont pas superposables. Il en résulte que vous vous intéressez tantôt aux problèmes de la sexualité contemporaine, tantôt au surréalisme de jadis, tantôt au surréalisme de maintenant, tantôt encore aux rapports en évolution du surréalisme et de la sexualité, tantôt enfin à ceux de l'idéologie communiste et de la sexualité. Les conclusions proposées sur chacun de ces divers plans risquent d'être aisément rapportées à ceux qu'elles ne concernent pas, d'où la nécessaire prudence de la critique ci-dessous et son caractère volontairement circonscrit, presque limité au personnage de Sade qui me paraît, sous ta plume, victime d'une double confusion.

La première consiste à méconnaître la distance pourtant évidente qui sépare l'auteur des Cent vingt journées de ce qu'on appelle le sadisme, et que définit une tout autre littérature, journalistique ou médicale. Comment pourrais-tu oublier que, lors même que Sade paraît dans les collections de poche, une bastille plus sûre que toutes les censures et tous les enfers lui a été affectée par le seul rappel de son nom dans celui d'une perversion qu'on enferme ? Ainsi devons-nous, pour évoquer cette géniale figure, brûler en nous-mêmes cette littérature de carabins et de concierges et rendre ce nom à sa splendeur. J'estime même que faire de Sade un précurseur dans l'étude des pathologies sexuelles, pour exact que reste le fait, ne tend qu'à obscurcir conformément aux vogues aujourd'hui prévalentes, le sens de sa vie et de son œuvre.

La seconde confusion n'est pas sans relation avec la précédente : elle consiste à parler de Sade, indépendamment de son temps, de la morale et de l'idéologie régnaient autour de 1800, et si l'on ose dire de son mode de vie, comme s'il s'agissait d'un sadique né sous le règne de la « permissivité » contemporaine. Se demander ce qu'eût été l'attitude de Sade dans une pornocratie aurait été une question claire. Elle vous aurait évité de juger du sort actuel des « pervers » en les situant vous aussi dans le sillage protecteur de Sade, c'est-à-dire en corroborant la mythologie que vous étiez trois à vouloir dénoncer.

En effet, la mythologie que tu récusés, j'en trouve sous ta plume l'expression suivante dont tu attribues la substance à tes détracteurs : « Le pervers n'est pas un souffrant à aider à sortir de sa souffrance, c'est le héros des temps modernes, c'est le révolutionnaire absolu (comme les surréalistes le disaient et disent encore de Sade, ce en quoi je suis en désaccord avec eux, entre autres choses)... Ce n'est plus la lutte des classes qui est le devenir de l'humanité, c'est la lutte de l'anti-norme contre la norme. L'infrastructure est le sexe. » Or il est d'abord un point sur lequel je suis en mesure de te rassurer. Les surréalistes n'ont jamais pensé et pas un seul, je crois, ne s'est laissé aller à dire que Sade était le révolutionnaire absolu. Ce qu'ils pensent est très différent. Sade figure à leurs yeux l'un des pôles extrêmes de la révolte, tel qu'il a pu rayonner il y aura bientôt deux siècles, c'est-à-dire en un temps où tu me concéderas peut-être que la lutte de classes n'avait pas vu le jour sous forme écrite.

C'est bien loin des soucis que cette lutte l'occasionne que l'étoile de Sade rayonne sur les contrées soumises à la prétendue loi divine, à la prétendue loi naturelle, à la prétendue loi politique, pour y dresser la seule protestation humaine qui m'importe, puisque c'est d'elle que procèdent toutes les autres.

La fastueuse épopée intellectuelle que dicta à Sade l'appétit de rompre toute limite dans un excès permanent, et serait-ce au prix d'une surenchère ininterrompue, cette épo-

péc sera définitivement méconnue, la révolte qui la tire intarissablement vers l'avant sera une fois de plus étouffée, si peu qu'on oublie que le plaisir et la douleur sont entre les mains de Sade les instruments de la subversion des lois naturelles et du renversement des conditions que l'existence humaine tient de la nature. Évitions donc, si tu m'en crois, de confondre Sade avec quiconque trouve du plaisir à voir couler du sang. Laissons de côté d'autre part la question qu'au terme de très abondantes réflexions Bataille lui-même ne me paraît pas avoir tranchée, qui est de savoir si l'érotisme est structurellement lié à la transgression. Mais constate avec moi qu'il est difficile de concevoir deux mondes l'un de l'autre plus éloignés que celui auquel préside la révolte sadienne et celui de la loi nazie ou stalinienne ; toute transgression de type sadien en est exclue puisque la cruauté y est organisée et la mort programmée. Le tortionnaire de la Gestapo, pas plus que le boucher galonné, ou le matraqueur de commissariat n'est ce fidèle disciple de Sade que tu dis : il en est l'évidente antithèse morale.

Sade ne s'est jamais situé sur le terrain social et s'il lui est arrivé de longer le domaine des lois civiles, c'est parce qu'il lui est apparu susceptible d'illustrer ce que tu appelles à juste titre la lutte de l'anti-norme contre la norme. Or en matière de pratique sexuelle, cette lutte est bien loin de se présenter de son temps sous le même jour que du nôtre ; n'assistons-nous pas depuis quelques décennies à un relâchement considérable des liens institués par les religions et la bourgeoisie entre l'activité génésique et la reproduction de l'espèce, autrement dit, à une amplification de l'attitude érotique ? Aussi, pour aborder les aspects actuels de cette lutte, serait-il de loin préférable d'éviter de l'obscurcir par une référence historique, où certes on peut voir un stade du combat de la Perversion contre la Norme, mais dont la leçon permanente doit être tirée sur un tout autre terrain. Quant au débat que vous instituez sur les rapports de la sexualité et de l'idéologie, il m'eût paru se clarifier grandement à prendre en considération le fait que la « déviance » est par nature minoritaire et qu'à ce titre il lui est interdit de se donner pour un système général, comme le fait par nature une doctrine révolutionnaire. Nul ne peut faire qu'une vie marquée par une déviance statistiquement minoritaire révèle, dans sa problématique, le caractère de généralité qu'exigent les options révolutionnaires. On a donc affaire à un cas particulier du problème des minorités, comme tu le suggères en te refusant à y voir la clé du débat : comme dans tous les cas semblables, la situation est dissymétrique. Il appartient aux Bretons de revendiquer l'enseignement de leur langue au lycée et à l'enseignement public de concevoir l'enseignement des langues minoritaires. Les déviances constituent un problème dans la conception de la doctrine révolutionnaire qui n'est que l'une des tribunes devant lesquelles se forment les revendications des déviants.

Je ne te cache pas que l'issue de ce processus ne me paraît nullement pouvoir être hâtée par l'édification de dispensaires où l'on entreprendrait la guérison des Fran-

çais malades du breton ou des jeunes élèves de Sapho qui préfèrent aux tiens leurs plaisirs. Voilà des pervers qui ne sont pas des « souffrants », si ce n'est de l'ostracisme dont ils restent effectivement victimes et dont le sort n'impose rien d'autre à toute doctrine révolutionnaire qu'une logique de comptabilité. C'est pourquoi je trouve salubre que des « minoritaires », contre ton avis, se déclarent prêts à lutter aussi bien avant qu'après la révolution pour leur identité : identité qui n'est jamais qu'une caractéristique majorée par la répression, comme le sionisme procède de l'étoile jaune. Car jusqu'au triomphe de leur lutte, jusqu'à la fin de l'ostracisme, le révolutionnaire sexuellement déviant restera existentiellement coupé en deux et politiquement retranché dans une revendication que justifierait amplement la prétendue morale révolutionnaire qui lui serait opposée et qui ne nous promettrait que le bain, à nous qui sommes tous par quelque côté atypiques.

C'est à ce degré de la réflexion que se retrouvent quelques-unes des questions que nous a posées Sade, mais à la dimension desquelles nul n'est fondé à le réduire. Je comprends sans peine qu'il soit tentant de prêter à « l'homme le plus libre qui ait existé » la paternité des systèmes d'asservissement les plus féroces qu'on ait connus. Cela fait l'économie de plusieurs vérités : dont cette dernière, que la philosophie libertaire est la mère de la pensée révolutionnaire, que celle-ci lui doit toute son énergie et même ses règles de vérité.

Ces réserves ne retranchent rien des mérites que j'ai trouvés par ailleurs à votre commune intervention. Le plus éminent d'entre eux me semble de tendre à dissiper diverses idées aussi fausses que répandues et de vider de toute substance des attaques auxquelles le surréalisme soit historiquement, soit par nature, ne s'est aucunement exposé. Par là vous aurez contribué à restituer à la démarche surréaliste ses traits originaux et rendu plus patent ce qui distingue les objectifs et les moyens du surréalisme de ceux de l'action politique. Car il vaut mieux commencer par ne pas les prendre les uns pour les autres si nous souhaitons les uns et les autres d'abord saisir leur articulation évolutive et surtout la rendre actuellement efficace.

A toi,
Vincent Bounoure

Cher Vincent Bounoure,

Dans les si brefs délais de fabrication du prochain numéro de votre revue, il ne m'est pas possible de répondre « sur le fond » à ta lettre. L'importance des problèmes que tu soulèves et leur difficulté méritent que l'on prenne le temps de peser ses idées. Je préfère donc remettre une réponse développée (et peut-être, s'ils s'y trouvent incités, avec mes partenaires de « Métastase... ») au numéro suivant.

Cependant, et puisque ta lettre me confirme qu'il existe entre nous au moins un vrai désaccord sur Sade, je veux tout de suite écarter ce qui me paraît, à l'inverse, malentendu de mauvaise lecture (favorisée, j'en

conviens, par le caractère même de la polémique que j'avais engagée vers un autre azimut).

Ainsi, je n'établis aucun rapport de « responsabilité » de Sade au sadisme, et donc encore moins aux régimes de la répression « sadique » (pas plus d'ailleurs que de Nietzsche au nazisme, comme l'occasion m'a été donnée de le rappeler tout récemment). Ce genre de raisonnement me semble même encore plus bête que canaille, bien qu'il serve indubitablement, la plupart du temps, à couvrir de vraies responsabilités. A défaut de raisons morales, l'absurdité révoltante de la répression des écrivains, des poètes — fut-elle post mortem — me semble tenir à ce qu'ils sont « objectivement » — et devraient être aux yeux de tout politique avisé — les sismographes des tremblements de terre sociaux imminents. Les réprimer se ramène donc à détruire l'instrument en l'accusant d'être la cause du phénomène. Il est vrai qu'en général ceux qui répriment sont aussi impuissants contre les séismes des révolutions qu'aveugles à la nature des avertissements poétiques. Mais de là à être aveugle un ou deux siècles après... Non, ce n'est pas mon cas.

Mauvaise lecture que de me faire vouer les homosexuels (pour les Bretons, je ne pense pas utile d'insister) à la clinique. J'ai explicitement rappelé que Freud avait raison de ne pas ranger l'homosexualité parmi les perversions ; ma défense de la clinique tendait à s'opposer à la confusion entre soins et répression, qui existe dans la pratique de notre temps, il est vrai, ici, et couramment (sans qu'il soit besoin de recourir à l'Institut Serski), mais est une

dépravation et non une liaison nécessaire, et où Freud n'est pas impliqué, ni nombre d'hommes et de femmes d'aujourd'hui, qui, pas plus que lui ne sont des flics, mais qui, au contraire cherchent en tâtonnant et en tremblant de se tromper, la voie de la lutte efficace contre la souffrance inutile.

Tous les « pervers » ne sont pas des souffrants. J'en suis bien d'accord. Et c'est pourquoi j'ai tenté de distinguer entre « perversion par définition » et perversion destructive de soi et des autres.

Ceci fait que notre accord est total quant au rapport entre d'une part la politique révolutionnaire (je préfère à doctrine, trop « fixiste ») et d'autre part la déviance, rapport que, pour l'instant, je crois non seulement très suffisant, mais correct de limiter à la lutte contre toute répression.

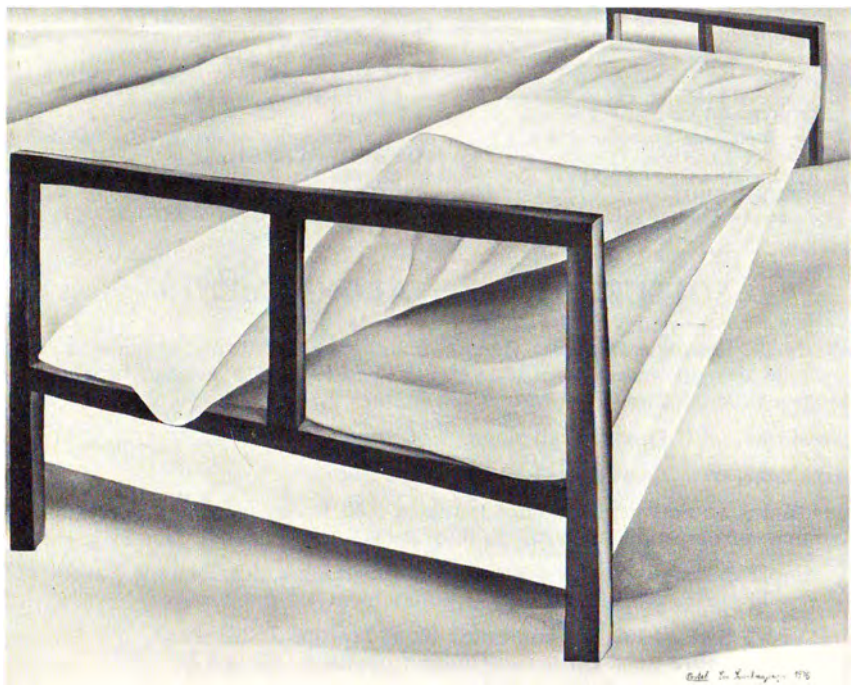
Je ne sais à quelle « prétendue morale révolutionnaire » tu reproches enfin de vouer au bain le déviant sexuel et... le surréaliste. Comme j'aurai toute ma vie été un « déviant politique », ne sous-entends-tu pas que je serais de ceux qui forgent des chaînes pour leurs propres pieds. Ce serait là reprendre la vieille idée que le marxisme, fut-il « non déviant », léniniste et trotskyste, fraie la voie malgré lui à une bureaucratisation du monde dont, encore une fois — comme toujours — les aveugles utopistes seraient les premières victimes ?

Mais c'est là passer des malentendus au fond du sujet. J'interromps donc pour l'heure.

Fraternellement,

Michel Lequenne

Eva Svankmaierova. *Le Lit* (1976).



SURREALISME

2

au sommaire

Nanos Valaoritis : la Poésie américaine aujourd'hui

Robert Lebel : Pornographes & C^{ie}

Controverse Lequenne - Bounoure : Perversion et révolution

Alain Roussel : le Texte impossible

Revue trimestrielle : juin 77 - 18,00 F