



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

ANIMALI D'ARTISTA. TRA FIGURAZIONE,
ASTRAZIONE ED IBRIDAZIONE
DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

a cura di Elio Grazioli (Università degli Studi di Bergamo)
Maria Elena Minuto (Université de Liège; KU Leuven)

novembre 2022

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

JULIA RAYMOND (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Genèse scripturale de l'animal parlant.

Les bestiaires performés de Julien Blaine à partir de 1962

Au début des années 1960, le poète Julien Blaine mène ses premières expérimentations de poésie-action interrogeant les rapports hégémoniques entre la poésie, le livre, qu'il considère comme un carcan à l'ère de son industrialisation et qu'il réduit, dorénavant, au rôle de résidu ou de simple "partition" (Blaine 2017) d'où jaillit le poème, et ce qui leur est extérieur, à savoir le hors livre. Selon une impulsion intermédiale, qui l'inscrit, par ailleurs, dans la lignée d'un certain *faire scriptural* héritier des avant-gardes littéraires de la première moitié du 20^{ème} siècle, le poète introduit dans ses poèmes des éléments matériels non linguistiques comme, par exemple, des images, des objets plastiques ou encore des sons qu'il enregistre et qu'il retranscrit à l'aide du magnétophone.¹ Il y intègre également des matières qu'il qualifie d'élémentaires telles que des gestes, de la chaire, des os, du feu, de la terre, de l'eau, de l'air, des éléments célestes, du sang ou encore des animaux qu'il réunit dans des bes-

¹ À partir de 1953, plusieurs poètes comme, entre autres, François Dufrêne, Henri Chopin et Bernard Heidsieck, décident de se munir d'un magnétophone pour explorer et exploiter les potentialités poétiques de la bande magnétique, s'inspirant des travaux et des manipulations effectuées par les musiciens issus de la Musique Concrète. Le magnétophone sert aux poètes à enregistrer le poème, à diffuser leur voix et à le pérenniser. Il est également un outil qui leur permet d'extraire et de faire valoir, par des montages effectués à même la bande magnétique, les sons ambiants et les matériaux non verbaux constituant l'environnement urbain. Ils peuvent varier les vitesses d'enregistrement et les échos ou encore effectuer des collages par la fragmentation ou la superposition de leurs voix, la bande se substituant, alors, à la page en favorisant les expérimentations langagières. Le magnétophone devient, ainsi, un véritable instrument de création et un authentique moyen complémentaire d'écriture.

tiaires performés. Ceux-ci ne se limitent pas au fondement d'une simple taxinomie des espèces animales. Ils visent à décrire une théorie générale de la nature et de l'existence d'un art du langage, en somme une poétique, qui révèle des parallélismes entre croyances païennes et animistes, entre *bêtes*, rites et mythes, dont les polyphonies convergent vers un sème commun, à savoir la résurgence d'une "animalité expressive" (Maunet 2014: 64) à laquelle Blaine donne souffle, corps, voix et énergie dans ses lectures-performances ou dans ses performances² qu'il qualifie d'*aurignaciennes*. Au contact de cette corporalité et de cette oralité naissante, le poète s'affirme, en effet, au fil des décennies dans une recherche inépuisable des écritures originelles, notamment celles de l'art pariétal en considérant que l'homme est d'un point de vue ontologique "un animal parlant", soit "un animal de langage" – et non pas exclusivement un être "doté de langage" (Boisnard 2010: 69) – capable d'explorer la mémoire du corps, de la voix et des systèmes d'écriture qui ont été absorbés, selon lui au fil des siècles, par le développement dominant des cultures monothéistes.

Le désir de compagnonnage de Blaine avec les animaux devient pleinement poétique en 1962³ lorsqu'il décide de créer sa faune littéraire et de la présenter, sous la forme d'une lecture-performance enregistrée à l'aide d'un magnétophone, aux éléphants d'un cirque alors installé transitoirement à Aix-en-Provence pour quelques re-

2 L'emploi de ce terme générique s'appuie sur la définition qu'en donne Cristina de Simone pour réunir des processus de création différents qui tendent toutefois vers la même finalité: "L'expression 'poésie-performance' indique aussi bien des lectures à haute voix où la performance orale est l'enjeu esthétique principal, que des pratiques performatives se séparant de tout support textuel et pouvant ou non employer des technologies du son", en faveur d'une poésie hors livre, dans De Simone 2018 : 18.

3 Dès son plus jeune âge, Blaine affiche effrontément ce désir de proximité avec les animaux. Il écrit, à ce propos: "J'ai toujours été proche des animaux, au point de me liguer contre ma famille s'il le fallait. Enfant de la campagne j'ai grandi dans des collines où mes parents, cousins, oncles et autres allaient fréquemment chasser. Non seulement je refusais de les accompagner quitte à me dresser contre eux, mais je n'hésitais pas à les précéder pour faire fuir le gibier", dans *Blaine au MAC, un tri* 2009: 42.

présentations.⁴ Avec *Reps Elephant 306*, Blaine reprend et réinvente le vieux thème poétique du bestiaire en faveur d'un *orphisme éléphantin* (Blaine 1962) tandis que sa partition, qui est, quant à elle, publiée en 1964 dans la revue *Ailleurs* (Blaine 1964), ouvre d'autres voies à l'histoire de l'écriture qui n'est désormais plus seulement "inféodée par l'extension technique du pouvoir de l'alphabet" (McLuhan, McLuhan et Zingrone 1995: 85, repris dans Alfandary 2012: 145).

Ainsi en partant de la genèse de l'œuvre poétique de Blaine, cet article se propose de présenter les principales caractéristiques de ses bestiaires. Dans un premier temps, il s'agira de comprendre dans quelle mesure le poète souhaite retranscrire un état premier de la langue au profit d'une poésie élémentaire qui renoue le dialogue avec les éléphants et leurs onomatopées *primitives*. Puis, il sera question de voir comment le poète s'inspire, entre traditions et expérimentations, d'une certaine imagerie médiévale liée à la question de l'animalité tout en prolongeant la lecture de ses propres références grâce à un jeu de correspondances analogiques afin de démontrer que le monde naturel, dont l'éléphant fait symboliquement partie en tant que puissance sauvage, forme le discours poétique et, par extension, le langage. Enfin, il s'agira d'étudier de quelle manière le poète mêle cette dimension de retranscription éléphantine avec la recherche d'un point d'équilibre poétique, de contact, mais aussi de séparation entre l'homme et l'animal, entre le langage et les gestes ou encore entre l'écriture et le corps qui engage un rapport complexe aux sources chamaniques et totémiques. Celui-ci entend faire pénétrer la question de l'animalité dans l'organisation et le pouvoir de signification du livre, de l'écriture contemporaine et de ses supports ainsi que dans celle de la société qui les a produits et, ce, jusqu'à atteindre un profond désir de création de "communautés hybrides" (Lestel 2004: 15).

4 Cette lecture-performance s'inscrit dans la lignée des événements poétiques organisés par Blaine pour promouvoir les publications des quatre numéros de la revue *Carnets de l'Octéor* qu'il dirige avec Roger Pisapia entre 1962 et 1963. Voir Blaine, Pisapia: 1962.

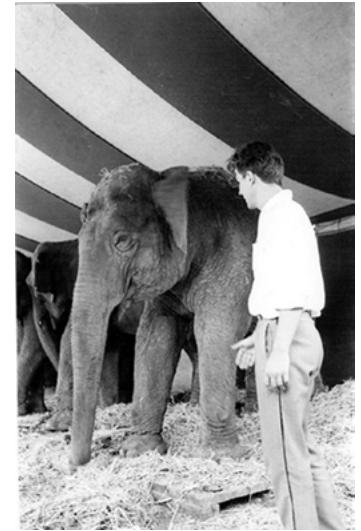
“Animalité expressive” et onomatopées éléphantines

Reps Elephant 306 répond à un protocole d'actions en quatre actes. Tout d'abord, Blaine se documente savamment au sujet de la faune qu'il souhaite présenter aux éléphants. Il dépouille des archives. Il parcourt des dictionnaires. Il consulte également des encyclopédies afin de n'omettre aucune des caractéristiques, qu'elles soient physiques ou symboliques, des animaux qu'il convoque dans ce bestiaire. Il décrit, par exemple, la “demi-sphère bordée de piqûres” et d’“aiguilles” qui dessinent le contour des oursins ainsi que leurs “éclats” qui forment, selon lui, “leurs couronnes souples en leur centre”. Il parle ensuite du “crâne” du poulpe et de “sa dentelée mâchoire à canine en périphérie” (Blaine 1964: 5. Reproduit dans *Blaine au MAC, un tri* 2009: 41), mais aussi de l'affectuosité du boa et des valeurs artistiques de la libellule, de la musaraigne, de la mouette grivelée ainsi que du rossignol mouetté jusqu'à, parfois, les mêler et, ainsi, laisser supposer, d'abord aux éléphants, puis aux lecteurs, l'idée d'une vague chimère, comme le démontre cette strophe:

De dire: Iles pour mouette grivelées, avec pattes porteuses de branches insoupçonnables mais adoptées par rossignols mouettés, pattes soutenues par racines incontrôlables mais croyables par musaraignes (ivi : 9. Reproduit dans *ibidem*).

La consultation de ces documents permet aussi à Blaine d'étayer ses arguments pour justifier, le cas échéant, ses aversions pour tel ou tel animal, à l'image de celle que le poète éprouve contre le mouton, notamment pour son comportement peu intelligent et suiveur. S'ajoute à ce travail de recherche, des temps d'écriture, de relecture et de correction propres à la mise en discours de l'interview que Blaine veut grammaticalement bien construite et non improvisée. Vient, ensuite, le deuxième acte du bestiaire performé. Muni de son magnétophone pour enregistrer la lecture, Blaine entame le dialogue avec les éléphants en étant debout face à eux [Fig. 1]. Cependant, le poète reste perplexe quant à la mise en œuvre de leurs échanges. L'une des principales valeurs et fonctions de la question est d'être un acte d'“appel à l'autre” (Kerbrat-Orecchioni 1991: 10),

Fig. 1
Reps Elephant 306 [1962], dans *Blaine au MAC, un tri*, cat. exp., MAC-Galeries contemporaines des musées de Marseille (6 mai - 19 septembre 2009), Limoges, Al Dante, 2009, p. 43, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.



comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni, en ce que celui-ci est tourné vers autrui et en ce qu'il sollicite fermement une réaction verbale de la part du destinataire. Or, les émissions sonores des éléphants sont épisodiques et elles n'interviennent jamais au bon endroit du dialogue, c'est-à-dire à la fin de la question émise et en réponse à celle-ci. En outre, les mots du poète sont entrecoupés par les “voix” (Blaine 1962) du soigneur et d'un lion ainsi que par celles des visiteurs du cirque qui sont présents au moment de l'interview. Face à cette absence de réactions éléphantines et à cette cacophonie ambiante, la lecture-performance de Blaine semble, donc, prendre une autre tournure. Elle répond, en effet, davantage aux caractéristiques d'un monologue dans lequel l'acte de langage est inintelligible. De retour à son domicile, le poète écoute l'interview enregistrée en vitesse lente. Le constat étant le même que celui émis au cirque, il décide d'accélérer la vitesse de celle-ci. Ce changement de régime correspond au troisième acte du bestiaire. En vitesse rapide, les mots du poète demeurent incompréhensibles. En revanche, les barrissements deviennent intelligibles, par interjections et par onomatopées, ce qui donne à Blaine l'énergie de vociférer fièrement: “je suis le premier traducteur de la langue éléphant” (Olive 2009: 34).

Par le biais de ces traductions, qui mettent en lumière la manière dont l'animal s'impose au texte par ses comportements, sa gestuelle et, surtout, par son langage, le poète s'attaque au corps organisé de la langue. Il s'oriente vers l'élaboration d'une langue poétique percussive et expressive, une langue poétique élémentaire, en vue d'inscrire les onomatopées éléphantines dans le corps de l'écrit. Gilles Suzanne précise à ce propos:

La voix et le barrissement des éléphants finissent alors par se mêler dans une autre langue qui s'émancipe et du langage humain et du cri animal, et tout autant de l'écriture, qui ne peut plus fonctionner comme un redoublement de la parole du poète. À travers cette double reterritorialisation de la voix et du barrissement en une parole métamorphosée, la poésie en revient à une expression par onomatopée. C'est-à-dire une sorte de langue poétique matricielle qui se situe entre signes graphiques et agencements syllabiques. Sa poésie touchant alors à une sorte de point d'équilibre entre langage pré-scriptural et poésie pré-langagière (Suzanne 2011: 92).

En donnant lieu à ce phénomène d'intercurrence animal de l'onomatopée propre au langage verbal, Blaine remplace la fixité de l'écrit par la performance orale ainsi que par la traduction d'émissions sonores hybrides en signes langagiers écrits qui, dans une perspective toute mallarméenne, reconstituent "un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, [qui] achève [l'] isolement de la parole" (Mallarmé 1998: 213) en faveur d'une langue poétique élémentaire qui fait "état d'un mouvement" dans le langage. La partition de *Reps Elephant 306*, dont la transcription est le dernier acte du bestiaire performé, présente d'ailleurs : "un Mouvement A en huit questions" et "un Mouvement B en quatre questions et une affirmation" (Blaine 1962). Avec cette écriture de la mobilité, qui est spongieuse à d'autres structures que la syntaxe, la phonétique et la sémantique, le poète s'inscrit dans une histoire littéraire qui renoue avec la "poésie du faire et du geste" des avant-gardes littéraires de la première moitié du 20^e siècle ainsi qu'avec leur "projet polymatérialiste, éthique et politique" (Maunet 2014: 60) qui vise à rebâtir "la mémoire du chant et du cri dans le rapport aux animaux"

et, ainsi, restituer la part d'animalité expressive, mais aussi les parts visuelles et orales qui reviennent à l'écriture alphabétique et qui ont été "occultées" par les cultures "hégémoniques, monothéistes et barbares" (ivi: 64), illustrant, ainsi, l'idée de Nicole Deschamp selon laquelle:

La présumée source des bestiaires est en réalité le résidu, fortement modernisé, d'une longue tradition perdue. À moins de remonter aux origines de l'espèce humaine, impossible d'imaginer un bestiaire qui ne soit la transcription d'un bestiaire antérieur (Deschamp 1974: 287).

Utilisations et transformations des sources littéraires en faveur d'un nouveau bestiaire à l'orphisme éléphantin

Blaine réalise *Reps Elephant 306* après avoir lu *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911) de Guillaume Apollinaire illustré des bois de Raoul Dufy. Sa fascination pour l'ouvrage est double. Ce sont, d'abord, les correspondances entre les textes et les images qui le séduisent en ce qu'elles se construisent à partir d'un "procédé d'expansion" duquel résulte une forme de solidarité entre ces deux systèmes sémiotiques hétérogènes qui "ne peuvent se comprendre parfaitement qu'en fonction des uns des autres" (Hyde Greet 1977: 59). Elle représente effectivement, selon Blaine, "l'amorce d'une autre langue possible". Puis, ce qui captive le poète est la relation "intime", l'"échange direct" (*Blaine au MAC, un tri* 2009: 42) entre ces connexions texte-image et les vingt-six animaux dirigés à quatre reprises par Orphée,⁵ cette figure mythologique puissante qui fonde l'art auditif et à qui sont communément octroyés les rôles de médiateur et d'enchanteur auprès des animaux, tout comme de prophète auprès des hommes grâce à la diffusion d'une parole initiatique. Blaine s'approprie et assimile parfaitement l'héritage de cette œuvre littéraire, dont il revendique la filiation. Cependant, il cherche

5 Orphée dirige en premier: la tortue, le cheval, la chèvre du Thibet, le serpent, le chat, le lion, le lièvre, le lapin, le dromadaire, la souris, l'éléphant, en deuxième : la chenille, la mouche, la puce, la sauterelle, en troisième: le dauphin, le poulpe, la méduse, l'écrevisse, la carpe et, en dernier, les sirènes, la colombe, le paon, le hibou, l'ibis, le bœuf.

également à s'y mesurer en prolongeant sa lecture de ses propres références au profit d'un bestiaire exclusivement dédié à l'*orphisme éléphantin* – et non à Orphée –, comme l'évoque le sous-titre de *Reps Elephant 306*, notamment parce que ce lien à la mythologie l'encombre. Le prologue, inscrit sur la partition, livre, ainsi, les raisons littéraires et poétiques pour lesquelles Blaine choisit l'éléphant pour contribuer à son bestiaire en tant qu'animal médiateur et enchanteur auprès des hommes et des animaux.

Le poète évoque, en premier lieu, les *Essais* de Michel de Montaigne. Plus précisément, il cible les histoires dont le personnage principal est l'éléphant. Pour cet auteur, les animaux et les humains sont respectivement de la matière déterminée qui est liée organiquement à l'intérieur d'un vaste ensemble naturel cohérent. Avec ce postulat, Montaigne affirme qu'il n'y a aucune différence de nature entre les humains et les animaux ce qui lui permet, en outre, de relativiser les diverses formes d'éducation religieuse transmise aux hommes ainsi que l'anthropocentrisme qui l'accompagne. Selon lui, celui-ci s'observe tout particulièrement dans les bestiaires médiévaux, dont la vocation est de transmettre un enseignement chrétien destiné à favoriser, à terme, le perfectionnement moral des individus en puisant dans les sources grecques et latines qui regroupent des fables et des moralités sur les animaux, qu'ils soient réels ou imaginaires, les animaux apparaissant, dans ces conditions, comme le substrat sans qualité à partir duquel s'énonce la spécificité de l'humain. Or pour Montaigne, les animaux possèdent "quelque participation de religion" et ont un caractère propre, à l'image des éléphants. Il écrit à ce propos :

Nous pouvons juger de cela : Nous pouvons aussi dire, que les éléphants ont quelque participation de religion, d'autant qu'après plusieurs ablutions et purifications, on les voit haussant leur trompe, comme des bras ; et tenant les yeux fichés vers le Soleil levant, se planter long temps en méditation et contemplation, à certaines heures du jour ; de leur propre inclination, sans instruction et sans précepte. Mais pour ne voir aucune telle apparence chez d'autres animaux, nous ne pouvons pourtant établir qu'ils soient sans religion, et ne pouvons prendre en aucune part ce qui nous est caché (Montaigne 1960: vers 192).

Le fait de choisir cet auteur, qui est athée, n'est pas anodin dans la démarche poétique de Blaine. En effet, le poète ne cesse de vouloir réparer la destruction médiévale de "ces femmes et hommes" qui tentaient de découvrir "les secrets de la matière et de l'univers" en dehors "de la chrétienté et des religions dominantes" (Blaine au MAC 2009: 42).

Plus loin dans le prologue, Blaine mentionne un poème de Blaise Cendrars extrait de son recueil *Trop c'est trop*. Cendrars y compare le bruissement qui caractérise le passage des éléphants entre les branches des arbres ainsi que le son de leurs patageages pesants et réguliers dans une source d'eau à "une musique grandiose" (Cendrars 1957). Pour Blaine, cette comparaison musicale éveille l'ensemble des traces mémorielles d'une forme de "sonate de sons primitifs", à l'instar de l'*Ursonate*⁶ de Kurt Schwitters. Ces traces recherchées ardemment par le poète entendent mettre le mot et la lettre à l'épreuve de l'orphisme éléphantin en se confrontant à d'autres éléments matériels pour poser, à nouveau, la question du mystère de l'écriture originelle et faire, ainsi, émerger "l'engramme labile des premières mélodies" (Maunet 2014: 64) ou des "primitives épellations" (Mallarmé 1945: 237) pour reprendre ce que dit Mallarmé des poèmes de Paul Verlaine. Dans *Reps Elephant 306*, ces autres éléments matériels sont les corps des pachydermes et, plus spécifiquement, leurs trompes, dont les formes et les émissions sonores pourraient être à l'origine, selon Blaine, de deux des vingt-six lettres de notre alphabet phonologique que sont le "S" et le "C". Il écrit :

Puisque saisissante est votre trompe, ce sont le 'S' et le 'C' auxquels vous nous avez le plus habitué. Safran-Cuivre, Saison-Cloche, Sonore-Calme, est-ce vous? C'est moi!, Salade-Calade, Souple-Couple, Saucisse-Cochise, 'S' et 'C'. Pourquoi non le 'O' et le 'I'? Pourquoi? En crescendo Interrogatif? Interrogatif? (Blaine 1964: 9).

Puis, ce sont les éléments matériels du monde minéral qui sont

.....
6 *L'Ursonate* (ou *Sonate de sons primitifs*) de K. Schwitters est enregistré le 5 mai 1932 à Francfort par la station Süddeutschen Rundfunk.



Fig. 2

Éléphant minéral dit l'Éléphant d'Apremont, forêt de Fontainebleau (France), dans *Blaine au MAC, un tri*, cat. exp., MAC-Galeries contemporaines des musées de Marseille (6 mai - 19 septembre 2009), Limoges, Al Dante, 2009, p. 42, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.

convoqués au milieu du bestiaire, comme en témoigne, par exemple, cette photographie sur laquelle figure un rocher ayant la forme d'un éléphant [Fig. 2]. Sa présence suggère, dans la lignée de ce qu'énonçait en 1915 le futuriste russe Velimir Khlebnikov, de revenir à un "âge de pierre" pour retrouver ces "langues" qui jadis "unissaient les hommes" (Khlebnikov 1986: 82) aux animaux, à l'image de ce que Blaine observe dans les vestiges d'écriture que sont les dessins pariétaux fixés sur les parois des cavernes au temps de l'Aurignacien supérieur.

Ce *nouveau bestiaire* dédié à l'*orphisme éléphantin* conduit au retour d'une "parole sauvage" (Maunet 2014: 64), écrit Isabelle Maunet. Ce retour opère en tant que "condition" et "sens de [l]a recherche" (Meschonnic 1988: 282) d'une origine de l'écriture dans laquelle "l'éléphant marche au côté du poète" (Blaine 1964: 4), comme le stipule la retranscription du poème chinois de Chou Yiu K'an écrit autour de l'an 1100 dans le prologue. Autrement dit, ce retour convoque l'éléphant dans l'homme pour tenter de réveiller une "liberté foncière de l'écriture" (Christin 2000: 19) adhérente aux

formes de la nature. Sa "valeur vocabularistique universelle" (Blaine 2020: 60) produit une absence de distinction entre l'homme et le pachyderme au profit d'un passage perpétuel de l'un à l'autre pris dans l'interaction du corps de l'*homme-animal* ou de l'*homme-esprit*, pour reprendre deux notions de Jean-Pierre Brisset⁷ chères à Blaine, en passant par l'"homme-artiste" ou l'"homme-chamane" (Blaine 2011: 7) afin de nourrir une réflexion sur l'homme qui interroge l'animal à la recherche de lui-même. Il s'agit également de rétablir le dialogue qui semble s'être brisé entre ces deux identités.

De l'homme-animal au cham'âne pour l'édification "d'une communauté hybride"

Avec *Reps Elephant 306*, Blaine touche à ce qu'il nomme "l'équivoque essentielle de la poésie", à savoir "la communication" (Blaine 1964: 4). Le magnétophone l'accompagne dans cette démarche poétique en devenant ce que le médium radiophonique était pour Antonin Artaud. Il est un outil d'écriture complémentaire qui donne la possibilité de créer une œuvre nouvelle dans laquelle "les mots seront à nouveau pris dans un sens incantatoire, vraiment magique – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens".⁸ Dans un va-et-vient analogue de transmission magnétique et de passages d'énergies imaginantes artaudiennes, le magné-

7 J.-P. Brisset rapproche le cri guttural de la grenouille, ce "coa" ou "coax", au pronom interrogatif "quoi". Selon son hypothèse étayée essentiellement par des calements, ce pronom se serait formé le jour où l'amphibien ancestral, qui n'avait pas de sexe apparent, le sentit surgir brusquement au bas de son ventre dans d'atroces souffrances lui arrachant, alors, les cris suivants : "Coa? Coa? Coa? Quoi? Quoi? Qu'est-ce que c'est? Que sexe est? Kéksekça?". C'est ainsi que la grenouille acquiert la parole et se met à parler français. Voir Brisset 1980.

8 "Les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens. Car ces apparitions effectives de monstres, ces débauches de héros et de dieux, ces manifestations plastiques de forces, ces interventions explosives d'une poésie et d'un humour chargés de désorganiser et de pulvériser les apparences, selon le principe anarchique, analogique, de toute véritable poésie, ne posséderont leur vraie magie que dans une atmosphère de suggestion hypnotique où l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens", dans Artaud 1978: 582.

tophone permet effectivement à Blaine d'établir une communication magique avec les éléphants. Celle-ci contribue à la formation d'une "connexion établie entre un monde oublié et le monde contemporain". Elle ouvre également la voie à "d'autres langages que le nôtre, oubliés mais non morts" (*Blaine au MAC, un tri* 2009: 42), précise-t-il. La puissance démiurgique de l'animal parlant associée aux possibilités offertes par la présentation poétique de Blaine veut et permet qu'une image animale prise au pied de la lettre, selon un procédé caractéristique de sa poétique, aboutisse à une métamorphose matérialisée pendant la lecture dans le travestissement zoomorphe de la parole du poète devenue inintelligible et l'animalité de l'éléphant rendue expressive avec son vaste répertoire vocal. Cette dimension du bestiaire se plaît à brouiller les frontières qui séparent l'homme et l'animal pour tenter de créer une "communauté hybride", ou "de sensibilité", qu'il est impossible de définir simplement par le "devenir-animal des uns et le devenir-humain des autres" (Deleuze ; Guattari 1980: 290), pour reprendre, ici, deux notions développées par Gilles Deleuze et Félix Guattari. En effet avec la performance, il se dessine davantage "un espace de co-habitation, d'occupation commune" à l'intérieur duquel "sont partagé des intérêts, des affects et du sens" (Lestel 2004: 17) qui le transforment continuellement. Transformation de l'espace communicationnel *via* la performance, donc, que renforce également le changement de vitesse de la bande magnétique comme alternative à l'inadéquation ainsi qu'à la perte de matière animale dans la langue au fil des siècles.

Depuis 1962, Blaine ne cesse de rechercher, d'éprouver et d'agrandir cette communauté de sensibilité. En 1964, il reproduit *Reps Elephant 306* avec l'éléphant de pierre des gorges d'Apremont dans la forêt de Fontainebleau (reproduit dans le bestiaire initial, cf. Fig. 2), puis avec les pachydermes présents sur les quais des Zattere de Venise en compagnie de ses amis Adriano Spatola, Giovanni Anceschi et Giuliano della Casa. En 1966, c'est au tour des éléphants du Zoo de Londres d'être interviewés et, enfin, à celui des pachydermes du Palais Longchamps à Marseille en 1969. Au milieu de tous ces dialogues, le poète se rend également au Pays Bamiléké, situé à l'ouest du Cameroun, pour assister aux Cérémonies de la société secrète des

éléphants, dont les représentations gestuelles et sonores au cours de la danse Tso relèvent d'une complexité relationnelle superposant les identités du danseur et de l'éléphant. Avec ces voyages, Blaine explore la forme rituelle sans référence dogmatique comme forme d'écriture. Il l'a retranscrit, ensuite, dans ses performances au cours desquelles les éléments textuels et les images surgissent et se percutent en mettant son corps en jeu, et parfois celui d'un autre animal de sa faune littéraire, de manière à la fois sérieuse, burlesque et dure, pour non seulement sortir la poésie du livre, mais aussi reproduire le propre de l'action du chamane. Nous pensons, par exemple, à sa performance de 1990 intitulée *La poésie est morte*⁹ dans laquelle il danse chaussés de poulets, boxe une carcasse de mouton et berce affectueusement le cadavre d'un lapereau dépecé. Après l'éléphant, le poète crée grand nombre de "duos alternatifs" (Blaine 1964: 5) pour constituer de nouveaux bestiaires. Il y a, par exemple, celui formé avec le poulpe qui déverse son encre sur les mains du poète tel qu'il le ferait sur une toile, dépassant, ainsi, le langage et l'humain en posant la question de l'altérité d'un faire scriptural animal dans le pouvoir de signification de l'écriture contemporaine, de ses supports ainsi que de la société qui les a produites [Fig. 3]. Ce questionnement, qui touche à l'histoire de la pensée culturelle à travers la remise en cause de ses structures d'écriture, apparaît également dans le duo qu'il crée, à partir des années 1970, avec l'âne et avec ses performances *d'âne-artiste* ou de *cham'âne* dans lesquelles le poète retranscrit les "mimiques" de l'animal, "des regards, ses démarches, les mouvements de sa bouche et de ses oreilles" (Blaine 2011: 7) ainsi que ses braiments [Fig. 4]. À ces animaux s'ajoutent au fil des décennies, le calamar avec qui Blaine énonce et dénonce le mode de vie et de consommation de la société américaine (Blaine 1993), le lézard (*Ya l Lézard*, 1997) et l'orvet que le poète laisse lentement glisser entre son index et son majeur à la place d'un instrument d'écriture typique, mais aussi la girafe (*Une girafe dans la neige: Spermato Zoo*, 2016), le singe (3

9 *La poésie est morte* a été réalisée dans le cadre de la 7^{ème} rencontre internationale de poésie contemporaine organisée à Tarascon en 1990. Images de la performance reproduite *Blaine au MAC, un tri* 2009: 170-173.



Fig. 3

La rencontre de Poulpo, dans Julien Blaine, *Animaux-&artistes*, cat. exp., "Tournez la page", Festival d'écriture contemporaine, La Boutique, La Ciotat (3 - 6 août 2022), p. 49, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine (à gauche).

Fig. 4

Braiments du chamâne, dans Julien Blaine *Mes âneries dans le Berry*, Marseille, Al Dante, 2011, p. 91, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine (à droite).

Singes & 3 éléphants, 2010) ainsi que les insectes avec qui il tisse une relation des plus sensibles et collectives malgré leur petite taille et leur caractère particulièrement "primitif".¹⁰

Conclusion

La genèse des bestiaires performés de Blaine montre, ainsi, la manière dont son animalité expressive a pris forme. À travers son dialogue avec les éléphants et sa performance en quatre actes, le

10 Selon D. Lestel les "liens communautaires n'existent, en revanche, pas du tout avec des animaux plus petits ou plus primitifs comme les insectes. Avec ces derniers, par exemple, on peut constituer une collection; on ne peut pas former une communauté. Dans ce cas, le chercheur établit un rapport beaucoup plus abstrait et collectif avec l'animal", Lestel 2004: 33.

poète élabore une langue poétique élémentaire qui laisse la place aux émissions sonores éléphantines imprévisibles en tant que phénomène d'intercurrence de l'onomatopée propre au langage verbal en vue d'explorer d'autres voies de l'écriture ainsi que d'extraire les traits d'oralité et de corporalité de l'animal parlant. Blaine s'attaque également à un genre placé sous le signe de nos racines gréco-latines en réinventant l'usage et la fonction du bestiaire en faveur d'un *orphisme éléphantin*. Celui-ci vise à étudier le mystère de l'écriture originelle pour expliquer de quelle manière l'animal s'impose à l'alphabet par son langage ainsi que pour produire une parole sauvage capable de rétablir la communication qui semble s'être brisée entre l'homme et l'animal. En effet, avec cet usage nouveau, éclaté et polymorphe du bestiaire, qui est encore indéfini par les dictionnaires, les encyclopédies et les ouvrages scientifiques de littérature secondaire touchant à la littérature contemporaine, le poète explore un certain devenir-animal afin de rester humain dans un rapport complexe aux sources totémiques et chamaniques. Cette réflexion entend fonder une communauté de sensibilité dans laquelle l'homme et l'animal se mêlent pour s'émanciper de la permanence d'un procédé d'animalisation qui atteste de la profonde inscription anthropologique d'un modèle avec lequel l'humanité se cherchait elle-même.

BIBLIOGRAPHIE

- ALFANDARY I. (2012), *Le Risque de la lettre. Lecture de la poésie moderniste américaine*, E.N.S. Éditions, Paris.
- APOLLINAIRE G. (1911), *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, illustré de gravures sur bois par R. Dufy, Deplanche, éditeur d'art, Paris.
- ARTAUD A. (1978), *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, Paris.
- BLAINE J., PISAPIA R. (dir.) (1962), *Carnets de l'Octéor primo au voir et ouïr de la revue*, n. 1 (mars/avril [1962]) - n. 4 (oct./nov. [1962]), Carnets de l'Octéor, Aix-en-Provence.
- Id. (1962), *Manuscrit de Reps Elephants 306 sous-titre Ou nouveau bestiaire à l'orphisme éléphantin*, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Fonds Blaine, Julien, BLA 261: Reps Elephant 306.
- Id. (1964), *Ailleurs*, n. 3.
- Blaine au MAC, un tri* (2009), cat. exp., MAC-Galeries contemporaines des musées de Marseille (6 mai - 19 septembre 2009), Al Dante, Limoges.
- BLAINE J. (1993), *Calmar: petites proses américaines*, précédées et suivies par *La vie est simple*, Spectres familiaires, Marseille.
- Id. (1997), *Y a l lézard*, Éd Derrière la salle de bain, Rouen.
- Id. (2010), *3 Singes & 3 éléphants*, Red Fox Press, Dugort.
- Id. (2011), *Mes âneries dans le Berry*, Al Dante, Marseille.
- Id. (2016), *Une girafe dans la neige: Spermato Zoo*, Artgo & Co, Bruxelles.
- Id. (2017), *Partitions*, Manuella éditions, Paris.
- Id. (2020), *La cinquième feuille: aux sources de l'écrire et du dire*, édition établie par Suzanne G., les presses du réel, Dijon.
- BRISSET J.-P. (1980), *Les Origines humaines*, Baudoin, Paris.
- CENDRARS B. (1957), "Chasse à l'éléphant", poème X, dans *Trop c'est trop*, Denoël, Paris.
- CHRISTIN A.-M. (2000), *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Vrin, Paris.
- HYDE GREET A. (1977), "Le Bestiaire et Dufy", dans *Apollinaire et le livre de peintre*, Lettres modernes, Minard, Paris.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1980), *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris.

- De SIMONE C. (2018), *Profération! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Les presses du réel, Dijon.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (dir.) (1991), *La Question*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- KHLEBNIKOVV. (1986), "Le temps mesure du monde" [1916], dans *Des Nombres et des lettres*, trad. d'Agnès Sola, L'Âge d'homme, Lausanne.
- LESTEL D. (2004), *L'animal singulier*, Éd. du Seuil, Paris.
- MALLARME S. (1945), *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris.
- Id. (1998), "Crise de vers" [1897], dans *Œuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris.
- MAUNET I. (2014), "La poésie 'en chair et en os, à cor et à cri' de Julien Blaine", dans SUZANNE G. (dir.), *La Poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, les presses du réel, Dijon.
- MCLUHAN M., MCLUHAN E., ZINGRONE F., *Essential McLuhan* (1995), Basic Books, New York.
- MESCHONNIC H. (1988), *Modernité Modernité*, Verdier, Paris.
- MONTAIGNE M. de (1960), *Essais* [1595], Livre II, Chapitres XII "Apologie de Raimond Sebond", Texte établi et présenté par Jean Plattard, les belles lettres, Paris.
- OLIVE A. (2009), *Entretien avec Julien Blaine*, la belle bleue, Marseille.

SITOGRAFIE

- BOISNARD P. (2010), "Un tri: Julien Blaine", dans *Inter*, n. 105. Lien url: <https://id.erudit.org/iderudit/62668ac>, consulté le 19 septembre 2022.
- DESCHAMP N. (1974), "Le bestiaire retrouvé", dans *Études françaises*, vol. 10, n. 3, p. 287. Lien url: <https://id.erudit.org/iderudit/036582ar>, consulté le 02 juin 2022.
- SUZANNE G., "Vous avez dit élémentaire... Agencement poétique et dispositif d'écriture: à propos de la poésie de Julien Blaine", dans *Incertains Regards, Cahiers dramaturgiques*, Presses Universitaires de Provence, n. 1, PUP, 2011, p. 92. Lien url: <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02748304/document>, consulté le 12 juin 2022.