



**HAL**  
open science

**“ La poésie écrite n’a plus lieu d’être / ... ça charge... ” :  
La poésie action et Mai 68**

Gaëlle Theval

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval. “ La poésie écrite n’a plus lieu d’être / ... ça charge... ” : La poésie action et Mai 68. Revue des Sciences Humaines, 2020, Ce que Mai 68 a fait à la littérature. hal-03895853

**HAL Id: hal-03895853**

**<https://hal.science/hal-03895853>**

Submitted on 13 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# « La poésie écrite n'a plus lieu d'être / ... ça charge... » : La poésie action et Mai 68

Gaëlle Théval

Université de Rouen / Université de Lyon 3

Pour Dominique Viart, Mai 68 n'a pas été un événement littéraire, et a puisé son imagination « dans le souvenir d'éclats anciens, depuis les échos de Dada qu'exploitent les Situationnistes jusqu'au désir surréaliste de trouver la poésie dans la vie même<sup>1</sup> ». C'est que, poursuit le critique, les conditions esthétiques et idéologiques ne sont pas favorables à l'appropriation par la littérature de Mai, en raison de la remise en cause des modèles culturels dominants : « il n'y a aucune forme littéraire immédiatement accueillante à l'écriture de Mai 68 », et les écrivains, lorsqu'ils interviennent, se font acteurs du mouvement, écrivant des « déclarations collectives, des communiqués ou des textes anonymes, des chartes d'écrivains<sup>2</sup> », usant au moins dans un premier temps des « registres routiniers de l'engagement intellectuel », le communiqué et la pétition, dont l'efficacité est liée à la notoriété des signataires, se faisant « écrivains » davantage qu'écrivains.

Il existe pourtant, à ce moment, une autre avant-garde, qui n'en est déjà peut-être plus une tant ses modes de structuration diffèrent et s'opposent à ceux des avant-gardes historiques et contemporaines : une avant-garde en partie provinciale, non structurée en groupe hiérarchique mais en réseau, en marge des circuits éditoriaux comme des principales instances de légitimation littéraires. En marge, à tel point qu'elle constitue aujourd'hui une sorte de point aveugle dans l'histoire littéraire, en particulier de la poésie, et ce alors même qu'une bonne partie de la création contemporaine s'en dit tributaire. Mais si elle se situe à la marge, c'est autant en raison des formes proposées, le plus souvent hors livre, que des modes d'action et des postures adoptées par ces poètes. Envisager la « poésie action » dans Mai 68 – et alentours, c'est donc non pas regarder comment des écrivains institués au sein d'avant-gardes consacrées prennent ou reprennent position face aux événements, mais comment une certaine idée de la poésie et de ses modes possibles d'action politique, en cours d'élaboration, trouvent à s'illustrer au sein de l'événement, en lien direct avec cette irruption de la « parole sauvage » des « inscrivains<sup>3</sup> » et cette libération poétique anonyme dont il est si souvent question<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Dominique Viart, « Les héritages de Mai 68 », in Collectif, *Écrire, Mai 68, op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>3</sup> Alain Jouffroy : « Dans le livre collectif qu'est la ville, nous avons découvert subitement en Mai, un autre texte. Ceux que j'appellerai les inscrivains ont fait apparaître sur les murs des appels, des messages, des citations aussi, où l'ésotérique est

Le poème-manifeste sonore de Bernard Heidsieck, *Couper n'est pas jouer*, est composé d'extraits d'un manifeste écrit entre mars 1967 et mars 1968, intitulé « Notes convergentes (poésie action et magnétophone) », lus à voix haute et montés à des extraits d'enregistrements du vote de la motion de censure, le 22 mai 1968<sup>5</sup>, puis aux bruits de la manifestation et à son commentaire radiodiffusé. Publié pour la première fois sur disque en 1976<sup>6</sup>, il dessine et illustre à bien des égards les grandes lignes de la manière dont cette poésie se positionne. Nous partons de ce manifeste sonore, ainsi que de la trajectoire d'un autre poète relié à la poésie action, Julien Blaine<sup>7</sup>, pour envisager tout d'abord la manière dont la parole et le signe ont fait irruption au sein de cette poésie dès avant 68, pour nous attarder par la suite sur les modes de circulation hors livre de ces poésies dans l'espace social, et en détailler les principes d'action, selon les modalités de ce que l'on pourrait nommer un activisme poétique.

## Le surgissement de la parole et du signe

La parole « sauvage », inscrite sur les murs et scandée dans les manifestations, est l'un des traits majeurs de 68, où Pierre Nora voit « un festival de la parole agissante<sup>8</sup> ». Pour Dominique Viart, Mai 68 se caractérise par « le surgissement de la parole », « dont la poésie elle-même se trouve affectée<sup>9</sup> ».

Chez Bernard Heidsieck, la poésie non seulement se trouve affectée, mais se confronte littéralement aux bruits du monde dans lequel le poète enjoint à faire sa rentrée. Dans *Couper n'est pas jouer*, **proféré** est mixé à d'autres voix et d'autres bruits, enregistrés à même le réel, plongé dans un bain sonore avec lequel il entre en confrontation via le montage. *Couper n'est pas jouer* fait en effet partie de la série des « Biopsies », entamée en 1961, poèmes dont le principe est d'opérer des prélèvements dans le « corps social », via le magnétophone. Le premier mouvement de cette « préface-triface » fait ainsi entendre, en alternance avec la voix du poète, des extraits d'enregistrement du vote de la motion de censure en mai 1968. Les fragments de discours de Pompidou, Chaban-Delmas, Giscard, etc. durant les débats, ainsi

---

devenu exotérique » (*Le Monde*, 29 juin 1968), cité par Patrick Combes, *La Littérature & le mouvement de Mai 68*, thèse de doctorat sous la direction de M. J. Leenhardt, 1981, EHESS, p. 161.

<sup>4</sup> Voir Giovanni Dotoli, *Parole et liberté : la langue de Mai 68*, Paris, Hermann, 2008.

<sup>5</sup> La partition indique : « Chambre des députés : vote de la motion de censure. Mai 1968 », Bernard Heidsieck, *Couper n'est pas jouer*, Romainville, Al Dante, 2005, p. 7.

<sup>6</sup> Bernard Heidsieck, *3 Biopsies + 1 Passe-partout*, LP 33 t., Multi-techniques, Paris, 1976 (« Qui je suis en une minute », « Portrait-pétales », « Couper n'est pas jouer », « La Poinçonneuse »). La pièce est publiée sur CD avec la partition par les éditions Al Dante en 2005.

<sup>7</sup> Dont les principales interventions en lien avec Mai 68 sont réunies dans le catalogue *1968/2018 : ½ siècle. Julien Blaine : ¾ de siècle*, éditions im/paires et éditions Galerie Jean-François Meyer, 2018.

<sup>8</sup> Pierre Nora, « L'événement monstre », *Communications* n° 18, 1972. « L'événement », p. 163.

<sup>9</sup> Dominique Viart, « Les héritages de Mai 68 », in Collectif, *Ecrire, Mai 68*, op. cit., p. 14.

que les applaudissements et huées de l'assemblée, et la liste des députés énoncée par ordre alphabétique, sont audibles. Les coupes se font plus rapides dans le deuxième mouvement, où la voix du poète en écho sur les deux pistes est interrompue de sons divers, extraits d'un free-jazz sauvage, bruits de chantiers, meuglements, grognements, cris de hyène, **alternant** avec des annonces promotionnelles et l'énoncé de gros titres de journaux (« Un engagement dans la plaine des Jongs fait 161 morts », « Une sonde soviétique se pose en douceur sur le sol de Vénus 19 octobre 1967 »), pendant que la voix du poète énonce sa volonté de « couper court ». L'accumulation rapide des bruits finit par créer un effet de désordre, de vitesse incontrôlée, avant de s'arrêter brutalement pour laisser place à la voix seule, énonçant : « le poème face à cela à tout cela au monde ». Enfin, dans le troisième mouvement, la « révolution permanente » appelée est scandée par la rumeur de la manifestation : « Mai 1968 : les étudiants en marche slogans » annonce la partition, de plus en plus fort, accompagnés bientôt des commentaires d'un radio-reporter décrivant les événements en direct, au cœur de l'action violente avec une émotion qui confine à la panique. La parole poétique s'ancre ainsi dans le bain sonore de la société, s'y confond et s'y confronte, les confronte. Les différents types de paroles prégnants en Mai identifiés par Barthes, se retrouvent au sein du poème même : la parole politique, celle qui se fait entendre à l'Assemblée, la parole radiophonique, celle du reporter, prise dans l'opacité de l'événement, collée à l'actualité, « à l'événement, au fur et à mesure qu'il se produisait, de façon haletante, dramatique, imposant l'idée que la connaissance de l'actualité n'est désormais plus l'affaire de l'imprimé mais de la parole<sup>10</sup> », et la parole étudiante, celle des manifestations, slogans scandés, mêlés à des cris, extraits de free-jazz, symboles d'une expression libérée.

Le manifeste s'attarde sur le constat d'une mutation sociétale laissant apparaître un nouvel ordre :

tandis que suintent, ici, là, un peu partout, se profilent, s'installent et prennent racine les prémices et mille signes et indices d'un nouvel ordre coercitif d'autant plus efficace, redoutable [...] ... que se mettent en placent et s'édifient des structures avec notre aide et notre appui quotidiens – malgré nous – [...] ... et que les cellules, noyaux, rivets, cadres, grilles, artères, moteurs, camisoles, tubes de cette charpente en cours d'édification se nomment : Production. Production ? Productivité. Planification – souple ou non – Production, Publicité, Presse (ah ! le cœur), Polices (très proliférantes et de toutes sortes) ... Pouvoirs Publics (très prolixes), Pouvoir Pensant (certes, mais par procuration seulement), et bien d'autres « P » encore, d'autres Pressions, pouah<sup>11</sup> !

---

<sup>10</sup> Roland Barthes, « L'écriture de l'événement Mai 1968. La prise de la parole », *Communications*, n° 12, 1968, p. 84-107.

<sup>11</sup> Bernard Heidsieck, *Couper n'est pas jouer*, op. cit., p. 10-11.

Et le poème, alors, dans un mouvement littéralement révolutionnaire, de s'ouvrir à ces « bruits » : « ... Le poème se retourne de 180° et s'ouvre au monde. Il est à réinventer. » Il s'agit de travailler à même ces productions discursives.

L'État, la Puissance publique, son appareil et ses pompes, à partir de ces données collectives, se fixent des objectifs globaux, pensent, légifèrent et réglementent par grandes masses et agissent sur ce capital humain [...]. Le poème, en se glissant, en se situant à la charnière de ces forces contradictoires, au point précis de leur conjonction, au nœud même de ce conflit latent... [...] ou trancher aussi, éventuellement dans cette chair de signes, de codes, d'interdits, d'impératifs et de signalisation<sup>12</sup>.

Cette parole et ces signes prélevés, remis en jeu, montés, se confrontent, dans la pièce sonore de Bernard Heidsieck, à un texte manifestaire, qui se veut lui-même parole en action : Le titre **même**, emprunté au vocabulaire du jeu de belote ou de dames (« soufflé n'est pas joué »), littéralise l'expression pour décrire les actions mises en œuvre dans et par l'écriture, qui relève du *cut-up* sonore. La coupe est en effet au travail dans toute la pièce à plusieurs niveaux. Le texte commence par des appuis du discours : « ... bon, bon, BON... et puis... comment ? ... Et puis », continuation d'une prise de parole antérieure dont il ne capterait qu'une suite, une bribe, établissant de la sorte une absence de solution de continuité entre le texte et son « dehors ». Loin de se déployer en un discours continu et ordonné, le propos théorique est à son tour marqué par une forte oralité, avec force ruptures de rythme, et présente la syntaxe déconstruite d'une parole en train de s'élaborer. Le caractère événementiel de la prise de parole l'éloigne du discours théorique pour l'approcher d'une parole performative. Les longues énumérations de verbes à l'infinitif qui le ponctuent, déclinant autant d'actions que la poésie se doit d'entreprendre :

et des gradins, ces gradins, toujours, pour descendre, s'agripper, descendre, et s'infiltrer, s'insinuer, ou plonger et descendre, descendre ou grimper, avancer, plus avant, plus avant, plus profondément, s'accrocher, se glisser, grimper, progresser, vaille que vaille, ces marches, oui<sup>13</sup>...

La poétique de Julien Blaine, telle qu'elle s'élabore dans ces années, en particulier à partir de 1965 dans la lignée des poésies concrètes et visuelles, est également caractérisée par cette ouverture, non seulement à la parole, mais aussi, et surtout, à l'ensemble des signes : image, symboles, signes plastiques, le poème se fera « séméiotique », partant du principe que le monde extérieur peut être lu. La poésie séméiotique, qui deviendra plus tard la poésie « élémentaire », constitue dans son principe une forme interséméiotique dans la mesure où elle fait se côtoyer dans un même espace des éléments appartenant à des champs sémiotiques diversifiés (textes ou fragments d'imprimés, lettres isolées, images photographiques, dessins,

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 8.

éléments plastiques divers etc.). À l'épuisement typographique auquel la poésie concrète aurait abouti, Blaine oppose ainsi une poésie « composée de tous les éléments existants », où les éléments du monde font signe, où les mots et les lettres font image, sont matières. C'est, précisément, de symboles que s'empare le poète dans son *Manifeste de Mai 68 en forme d'idéogramme* petit livre-tract autoédité et distribué pendant les journées de Mai, ces symboles dont Barthes souligne qu'ils ont été, durant la crise, « consommés avec une grande énergie » :

Le paradigme des trois drapeaux (rouge / noir / tricolore) avec ses associations pertinentes de termes (rouge et noir contre tricolore, rouge et tricolore contre noir) a été « parlé » (drapeaux hissés, brandis, enlevés, invoqués, etc.) par tout le monde ou presque<sup>14</sup>.

Le rouge et le noir contre le tricolore, puis la victoire finale du rouge<sup>15</sup> : le manifeste de Blaine remet effectivement en jeu ces symboles, à l'instar d'autres productions de l'époque comme l'affiche de Jean Degottex imprimée aux Beaux-Arts et publiée dans la revue de poésie sonore *OU-Cinquième saison* en 1969. Il s'agit, ici comme chez Heidsieck, de parler la langue du monde, dans un refus commun d'envisager la parole poétique comme langue à part, un souci de déhiérarchisation du matériau poétique et, surtout, de travail de la langue depuis l'intérieur de la parole.

Si comme le mentionne Dominique Viart, les poètes de la revue *L'Éphémère* comme André Du Bouchet reprennent des slogans dans leurs poèmes en 1968, c'est, du point de vue des poètes d'action, pour les étouffer, les amuïr, les assagir dans le pli de la page blanche, celle du livre devenu selon eux un espace mortifère. Barthes pointe d'ailleurs tout le paradoxe de cette parole qui finit « embaumée [...] dans les plis inoffensifs de la littérature (surréaliste)<sup>16</sup> » : « les plis inoffensifs » qui sont ici attribués à la littérature sont en réalité ceux de son médium attitré, le livre, dont il s'agit alors, pour ces poètes, de sortir, parce que la poésie livresque ne peut plus rien. Car ce n'est pas seulement la déhiérarchisation du matériau poétique, au demeurant amorcée de fort longue date par les avant-gardes historiques, et la désacralisation du lyrisme qui se voient mis en jeu par cette libération de la parole, mais la possibilité et les conditions réelles, pratiques, d'une action de la poésie et de l'art sur et dans la société.

---

<sup>14</sup> Roland Barthes, « L'écriture de l'événement Mai 1968. La prise de la parole », *Communications*, n° 12, *op. cit.*, p. 110.

<sup>15</sup> Une reproduction partielle du livre est visible sur le Web : <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/207/julien-blaine/mai-1968-manifeste-sous-forme-d-ideogrammes?soldItem=true>

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 108

## L'arracher à la page

Comme l'a noté Patrick Combes<sup>17</sup>, la production textuelle la plus significative de Mai 68 est celle qui apparaît sur les murs. Devenue, selon les termes utilisés par Alain Jouffroy en juin 68, « livre collectif », la ville se couvre de messages, citations, poèmes par autant d'écrivains anonymes, les « inscrivains<sup>18</sup> », réalisant une injonction avant-gardiste (« écrivez partout »), mais surtout mettant en œuvre, en venant parasiter un espace déjà fortement inscrit et saturé de symboles et de messages, « une guérilla urbaine du signe<sup>19</sup>. »

### Faire sa rentrée dans le monde...

Cette dynamique est précisément celle qui anime la poésie action depuis le milieu des années 1960, qui entend sortir de l'espace livresque pour, précisément, opérer sur ce mode, à même ses productions symboliques, autorisant le poème à circuler à nouveau dans l'espace social. En 1961, Bernard Heidsieck écrit un premier manifeste, où ce geste est décrit comme un « arrachement ». Pour Heidsieck, « la poésie écrite n'a plus lieu d'être », entendons « écrit » ici par « imprimé », et si le poème est arraché au livre, c'est pour se voir « projeté » dans l'espace :

Et que s'ouvrent, s'écarquillent les yeux, ne serait-ce que l'espace seul de sa durée,

et se braquent

et se branchent

sensibilisés

sur un geste,

puis deux...

l'ouïe, la peau, les nerfs, électrisés<sup>20</sup>.

Le vocabulaire décrit une forme de tension, mettant en jeu et en action tous les sens, le corps dans son entier. Le mouvement d'arrachement se double d'une projection : la poésie sera action, parce qu'agie par le poète performer, mais aussi par sa capacité à agir dans la société.

La sortie du livre s'assortit en effet, chez Heidsieck, de l'énoncé d'une volonté de remise en circulation de la poésie dans la société : l'association de métaphores guerrières et

---

<sup>17</sup> Patrick Combes, *La Littérature & le mouvement de Mai 68*, Paris, Seghers, 1984.

<sup>18</sup> Alain Jouffroy cité par Patrick Combes, *Ibid.*, p. 161.

<sup>19</sup> Jean Baudrillard cité par Patrick Combes, *Ibid.*, p. 161.

<sup>20</sup> Bernard Heidsieck, « ...pour un poème donc », 1961.

picturales décrit le mode d'action voulu pour le poème : « projeté aussi, mobile, errant, à l'affût /à l'assaut des corps ». L'assaut est implicitement comparé à la morsure de l'eau-forte, faisant du poème un acide : « pour une action immédiate et physique du poème, avec brûlures d'acide sur plaques de cuivre ou de marbre et de chair ». L'on retrouve, dans ce second manifeste, des métaphores ménagères, désignant le poème non plus comme objet clos, bibelot, mais comme moyen, outil, tendu vers l'action la plus prosaïque : « Pour un poème-éponge... pour un poème serpillère<sup>21</sup> ». « Rendu au sol<sup>22</sup> », le poème se voit dépouillé de sa vocation esthétique pour être investi d'une visée pratique. Situé au cœur du bruit, le poème peut prétendre y agir, rejoignant de la sorte le projet avant-gardiste, tel que le définit Peter Burger, tourné non pas « contre une manifestation antérieure de l'art (un style), mais contre l'institution art en tant qu'institution séparée de la vie pratique des hommes<sup>23</sup>. » Sortir du livre, abandonner la poésie écrite pour la page, c'est donc, pour Heidsieck, l'autoriser à faire sa rentrée dans le monde, et à trouver un mode d'action en rupture avec les poésies de Résistance et les modes d'engagement qui en sont hérités : la poésie doit « se situer », « face au poids de la gare Saint Lazare à six heures », « tout ceci au cœur même de la forteresse, en agissant de « l'intérieur », plutôt que d'inlassablement crier, criailier, geindre et pleurer à sa porte, les yeux braqués sur un âge révolu<sup>24</sup>. ». Et c'est, précisément, par le biais de l'enregistrement, puis de la diffusion et de la mise en action corporelle du poème en performance, que cette circulation sera rendue possible, réalisant ce qu'Heidsieck nomme une « re-communication ».

### Poèmes tracts, poésie et free press

Sortir le poème du livre pour adopter les nouveaux moyens de communication, via l'enregistrement et la diffusion sur disque ou via la radio, mais aussi par la performance, ou, chez Blaine, sortir du livre pour privilégier non seulement la revue, mais aussi les supports légers, éphémères, réalisables par tous sans appui financier ni institutionnel d'une maison d'édition. Déjà directeur de deux revues, *Robho* et *Approches*, Blaine, de même que ses collaborateurs, notamment Jean-François Bory et Jean-Claude Moineau, s'oppose de manière très critique à l'avant-garde formaliste de *Tel Quel* ou *Change* : taxés de parisianisme petit-bourgeois, il leur est reproché de revendiquer la révolution depuis leur fauteuil, sans

---

<sup>21</sup> Bernard Heidsieck, *Couper n'est pas jouer*, op. cit., p. 24.

<sup>22</sup> L'expression rimbaldeenne est notamment utilisée par Jean-Marie Gleize pour nommer le mouvement de prosaïsation de la poésie littéraire.

<sup>23</sup> Peter Burger, *Théorie de l'avant-garde* (1974), Questions théoriques, coll. Suaggo Casino, 2013, p. 82.

<sup>24</sup> Bernard Heidsieck, *Couper n'est pas jouer*, op. cit., p. 36.

s'impliquer réellement dans la lutte et le militantisme, ni produire des formes poétiques efficaces. Sont aussi attaqués ceux qui,

sous le manteau, cherchent à leur refiler des revues à papier glacé et à couverture douteuse ; qui cotisent toujours chez les mêmes, participent toujours au même racket intellectuel, aux mêmes séances de signatures, aux mêmes « télés » et tentent de vous attirer dans leur page pour vous coller une basse vérole sous le nom de virus révolutionnaire. Ils refusent ceux qui se sont donné comme mission : faire « la révolution » sans bouger de leur écritoire, avec, comme fond sonore, les cris du peuple version stéréo<sup>25</sup>.

Être en action nécessite, pour Blaine également, une sortie du livre, envisagé comme objet marchand, de la même manière que les artistes plasticiens associés militent pour une sortie de l'objet monnayable. « L'art moderne » sera alors un « art sauvage », « qui se répand dans la rue », refuse l'intégration dans le système des galeries, lit-on dans *Robho* n° 4 en 1969, et le poète comme l'artiste entend rester dans les coulisses pour attacher entre eux « les lacets de Monsieur Capital », en refusant le système éditorial en place :

C'est pour ça que nous fabriquons des para-revues, des para-livres, et des rencontres avec les *celui* du monde entier. Cependant, comme les autres, on a commencé par faire de belles phrases sur du papier bouffant ordinaire, puis on a cassé les phrases, un mot ça devait pouvoir en dire plus, pouvoir dire autrement ; on a joué avec les mots sur le papier, et puis les mots ont joué presque tout seuls sur le papier, et puis les lecteurs ont joué avec les mots sur le papier ; et puis on a transformé le papier, on l'a plié, on l'a découpé, et les mots se sont transformés dans les pliures, ils se sont découverts des attirances, des haines, des neutralités, dans les découpages ils se sont aperçus qu'ils étaient différents, qu'ils pouvaient s'associer différemment, le lecteur avec le mot s'est détaché de la phrase, ils se sont retrouvés ensemble pour se baiser au coin d'une page. Dans les découpages il y avait même des mots défigurés qui ressemblaient à des images, à des figures, à des signes ; alors on a bousillé les livres et on a regardé le monde, c'était plein de mots : les ponts sur les fleuves, les tours et les fenêtres ; c'est lettré le monde, fantastiquement lettré.

[...]

Alors l'action a commencé, des ponts on a essayé de faire des mots importants, des tours et des fenêtres des lettres significatives ; on a semé des graines de plastique et attendu l'herbe nouvelle, Jadis, nous sommes sortis<sup>26</sup>...

On le voit déjà dans ce texte paru dans *Approches* en 1969, et le poème visuel qui suit, intitulé « Chroniques des choses de l'an 68 prises à la lettre », production poétique et action politique ne se dissocient pas, et l'expérimentation sur le langage et les signes ne se pense qu'en relation avec le médium de diffusion et les possibilités de circulation et de rencontre avec le lecteur. Le monde est plein de mots, « fantastiquement lettré », le poème pourra donc accueillir tous les signes, tous les « éléments » du monde, et pour ce faire, sortira à son tour de l'objet livre pour se faire action dans la vie quotidienne.

Le manifeste co-signé par Julien Blaine, Alain Schifres et Jean-Claude Moineau en 1971 dans *Robho*, place la poésie « hors du livre hors du spectacle hors de l'objet », refusant

---

<sup>25</sup> Julien Blaine, Jean-Claude Moineau, Alain Schifres, « La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet », *Robho* n° 5-6, 1971.

<sup>26</sup> Julien Blaine, « À propos du cirque », *Approches* n° 4, 1969.

« la duperie du livre, le mercantilisme de l'objet, l'aliénation du spectacle », signes d'un art bourgeois, dans lequel la culture est devenue un « ingrédient indispensable à toute opération d'intoxication commerciale ou politique<sup>27</sup>. »

Notre poésie nous fait au moment où nous la faisons. Notre action n'est rien sans les réactions qu'elle provoque. Cette réaction [...] ne peut être différée – ce qui nous érige contre la séduction du livre et, plus généralement, de l'objet dont l'objet-livre (Gallimard, Le Seuil, Maeght) au même titre que le livre-objet (Le Soleil Noir, Givaudan) n'est qu'une variante mystifiée, une marchandise canonisée. Qu'est-ce en effet que le livre, sinon une entreprise de réduction, d'enfermement et de POLICE des langages, sinon le grommèlement d'une société aphasique parce qu'elle est opprimée ? Situation perpétuée par la caste dominante, ses agents commerciaux : les éditeurs et les agents doubles qu'elle a dépêchés jusqu'à nous (ceux qui gîtent à l'Hôtel de Massa par exemple)<sup>28</sup>.

Les moyens d'expression et de diffusion des poèmes seront alors ceux qui échappent au marché, à commencer par la performance, sur laquelle nous allons revenir, la diffusion de tracts, à l'image du livre-tract comportant le *Manifeste de Mai 68 sous forme d'idéogrammes*, et par la suite, la création de titres de *free press* : il s'agit non seulement de faire circuler le poème dans la ville même, mais aussi d'occuper cet espace avec les révoltés, et parfois faire entendre leur voix. Le poète crée ainsi *Vivlilib*, puis *Pirate*, journal « au service des luttes », qui donne la parole aux grévistes de Galeries Lafayette et devient « la voix des Corons » à Bruay en Artois lors de l'affaire du juge Pascal. La création de revues participe d'un faire, comme le souligne Nathalie Quintane dans un texte qu'elle consacre à ces toutes petites publications : « le début des années 1970, en France (et ailleurs), en revues, c'est une explosion. Elle n'est pas consécutive à 1968, elle est 68, elle appartient au mouvement, elle l'écrit et elle l'agit<sup>29</sup>. » Il s'agit de « contrer une presse grise, morne, en ronéotant par centaines des A3 agrafés et en couleurs, diffusés à la sauvache, traitant de tout ce dont on ne peut pas parler, de tout ce qu'on ne peut pas lire : rock, bd, sf, radicalité politique, sexe, et une certaine poésie<sup>30</sup>. » Blaine crée ainsi, entre autres, en 1972 le titre *Geranonymo – la liberté sans réserve*, qui comptera 16 livraisons, tiré à 2 000 exemplaires, dont le premier numéro ne comporte rien d'autre qu'un poème visuel à propos de la révolution. La poésie action se fonde alors dans des modes d'action et d'intervention qui sont ceux de l'activisme politique.

---

<sup>27</sup> Julien Blaine, « Quelques aspects de l'art bourgeois », *Robho* n° 5-6, 1971.

<sup>28</sup> Julien Blaine, Jean-Claude Moineau, Alain Schiffrès, « La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet », *Robho* n° 5-6, 1971.

<sup>29</sup> Nathalie Quintane, « Au bonheur des scélérats : poésie et presse libre des années 1970-1980 en province », in Guillaume Désanges et François Piron (dir.), *Contre-cultures 1969-1989, l'esprit français*, Paris, La maison rouge / La Découverte, 2017, p. 295.

<sup>30</sup> *Idem*.

## Un activisme poétique : « à l'intérieur du champ social, à l'extérieur de la vitrine culturelle »

En 1970, le numéro 3 des *Cahiers noirs du soleil*, sous-titré « revue-tract à détruire », emprunte sa forme à celle du journal et du tract, pour y publier, sous le titre « La marchandise ou la vie », avec une introduction de Jean-Jacques Lebel, une série de photographies de graffitis inscrits dans le métro, paroles sauvages, anonymes, qui ont pour point commun d'être des détournements, entreprises de parasitage des discours publicitaires.

Nous considérons l'inscription de cette parole comme on considère une arme de combat, il n'est pas question de s'extasier sur sa « beauté ». S'extasie-t-on sur la « beauté » d'une grenade ou d'un cocktail Molotov ? [...] La seule créativité que nous reconnaissons comme authentique et réelle est celle relative à la quantité et à la qualité de l'explosion. Très loin de nous, par conséquent, les interprétations psycho-sémantiques qui font les beaux jours [...] des revues artistiques et littéraires où les bourgeois spéculateurs puisent leurs notions de valeurs, ou bien des cours universitaires sur la « culture d'avant-garde » faits par des crétins spécialisés. [...] Ces paroles en images ont été proférées non dans l'espace mort réservé par l'État à la culture, mais DANS LA VIE, contre l'industrie culturelle capitaliste et sa marchandise idéologique<sup>31</sup>.

Dans ce même numéro sont publiés des extraits traduits par Claude Pélieu de *Le Ticket qui explosa* de William Burroughs, dans lesquels ce dernier appelle à la révolution de la « génération invisible » par la technique du cut-up et la mise en œuvre de procédures de parasitage, ainsi qu'un texte de Pélieu sur la « génération grise », prônant la révolution contre l'institution culturelle et bourgeoise par le biais du cut-up et du virussage des médias. Le ton se veut provocateur et polémique : « Il n'y a plus de revue exemplaire, d'affiches, de tracts... Peu de transgressions... Peu de poèmes-rues... Aucune guérilla... Il y a production culturelle, artisterie<sup>32</sup>... ». Bernard Heidsieck, au demeurant proche de Brion Gysin, l'autre inventeur de la méthode cut-up, laisse entendre quelque chose de proche lorsqu'il évoque, dans le manifeste, l'anecdote relatant l'histoire du soldat Jen Hansen – anecdote qui sera au cœur d'un poème sonore intitulé « Chapeau !<sup>33</sup> ». Le poème rapporte de ce soldat que, en charge « d'un puissant poste émetteur, [il] voulut secouer sa propre torpeur et celle des États-Majors... Il se mit à transmettre en code des extraits du livre qu'il avait en poche : *Tropique du Cancer* d'Henry Miller... [...] Selon les termes du SHAPE ceci est un des exemples les plus caractéristiques du mauvais usage que l'on peut faire d'un poste émetteur militaire. » Dans ce récit se reflète la velléité de la poésie sonore d'agir à la manière d'un virus, s'emparant des moyens de communication pour y diffuser des messages parasitaires.

---

<sup>31</sup> Jean-Jacques Lebel, « La marchandise ou la vie », *Cahiers noirs du soleil*, n° 3, 1970.

<sup>32</sup> Claude Pélieu, « 3 manifestes de la génération grise et invisible », *L'Internationale hallucinex - Les Cahiers noirs du soleil* n° 3, 1970.

<sup>33</sup> Bernard Heidsieck, « Chapeau ! – Passe-partout n° 4 » (1970), in *Passe-partout*, Romainville, Al Dante, 2009, p. 33.

Cet imaginaire du parasitage est pleinement à l'œuvre dans la poésie action de Julien Blaine. D'abord lié par le biais de ses premières performances, aux acteurs du happening, dont Jean-Jacques Lebel, le poète « de chair et d'os » utilise non seulement tous les éléments comme matériaux de ses poèmes, mais d'abord son propre corps, recentrant l'attention sur le processus, l'action, davantage que sur le produit. Il est ainsi partie prenante de la manifestation « Liberté de parole » organisée par Lebel au Théâtre du Vieux Colombier en 1969. Mais par la suite, sa pratique performative va se déployer sur le mode d'une action collective, et l'action poétique se fondre dans l'activisme et par là même dans le collectif et l'anonymat. De retour du village de Fiumalbo en Italie, livré à des artistes du monde entier à l'initiative du poète visuel Adriano Spatola dans le cadre du festival « Parole sui muri », et avec l'accord du maire, Blaine pense d'abord mai 68 comme une expérience semblable, à l'échelle de toute une société : « Pendant plusieurs jours nous avons occupé un village. Et pendant tout ce temps un village entier a vécu au rythme de nos actions ; les murs, les rues, les fenêtres, les arbres étaient devenus les pages sans limite d'une revue éphémère<sup>34</sup> ». Par ailleurs, dans *Geranonymo*, il y a « anonyme », et si Blaine a depuis entrepris de se réapproprier ces productions en se signalant comme leur initiateur, elles ont été diffusées de manière totalement anonyme. Dans le choix radical de l'anonymat se lit la mise en application de la critique de la spécialisation et de la délégation, qu'elle soit politique et symbolique, celle-là même qui rend le positionnement de nombreux écrivains dans le mouvement si problématique. Or dans les modes d'action mis en œuvre par ce que Blaine nommera la « poésie deux points », sont prévus pour être réalisés par tous. Nathalie Quintane parle d'« action poétique directe<sup>35</sup> », pour désigner ces pratiques qui ont, pour elle, tiré les conséquences pratiques des formules de Rimbaud et Ducasse. Blaine produit alors, sous pseudo ou sous nom collectif, des manifestes, diffusés dans ses revues et sous forme de tracts, où le programme esthétique cède entièrement la place à un appel à l'action, tourné vers les créateurs mais aussi le collectif à venir qu'est la « foule des anonymes », amenés à tous devenir créateurs. Le manifeste « La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet » annonce ainsi une poésie « deux points », c'est-à-dire une poésie action, non seulement parce que relevant de la performance, mais parce que sa visée est de faire réagir :

Deux points, cela veut dire que le véritable objet de la poésie, c'est ce qui se passe après qu'elle a eu lieu, sa manifestation n'étant en soi qu'une étincelle, un épisode, un signal soluble. [...] Notre action n'est rien

---

<sup>34</sup> Julien Blaine, « Paroles recueillies et adaptée » par Fabienne Létang et Laurent Cauwet, in *Blaine au MAC : un tri*, Limoges, Al Dante, 2009, p. 62.

<sup>35</sup> Nathalie Quintane, « Au bonheur des scélérats : poésie et presse libre des années 1970-1980 en province », in Guillaume Désanges et François Piron (dir.), *Contre-cultures 1969-1989, l'esprit français, op. cit.*, p. 296.

sans les réactions qu'elle provoque<sup>36</sup>.

La critique explosive de poètes Deux points est menée à l'INTÉRIEUR du champ social. La lutte violente des poètes Deux points est conduite à l'EXTÉRIEUR de la vitrine culturelle. La poésie Deux points est à qui voudra. Elle échappe totalement à ses générateurs, dans son déroulement comme dans ses résultats. Elle ne vaut que par son expansion illimitée, sa prolifération invisible, son indétermination fondamentale. Elle est appropriée, transformée, catapultée, digérée, restituée, relayée à travers le corps social dans sa totalité. Elle est un instrument dialectique de la vie quotidienne<sup>37</sup>.

Le tract « Plateforme de base pour les éveilleurs de jour et de nuit de la poésie « : » » précise qu'après l'abandon du livre et de la création d'objets, les « éveilleurs » s'engagent « à transformer le milieu dans lequel on baigne [...] - à détourner de leur but initial les moyens d'oppression et de communication au service du pouvoir pour les utiliser contre ce pouvoir [...] à parasiter le décor et le déroulement de la vie des gens pour les rendre conscients des réalités qui les entourent », et, ce faisant, à inciter « les gens » à pratiquer eux-mêmes ces actions de parasitage, « cet éveil dans une perspective révolutionnaire ».

Les actions réalisées sont par la suite documentées et relayées par différents moyens : la revue *Robho* consacre ainsi en 1971, à la suite du manifeste de « Poésie deux points », une pleine page aux actions du groupe CRAPUL, qui documente un raid opéré en 1969 dans un immeuble bourgeois de grand standing ; ou encore le happening du « Pont au double », ayant consisté à faire se noyer et repêcher par les policiers un mannequin en protestation contre les arrestations du 15 novembre consécutives aux manifestations pour la paix au Vietnam, de façon à éveiller l'attention de la foule assemblée sur le fait qu'une fois encore, elle a été sensibilisée « sur rien ». Des livres, autoédités, compilent les documents d'actions, à l'instar du *Processus de déculturation* en 1971, somme de témoignages photographiques et documentaires de réalisations suscitées par le manifeste, et formant alors un réseau informel, anonyme, qui sont pour le poète « les faire constitutifs d'une poésie considérée comme un art total », inséparable de l'activisme politique. Bientôt, Blaine ouvre une rubrique dans *Libération* sous le nom de Jules VAN. Le manifeste ouvrant la rubrique du Vrai Art Nouveau, en 1975 est une apologie de la malversation et du détournement comme témoignages du génie créatif à l'œuvre au quotidien :

Du cubisme à l'art conceptuel, l'histoire de l'art de ce siècle est aussi chiant qu'une table de multiplication parce que l'invention et le génie créatif ne sont plus du côté de ces « écoles » [...] L'invention c'est les mille et une façons d'exercer la malversation, les mille et un trucs pour voler le patron, les mille et une manières de se marrer à ses dépens<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Julien Blaine, Jean-Claude Moineau, Alain Schiffrès, « La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet », *Robho*, n° 5-6, *op. cit.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Jules VAN, « Le Vrai Art Nouveau », *Libération*, reproduit dans *Le Vrai art nouveau*, Le Dernier terrain vague, 1979.

Fidèle en cela au programme du Mouvement du 22 mars lorsque, pendant l'occupation de l'Odéon, il appelle à sortir des formes mercantilisées et accaparées par une élite dans le but de réinventer la vie, Blaine se situe pleinement dans cette « utopie de la créativité généralisée », occupant la place d'un suscitateur, refusant la posture de l'auctoritas pour se faire relais, et fonder sa pratique dans un collectif. Comme le précise Boris Gobille,

L'intellectuel engagé ne peut plus mettre le capital symbolique attaché à son nom au service d'une cause qu'il soutient comme du dehors par le moyen de la pétition ou du communiqué. Il doit reconnaître le profane comme son égal, devenir un activiste comme les autres, plonger dans la mêlée, occuper des lieux, former des collectifs<sup>39</sup>.

C'est très précisément ce que propose la poésie lorsqu'elle se pense « en action ». Dans son ouvrage consacré aux débuts de la poésie action, Cristina de Simone rapproche cette conception poétique comme « manière de vivre pleinement et émancipée du langage de l'idéologie » de la conception développée par Vaneigem dans *Traité du savoir vivre à l'usage des jeunes générations* publié en 1967, pour qui l'oppression du pouvoir capitaliste se caractérise par une action de médiation qui sépare et pervertit tout geste de son impulsion première. D'où la nécessité de retrouver la spontanéité pour atteindre l'homme total : « opposée au pouvoir, la poésie indique une manière de vivre radicalement ancrée dans le présent <sup>40</sup> » :

Chaque fois qu'est différé l'achèvement total et immédiat d'un geste, le pouvoir se renforce dans sa fonction de grand médiateur. Au contraire, la poésie spontanée est l'anti-médiation par excellence [...] La poésie est l'organisation de la spontanéité créative en tant qu'elle la prolonge dans le monde. La poésie est l'acte qui engendre des réalités nouvelles. Elle est l'accomplissement de la théorie radicale, le geste révolutionnaire par excellence<sup>41</sup>.

## Conclusion

La désillusion sera violente, Blaine, après une tentative de suicide, décidant de partir pour l'Amérique latine, vers d'autres luttes, pour fonder en 1976 la revue *DOC(K)S*, réseau international de poésie visuelle et de poésie action fondée sur le mail art, rendant compte des luttes ayant cours ailleurs. Reste que la poésie action, en performance, continue de se déployer et d'agir, à travers les revues ou encore le festival « nomade et autogéré » Polyphonix, créé par Jean-Jacques Lebel en 1979.

La poésie action, telle qu'elle se développe depuis le début des années 1960 puis au cours de la décennie 70, entre ainsi pleinement en résonance avec la manière dont la poésie se fait au cours de 1968. Si Mai 68 n'a pas été un événement littéraire, peut-être est-il resté

---

<sup>39</sup> Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS éditions, 2018, p. 80.

<sup>40</sup> Cristina de Simone, *Proferaction !*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

<sup>41</sup> Raoul Vaneigem, *Traité du savoir vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967.

comme un événement poétique, autorisant une parole et une action hors de la littérature, et hors du livre : un activisme poétique, dont les résonances et les héritages ont été au cœur des pratiques proposées au milieu des années 1990 : logique virale, imaginaire de l'« action directe<sup>42</sup> » continuent en effet de travailler des formes poétiques éminemment politiques, loin des postures de poètes engagés, figure dont Mai 68 aura en quelque sorte signé la disparition.

---

<sup>42</sup> Voir Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Romainville, Al Dante/Leo Scheer, coll. « & », 2003.