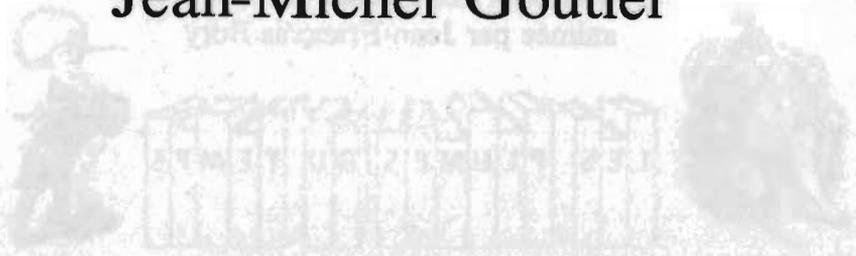


Benjamin Péret



Portrait de B. Péret par Man Ray

Jean-Michel Goutier

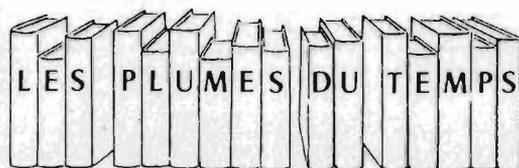


Benjamin Péret

Benjamin Péret (1914-1972) was a French poet, writer, and actor. He was a member of the Surrealist movement and was known for his work in the Theatre of the Absurd. He was also a member of the Oulipo group. He was a close friend of Raymond Queneau and Georges Perec. He was a member of the Académie Française. He was a member of the Académie des Sciences et des Lettres. He was a member of the Académie des Beaux-Arts. He was a member of the Académie des Sciences et des Lettres. He was a member of the Académie des Beaux-Arts. He was a member of the Académie des Sciences et des Lettres. He was a member of the Académie des Beaux-Arts.

Henri Veyrier

Collection « Les Plumes du Temps »
animée par Jean-François Bory



*Je tiens à remercier très vivement
Madame Pierrette Losfeld et
l'Association des Amis de Benjamin Péret
qui ont permis cette publication
ainsi que Mesdames Sophie Babet, Elisa Breton,
Géo Dupin, Boula Henein, Marianne Ivsic,
Messieurs Arsène Bonafous-Murat, Vincent Bounoure,
José Pierre, Guy Prévan,
Dominique Rabourdin, Jean-Claude Silbermann,
pour leur précieuse collaboration
et toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide
pour ce livre.*

J.M. Goutier.

Pérennité de Benjamin Péret

Le surréalisme ne saurait se réduire à un passé aussi prestigieux soit-il avec une date de naissance précise et un acte de décès continuellement modifié selon les humeurs et les intérêts de ses laudateurs et de ses détracteurs. L'assimilation hâtive entre l'histoire du surréalisme et les idées surréalistes qui conduit, par exemple, à fixer la Seconde Guerre mondiale, la mort de Breton ou la dissolution du mouvement en février 1969 comme fin au surréalisme, est abusive, car elle ne tient pas compte du projet surréaliste qui tend à la refonte intégrale de l'esprit humain, pour une totale libération de l'homme, dont les limites sont loin d'être atteintes et par voie de conséquence dépassées. Cet amalgame accommodant permet l'orchestration d'une récupération de grande envergure pour tenter d'en finir avec le surréalisme en l'intégrant une fois pour toutes dans l'histoire de la pensée et de la littérature. Aligned-vous! ne bougeons plus! silence dans les rangs! clament les barons Haussmann de la culture.

Les avatars du mot surréalisme, vidé de toute substance, sont équivalents à ceux subis par le mot liberté, à l'Est comme à l'Ouest, et ce n'est pas un hasard, le surréalisme étant comme une sur-liberté. Il "entend revendiquer cette liberté à hauteur de ce qui est tenu hors de lui pour l'impossible". Tous les combats menés par le surréalisme ont été des combats pour la liberté.

Sur le plan du langage, "grâce à l'écriture automatique, il a bénéficié de la plus haute promotion. Il se confond maintenant avec la «pensée» de l'homme, il est relié à la seule spontanéité véritable, il est la liberté humaine agissant et se manifestant²".

Sur le terrain de l'art, à l'appel de Mexico, Trotsky/Breton *Pour un Art révolutionnaire indépendant*: "Aucune autorité, aucune contrainte, pas la moindre trace de commandement!" de 1938, fait écho fin 1947 à Prague, le texte de Breton *Seconde Arche*: "Aucun impératif politico-militaire ne saurait être reçu ni promulgué dans l'art sans trahison."

Sur le terrain politique et social, la liste est impressionnante. Des textes de *La Révolution surréaliste*: "Ouvrez les prisons/Licenciez l'armée/Il n'y a pas de crimes de droit commun" (15 janvier 1925), "Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous" (15 avril 1925) à l'"Appel aux travailleurs intellectuels/Oui ou non,



B. Péret et André Breton
à l'Île de Sein

(1) Jean Schuster, "Le surréalisme et la liberté", in *Le Surréalisme*, éd. Mouton, 1968.

(2) Maurice Blanchot, "Quelques réflexions sur le surréalisme", in *L'Arche* n° 8, août 1945.

(3) "Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922/1969)", présentation et commentaires de José Pierre, éd. Eric Losfeld, 1980.

condamnez-vous la guerre?" (2 juillet 1925), contre la guerre du Maroc et au tract de la F.I.A.R.I. de 1939: "A bas les lettres de cachet! A bas la terreur grise!", sans omettre les positions clairvoyantes, à leur heure, sur les Procès de Moscou (Déclaration lue par André Breton le 3 septembre 1936 au meeting: "La Vérité sur le Procès de Moscou" et "Discours d'André Breton à propos du Second Procès de Moscou" le 16 janvier 1937)³. Après le second conflit mondial les prises de position continuent à se multiplier, contre la guerre d'Indochine, sur l'affaire hongroise: "Hongrie soleil levant" (1956) mais aussi contre le régime gaulliste issu du coup d'État du 13 mai 1958 et contre la guerre d'Algérie.

Tous ces combats, sa vie entière, un homme les a menés avec André Breton, cet homme s'appelait Benjamin Péret.

Pourquoi consacrer aujourd'hui un ouvrage à Péret?

Avant tout parce qu'il est poète. Dans un temps marqué par la crise des idéologies où l'homme est toujours sous le joug de la raison, assujetti au principe de réalité, la poésie peut être "ce pont jeté entre la pensée utopique et la réalité" évoqué par Octavio Paz.

Ensuite parce qu'il a refusé de jouer le jeu des carriéristes et des littérateurs monnayés à la Bourse des media.

Enfin parce qu'il a pris tous les risques encourus par son refus quotidiennement renouvelé de transiger avec la probité intellectuelle.

Pourquoi un volume collectif?

Parce que Péret a négligé la réussite personnelle. Partisan du projet surréaliste, il est resté fidèle quarante ans durant à l'idéal de sa jeunesse: la mise en commun de la pensée. A l'ambition des spécialistes qui prétendent épuiser leur sujet, s'est substitué le désir, chez quelques amis, de tenter d'éclairer certains aspects poétiques, théoriques ou révolutionnaires de l'œuvre de Benjamin Péret pour contribuer ainsi, partiellement, à le faire mieux connaître et aimer.

Non pas somme définitive et complète sur l'auteur du *Grand Jeu* mais approche plurielle, cet ouvrage s'ajoute à l'essai de Jean-Louis Bédouin dans la collection "Poètes d'aujourd'hui" chez Seghers qui a, entre autres mérites, celui d'être la première étude publiée en volume, consacrée à ce poète injustement méconnu, à la riche *Introduction à la lecture de Benjamin Péret* de Claude Courtot au Terrain vague et au pertinent *Au-delà du langage* de Jean-Christophe Bailly chez ce même éditeur. Au passage il faut souligner, comme l'a fait Sarane Alexandrian, qu'Eric Losfeld fut pour Péret ce que fut Poulet-Malassis pour Baudelaire⁴ et sans lui, des livres comme *Mort aux vaches et au champ d'honneur* écrit durant l'hiver 1922-1923 (publication Arcanes en 1953) ou *Les Rouilles encagées* de 1928 (publication Eric Losfeld 1954) n'auraient peut-être jamais vu le jour. "Aimer d'abord. Il sera toujours temps, ensuite, de s'interroger sur ce qu'on aime jusqu'à n'en vouloir plus rien ignorer... On n'y insistera jamais trop: il n'y a que le seuil émotionnel qui puisse donner accès à la voie royale; les chemins de la connaissance, autrement, n'y mènent jamais⁵." Cette résonance affective, permanente chez André Breton, devrait commander toute attitude critique; elle a présidé à l'élaboration de cet ouvrage collectif.

(4) Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974.

(5) André Breton, "Main première", préface à l'ouvrage de Karel Kupka, *Un art à l'état brut*, éd. Clairefontaine, 1962.

Dessin d'André Breton
pour "le grand jeu" de
B. Péret

LE



DE BENJAMIN PÉRET

EST AU



DU TEMPLE

LE GRAND
JEU

CE QUE LA



CRACHANT

la tête de la princesse
de Lamballe

EST AU



INCARNAT

B. Péret et André Breton
à la chasse aux papillons
l'été à St-Cirq Lapopie





(6) André Breton, *Ephémérides surréalistes*, éd. Le Sagittaire, 1955.

(7) Information recueillie dans un article de Jehan Mayoux (*Œuvres complètes de Jehan Mayoux, Tome V*, éd. Peralta, Ussel, 1979).

(8) *Art Press* n° 39, juillet-août 1980.

(9) René Crevel, "Au carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution", *Cahiers du Sud* n° 337, 1956.

Benjamin Péret est méconnu car il n'a jamais rien entrepris pour promouvoir son image de marque, bien au contraire. En avril 1929 il écrivait par exemple à l'éditeur de son livre "...Et les seins mouraient":

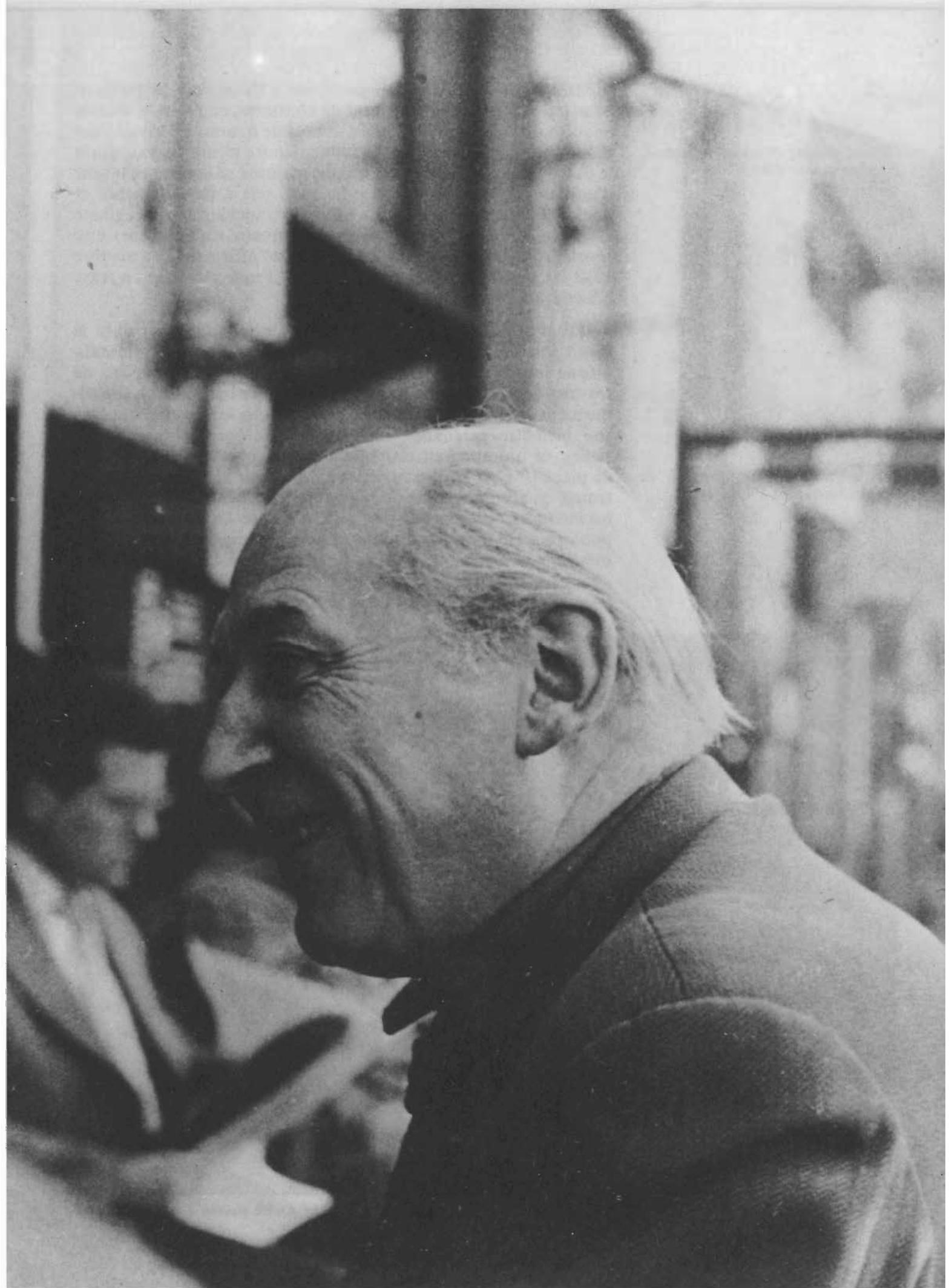
"Mais vraiment je n'ai *jamais vu de ma vie* de livre aussi mal imprimé. C'est une véritable dégoûtation... Enfin pour en finir disons que c'est une pure cochonnerie que ce livre. Ce n'était pas la peine de mettre aussi longtemps pour faire un livre aussi sale."

Ce n'est sûrement pas ainsi qu'on s'attire les bonnes grâces des tenants du monde de l'édition. Mais surtout, Péret a toujours été excessif dans ses manifestations en faveur de la poésie, de la révolution, du rêve et de l'amour, les lignes de force surréalistes. ("L'excès est cela même par quoi l'être est d'abord avant toutes choses, hors de toutes limites" écrivait Bataille dans la préface à *Madame Edwarda*.) Et cette "fureur poétique" ne lui fut jamais pardonnée aussi bien de son vivant que depuis sa disparition. C'est ainsi qu'à plus de quarante ans de distance le même poème de Péret déclenche une égale indignation chez les bien-pensants.

Quand "Vie de l'assassin Foch" parut dans *Le Surréalisme A.S.D.L.R.* en 1930, le critique littéraire du journal *La Liberté* demanda à l'époque que l'auteur du poème soit fusillé⁶! En 1972, à Genève, le même poème distribué par un professeur à ses élèves entraîna une question écrite au Conseil d'État d'un député libéral qui se termine en ces termes: "Quelle que soit en effet l'opinion que l'on peut avoir sur l'idée que certains se font de leurs fonctions d'enseignants et quelle que soit la tolérance dont on croit devoir faire preuve à l'égard de l'ordure, on ne peut envisager d'admettre qu'un enseignant aille puiser ses sources dans des documents d'une aussi totale ânerie⁷."

L'anticléricalisme permanent de Péret lui valut l'ostracisme farouche des suppôts du Vatican comme des inconditionnels de Moscou. N'en déplaise à Guy Scarpetta qui vilipende l'anticléricalisme et qualifie de "nouveaux ringards⁸" ceux qui refusent de se prosterner devant Karol Wojtyła "champion des droits de l'homme"! qui vient de reconnaître au gouvernement le droit d'appliquer la peine de mort *pour le bien commun de la société* (les journaux, novembre 1980), qui clame que désirer sa propre femme est un péché et qui exhorte les Italiens à s'opposer de toutes leurs forces à la loi pour l'avortement (les journaux, mars 1981). Un poète authentique ne peut qu'être farouchement hostile à toute religion comme à tout système répressif tendant à asservir l'homme et à le maintenir dans l'obscurantisme. René Crevel rappelait déjà dans un de ses derniers textes rédigé au sanatorium de Davos, quelques mois avant son suicide en 1935: "Pour le masochisme chrétien il n'y a jamais eu de progrès qui ne fût un péché. A tout seigneur tout honneur. Dès l'aube de la Révolution française, le Pape condamna la Déclaration des Droits de l'Homme⁹."

B. Péret en 1959 à Paris,
photo Carmen Martinez



(10) *Le Nouvel Observateur*, spécial littérature, mai 1981.

Mais ce qui ne fut jamais pardonné à Péret c'est *Le Déshonneur des poètes* et il est plaisant de constater, en lisant la récente enquête du *Nouvel Observateur* auprès de quarante écrivains sur la littérature engagée¹⁰, qu'il a fallu attendre trente-six ans, après le pamphlet de Mexico, pour qu'une majorité se dessine en faveur d'une certaine contestation, et encore, mis à part Blanchot et quelques autres, les réponses n'ont ni le tranchant ni l'aveuglante clarté du Péret de 1945. "Le révolutionnaire doit toujours être révolté sous peine de devenir bureaucrate" affirmaient en octobre 1952 les surréalistes (dont Péret) dans "*Etoile Double*" un texte adressé au *Libertaire*.

(11) Le procès Yosip Brodski, *Le Figaro littéraire* du 1/10/1964.

L'État se méfie des poètes et souhaite les cantonner dans le divertissement ou l'exercice de style. Quand la bureaucratie stalinienne juge et condamne le poète Yosip Brodski à cinq ans de travaux forcés pour oisiveté: "Brodski ne remplit pas systématiquement les devoirs d'un citoyen soviétique en ce qui concerne son bien-être personnel, ni la production des richesses matérielles, ce qui apparaît clairement de ses constants changements de place¹¹." c'est l'ordre soviétique, fondé sur la coercition, qui se trouve en accusation et non la poésie. Aussi dans les démocraties occidentales, plutôt que les poursuites et les condamnations publiques qui entraînent toujours certains remous non contrôlables, laisser opérer la censure économique et les impératifs des circuits de diffusion, qui réduisent à la marginalisation les auteurs non conformistes ou séditieux, est beaucoup plus efficace. Per-

B. Péret en 1951
à St-Cirq Lapopie



B. Péret en 1953 chez André Breton à St-Cirq Lapopie

B. Péret et Toyen
à St-Cirq Lapopie en 1956



pétuer ensuite, par le jeu des anthologies et la vertu des exemples bien choisis, le respect du beau style et des conventions littéraires et le tour est joué!

Le monde recréé par la poésie de Benjamin Péret est celui de l'ère originelle où les mythes prennent leur source. C'est celui des premiers temps de l'univers où "*l'extraordinaire était la règle*" remarquablement étudiés par Levy-Bruhl dans *La Mythologie primitive*, c'est aussi celui évoqué intuitivement par Lotus de Païni dans *Les Trois Totémisations ou le sentir des vieilles races* (1924), *La Magie et le mystère de la femme* (1928) et *Pierre Volonté* (1932), ouvrages salués à leur parution par les surréalistes.

"Le Totémisme a connaissance de ce sens du passé parce qu'il revient en arrière et reprend le type moral, le sens intérieur des trois grandes puissances du vieux monde, *les désirs d'être infinis de la pierre, de la plante et de l'animal* et les rejette en avant, dans le temps, où il en fait du Sentir, de la Volonté et de la Pensée humaine¹²."

Les créatures de cette aube du monde ne distinguent pas, selon Levy-Bruhl entre *le réel et le sensible*; ils vivent véritablement avec les esprits invisibles et avec les forces impalpables et pour Lotus de Païni ils éprouvent l'univers comme *un être vivant*. Avec la poésie de Péret c'est le "langage sensuel", miroir limpide de nos sens, qui est retrouvé.

Si dans la société sans Etat des Indiens guarani qui font de leur discours prophétique "une métaphysique sauvage", étudiée par Pierre Clastres dans *Le Grand Parler*, se prolonge l'écho des origines et du monde cher au poète, c'est au-delà de l'innocence première que se situe Benjamin Péret, exactement au "point de convergence" que son ami Octavio Paz assigne comme but à la poésie qui commence et qui "affirme qu'entre le passé fourmillant et le futur dépeuplé, *la poésie est le présent*"¹³."

Jean-Michel Goutier,
juin 1981.

(12) Lotus de Païni, *Les Trois Totémisations*, Librairie générale des sciences occultes, 1924.

(13) Octavio-Paz, *Point de convergence*, Gallimard, 1976.



B. Péret à St-Cirq Lapopie

Premier plan sur Benjamin Péret (1899-1959)

13 Mai 1921 — Procès Barrès:

L'initiative des organisateurs du procès Barrès de faire intervenir à titre de témoin le soldat inconnu, sous les traits de Benjamin Péret affublé d'un masque à gaz et marchant au pas de l'oie, scandalisa la presse et déclencha dans la salle de violentes manifestations d'hostilité. Des patriotes entonnèrent la Marseillaise et prirent d'assaut la scène dont le rideau fut tiré en toute hâte.

La Presse, 14 Mai: *"Tant de bassesse, de vilénie et de grossièreté dans la farce devrait naturellement révolter tous ceux qui ont l'âme française..."*

Comœdia, 15 Mai: *"Ce fut une manifestation piteuse, grotesque, odieuse même par l'introduction dans cette mascarade sans gaieté, du symbole que le soldat inconnu représente pour l'immense majorité des Français. Les Dadas ont commis le «crime contre la sûreté de l'esprit» qu'ils imputaient à l'auteur du Jardin de Bérénice. Ils doivent être punis: le silence absolu sur leurs faits et gestes est la peine la plus lourde qu'on puisse leur appliquer désormais." (A. d'Esparbès.)*

Aux Ecoutes, 22 Mai, titre: *"La profanation."*

Réf. Marguerite Bonnet,
André Breton, *Naissance de l'aventure surréaliste*
Librairie José Corti, 1975.

9 octobre 1922 — Période des sommeils.

Lettre de Simone Kahn-Breton à Denise Lévy (Denise Naville):

"Endormi, Benjamin Péret devient un être ailé, hors d'atteinte. Et il est en même temps si comique et si heureux, que c'est un éclat de rire qui l'écoute. Péret fait un voyage merveilleux (...) dans un monde où il n'y a pas d'eau, ni d'hommes, ni d'animaux. L'air est rare. Ce n'est d'ailleurs pas de l'air. Il y a des plantes comme du poil, qui poussent, qui poussent, et de grands œufs rouges qui volent, sautent, s'aplatissent et reprennent leur forme.

Mais je résume et cela diminue et appauvrit effroyablement. Péret, la tête sur le bras, répond aux questions d'un air extasié, absolument angélique, d'une voix douce et fine, aérée, détachée, lointaine.

(...) Hier il était encore assis droit sur sa chaise quand il s'écrie:
« Tonnerre de Dieu! Tonnerre de Dieu! Mais je suis une fleur! »
En effet il est une fleur, dans une forêt de la Bolivie, sur la
branche d'un arbre très fleuri. On essaie de lui persuader qu'il va
se faner et tomber, il entre en colère et d'un énorme coup de poing
sur la table, affirme: « Je ne tomberai pas ». Puis il se débat,
renverse tout et s'aplatit par terre. On le réveille."

Réf. Marguerite Bonnet o.c.

12 juin 1925 — Première exposition de Joan Miró à Paris
préfacée par Benjamin Péret.

Extrait du livre de presse de la galerie Pierre:

"Il y a, en ce moment, dans la galerie de Monsieur Pierre (13,
rue Bonaparte), une vingtaine de toiles d'un jeune coloriste espa-
gnol ou portugais, nommé Miró. Ces toiles sont commentées par
un jeune littérateur qui recommande les ouvrages de son copain
au public..."

Je suis allé voir les tableaux de M. Miró.

Ils correspondent assez exactement aux calembredaines pseudo-
littéraires de son ami. On y voit une oreille au centre d'un pay-
sage, une lampe à alcool au sommet d'un arbre, etc. Cela est
pataud, triste et démodé. Et de même que la pierre à fusil, le
géranium et l'arbre à mouchoirs du prosateur sont beaucoup plus
aisés à inventer qu'une page de Proust, de même les lampes à
alcool et les oreilles du jeune Miró sont infiniment moins diffi-
ciles à peindre qu'un petit nu de Renoir."

(Sans indication d'auteur et d'origine.)

Cité par Georges Raillard dans Miró.

"Ceci est la couleur de mes rêves",
éd. Seuil, 1977.

1^{er} Mars 1926 — Pour le prix de poésie de l'Académie fran-
çaise.

"On sait que le sujet proposé par l'Académie française pour le
prix de poésie de 1927 est "la mort héroïque du lieutenant Conda-
mine de la Tour", tué l'été dernier au Maroc, à la tête de sa
section de tirailleurs.

Notre collaborateur, Benjamin Péret, inspiré particulièrement
par cette action d'éclat, présente dès maintenant au jury académi-
que le poème ci-dessous où est apprécié à sa juste valeur le haut
fait d'armes de son compatriote":

Depuis sept siècles Condamine de la Tour
les bras en aiguilles de pendule
marquant neuf heures un quart
debout sur son bouc tricolore
commandait ses quatorze homards

Par sa cervelle percée les brises chantaient
descendras-tu cochon de vendu
Mais du ciel noir comme le front de ses pères

*aucune langouste ne venait secourir ses homards
Seul parfois le bref éclat d'un ongle
l'avertissait que les marmites changeaient de sexe
et que les laitues perdant leurs oreilles
accouraient lui demander le secret de ses poils*

*Soudain dans l'air barbu
un clou s'enfonça avec un bruit de ténèbres
un clou bleu et vert comme un matin de printemps
2437 punaises sortirent de son nez
4628 lampions pénétrèrent dans ses oreilles*

*Il cria
Moi Condamine de la Tour je cherche des massacres
des enfants dans des souliers de nuages
et le soldat inconnu dans le placard
Mais jésus a jeté le soldat inconnu dans sa poubelle
et les porcs l'ont mangé
et les Alsaciens ont mangé les porcs*

*C'est ainsi que tu as grandi Condamine de la Tour
que tu as grandi comme un porc
et le nombril du soldat inconnu est devenu le tien
Mais aujourd'hui jésus a mis ses pieds dans ta gidouille
qui lui sert de sabot
les deux pieds dans le même sabot
C'est pour cela qu'on l'a fait dieu
et que ses curés ont des chaussures
semblables à leur visage*

*Pourris Condamine de la Tour pourris
Avec tes yeux le pape fera deux hosties
pour ton sergent marocain
et ta queue deviendra son bâton de maréchal
Pourris Condamine de la Tour
pourris ordure sans os.*

(La Révolution surréaliste n° 6.)



**Toyen et B. Péret
en Bretagne**

La Révolution Surréaliste

DIRECTEURS :

PIERRE NAVILLE et BENJAMIN PÉRET

15, Rue de Grenelle, PARIS

Voulez-vous nous faire confiance ?

L'activité inconsciente de l'esprit semble n'avoir été explorée jusqu'à présent qu'à des fins discutables (psychologiques, médicales, métaphysiques, poétiques).

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

se propose de libérer absolument cette activité : il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'Homme. C'est à ce titre qu'elle doit intéresser tous les individus, de quelque manière qu'ils aient pensé ou agi jusqu'ici.

Si vous êtes, dans une mesure quelconque, l'ennemi des solutions positives, si les méthodes d'introspection actuelles vous paraissent insuffisamment appliquées à leur objet, et si vous êtes prêts à pénétrer dans le champ inexploré du Rêve, lisez

La Révolution Surréaliste

organe mensuel du Bureau de Recherches Surréalistes, 15, rue de Grenelle, Paris, qui vous renseignera sur la genèse du Surréalisme et vous permettra de suivre et de collaborer à son développement.

Le premier numéro paraîtra le 1^{er} Décembre

Détacher le bulletin ci-joint et envoyer 15, rue de Grenelle, Paris

La Révolution Surréaliste

ORGANE MENSUEL

du Bureau de Recherches Surréalistes

15, Rue de Grenelle, 15

PARIS

DIRECTEURS :

PIERRE NAVILLE et BENJAMIN PÉRET

Nom _____

Adresse _____

déclare s'abonner à *La Révolution Surréaliste* pour la durée d'un an.

Ci-joint la somme de 45 francs, montant de mon abonnement pour un an (douze numéros).

Signature : _____

Papier de souscription
pour "la révolution surréaliste"

Été 1926 — Donc, passe un curé.

L'ire de Péret, qui n'attendait qu'un prétexte pour exploser, explose. Les insultes fusent, avec gestes adéquats. Et le prochain numéro de *La Révolution surréaliste* publiera la photo que j'eus la présence d'esprit de prendre de "Notre collaborateur Benjamin Péret insultant un prêtre".

Photo de Marcel Duhamel prise à Plestin-les-Grèves, près de Lannion (Côtes-du-Nord).

Réf. Marcel Duhamel,
Raconte pas ta vie,
éd. Mercure de France, 1972.

1929 — Poème libre pour "1929" en collaboration avec Louis Aragon:

*Bande encore Défonce les tabernacles
Fous la guillotine
afin qu'elle décapite le bourreau
Bande toujours toujours plus
que ta queue gronde comme un torrent
et perce dieu par tous les pores
Alors tu iras sur les boulevards
précédé par la renommée de ton vit
et toutes rouges elles te jeteront des confetti blancs
le leur*

1931 — Secrétaire régional de la Ligue Communiste (d'opposition) à Rio de Janeiro où il vivait depuis trois ans avec sa femme Elsie Houston, Benjamin Péret sera emprisonné puis expulsé.

(Cf. le texte de Guy Prévan.)

11 août 1936 — Lettre de Benjamin Péret à André Breton:

“Si tu voyais Barcelone telle qu'elle est aujourd'hui, émaillée de barricades, décorée d'églises incendiées dont il ne reste plus que les quatre murs, tu serais comme moi, tu exulerais...”

réf. Claude Courtot,
Introduction à la lecture de Benjamin Péret
éd. Le Terrain vague, 1965.

1939 — **A bas les lettres de cachet!**

A bas la terreur grise!

Tract de la F.I.A.R.I.

(première rédaction de ce
tract de la main de Benjamin Péret)
(voir reproduction).

1945 — Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans un climat de chauvinisme exarcebé et d'exaltation d'un patriotisme bêlant, le rôle du poète se devait d'être rappelé avec rigueur et vigueur, ce qui fut fait par Benjamin Péret dans *Le Déshonneur des poètes*, manifeste de la véritable poésie révolutionnaire qui n'a pas fini de faire grincer des dents cléricaux et staliniens honteux.

Fielleux commentaire de G. Ribemont-Dessaignes que Benjamin Péret appelait le “Grand-Rat Déjeté”:

“Dans une plaquette intitulée Déshonneur des Poètes, Benjamin Péret avait cru bon d'insulter ceux qui, au mépris du surréalisme pur, avaient choisi l'action directe, nationale, politique... et étaient restés en France, sur les lieux du crime...”

in *Déjà Jadis*, éd. Julliard, 1958.

1946 — **Septembre** — *Le Manifeste des Exégètes* (sous le nom de Peralta) — Réponse de Benjamin Péret au manifeste de la préconférence de la IV^e Internationale d'avril 1946.

Cf. le texte de Guy Prévan.

1947 — **13 octobre** — Mexico.

Fragment de lettre de Benjamin Péret à André Breton:

“Si le mythe a une origine magique, la religion qui constitue le fondement de tout mysticisme est la négation de toute magie donc de toute poésie et si celle-ci arrive encore à s'exprimer à travers la religion, c'est seulement dans la mesure où elle s'y oppose implicitement. Il est impossible de condamner le christia-

DOMIN

tout ouvrir l'être

I. CLAUDE TARNAUL avec la collaboration de : JEAN LOUIS BEDOUIN · FRANCIS BOUVET
ES DUIT · JULIEN GRACQ · MAURICE HENRY · JACQUES HEROLD · MARCEL JEAN · ALAIN JOUFFROY
avec la participation de : MAURICE HEINE · JINDRICH STYRSKY.

Mai 1948

A L'ÉGOUT!

HER
LAIRE
FRAGE
ADAIRE
EPTEUR
TIF
PTUEUX
SIGUE
LATUR
NERRE
CULOPE
TOUSE
IE

Saluons d'un balai frétillant de rejeter au niveau les derniers débris, la décomposition définitive des faux surréalistes contre-révolutionnaires. Partis pour "déséquilibrer" le surréalisme, ils sont tombés dans l'équivoque stalinienne, si toutefois on peut parler d'équivoque sans euphémisme à propos du stalinisme. Partis pour faire le surréalisme, qui se passe fort bien de leur air empesté, ils succombent, suffoqués dans leur propre poussière. Partis pour la révolution, les voilà devenus valets de pied de la contre-révolution.

On pourrait, de prime abord, s'imaginer que ce résultat vient d'une confusion initiale des "déséquilibrés", mais à examiner de près les lamentables documents qui représentent toute leur activité, on est forcé de conclure que la confusion n'est qu'apparente. Leur but consistait à entraîner le surréalisme sur la voie de la contre-révolution. Ils ont échoué, et leur faillite devait inévitablement provenir. Si ce n'est déjà fait, leur soumission totale au stalinisme.

Le surréalisme, de même que le marxisme révolutionnaire, s'est toujours réclamé - et continue - d'une critique permanente des idées et des hommes, d'une liberté absolue de l'artiste en face des partis politiques, d'un rejet catégorique de tout chauvinisme et reconnaît la nécessité urgente d'une transformation révolutionnaire de la société, point de départ d'une nouvelle révolution visant à l'abolition de toutes les contraintes, de quelque ordre qu'elles soient. De là vient que l'un et l'autre aient dû, à des époques et dans des conditions différentes, réprouver le stalinisme à peine de renier leurs postulats les plus essentiels.

En effet, pour nous, surréalistes, le poète authentique est - de nos jours plus que jamais - révolutionnaire de tempérament ou perd sa qualité de poète (exemple Eluard devenu camelot du stalinisme). Son domaine est la poésie. Est-ce à dire qu'il doit se désintéresser du sort du monde dont il est un élément essentiellement subversif? Je suis, pour ma part, persuadé du contraire mais on touche là à un problème de prise de conscience.

PAR LES CONDUITS EN FORME DE BLESSURE MAL FERMÉE LES
 DEVERSE LEURS EAUX AMÈRES TOUTE LA NUIT: Cassez-moi.
 DANS LES JARDINS DES HOMMES DÉSAMPARÉS ONT RACLÉ DE LARGES BLOCS
 DE PIERRE QUI RESSEMBLAIENT À DES SIGNES: Ne creyez pas.
 LE SOLEIL TOMBÉ, DES RAMONEURS MAL VÊTUS ONT JONCHÉ LES ESCALIERS
 DE PIQUANTS ET DE BOUTEILLES CASSÉES: Je vous supplie.
 DANS LES MUSÉES PROCHES DE LA VILLE ON AVAIT DRESSÉ UN ÉCHAFAUD
 QUI LISSAIT SES LÈVRES SENSUELLES ET MINCES: Cachez-moi.
 DES IMMEUBLES PERFORÉS ET OUVERTS À TOUT VENT SORTAIENT DES BARREAUX
 QUI AVAIENT L'AIR DE PELER: Je ne veux pas de vos mains jointes.
 DERRIÈRE LES GRILLES PAR LES ÉCHANCRURES QU'ILS AVAIENT PRATIQUÉES
 LE MATIN MÊME DU SANG COULAIT À GROS BOUILLONS Taisez-vous.

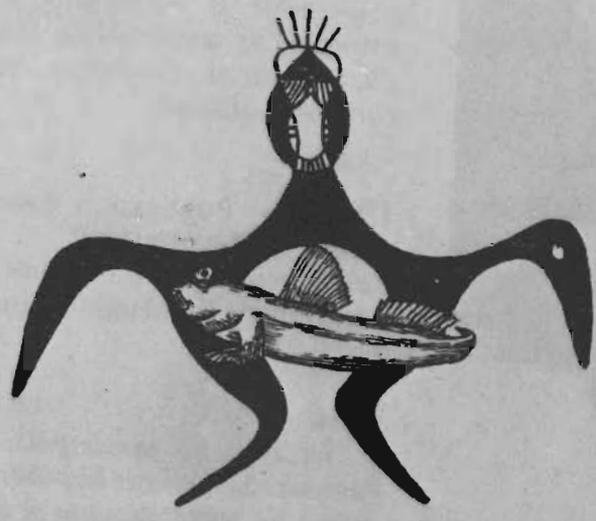
ROBERT CRÉGUT

NEON N° 5

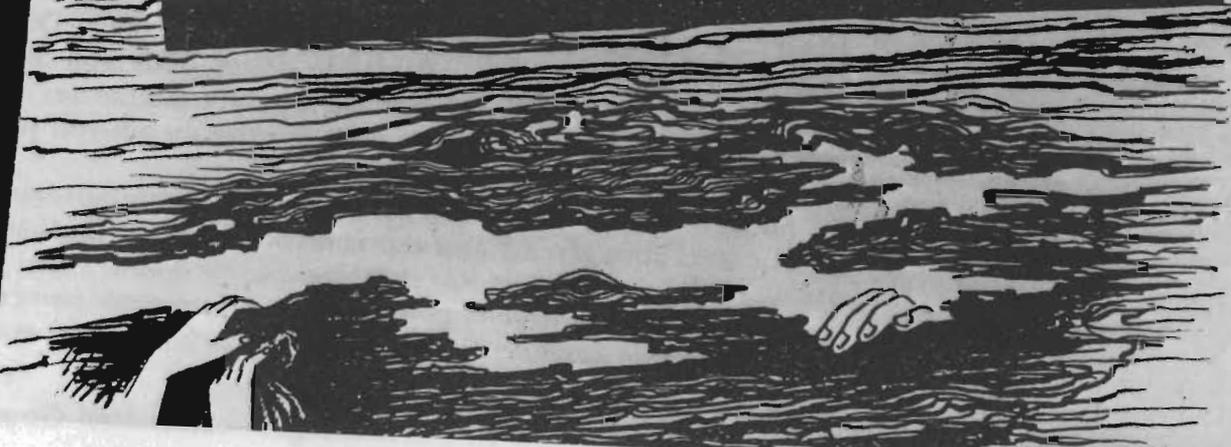
LA BREBIS GALANTE
 (fragment)

- Tada, j'ajoute aux yeux d'écorce
 d'amande amère, cabot, j'ajoute
 une main d'orange, cabot, j'ajoute
 j'ajoute au regard obligé, cabot, j'ajoute
 à une pendule qui sonne deux
 temps à un heure et dixième et la
 «livraison du Walpurgis à quatre
 heures du matin, je viens à toi, de
 mains remplis de cordes de pendule,
 de orilles tintantes encore du
 bruit de chaos de combat qui di-
 valent au triple galop les vers
 ennemis de ma ville natale en
 couronnant devant eux les gladi-
 teurs et leurs orbes, les génériques
 et leur géométrique, les orilles
 et leurs orilles. Je viens à toi,
 la tête pleine de mystères, j'ap-
 porte avec moi la couleur origi-
 nelle, celle qui nous a vus les
 vitellines crevés et tous encores
 méchants dont tu te repais chaque
 matin en levant la tête au-dessus
 des bâteaux à vapeur que tu n'es
 jamais soupçonné à briser et que tu
 s'empare de tes des courants d'enfant. Parda. de, j'ajoute, a vitelline crevé qui fut ton bonheur si tu le
 grandis à tout de bras en enfant: "Mathusalem, Mathusalem, rends-moi une page." Mais non, en une "dissonance"
 Ce n'est pas une chose à manier comme une allumette d'écorce, encore que, voisine de la poudre dentifrice,
 elle peut engendrer des plus graves qu'il le pour le hommes de couleur noire et de tempérament lympho-
 tique, c'est-à-dire ayant tendance à dévorer leur salivage à manger avec de réelles arques. Mais le comme
 une langue de gîte et le maris, sous forme de pierre lithopapitique, apparaît à tu qu'on et récompense tu
 efforts du coureur qui en dit long, en promet large et en donne haut. C'est au moment de saisir la
 pierre lithopapitique et de la déposer à la place d'honneur, qu'on des draps de fougère où le dont tu
 attends une satisfaction de couleur tendre. Les plus chers des se tombent avec tu, c'est: le femme charbon-
 de avec laquelle tu souhaites passer toutes tes futures nuits avec devant toi, grande comme une pêche.

Benjamin Péret



La
e
reu-
ue
l
-
le.
à





Elsie Houston en 1935

nisme au nom d'une religion à créer. On peut seulement la condamner, comme toute religion, au nom de la poésie qu'il écrase c'est-à-dire en définitive de la connaissance intuitive à laquelle la religion s'oppose pour se survivre."

Réf. Claude Courtot o.c.

1948 — Mai — Dans *Néon* n° 3, "A l'égout", article de Benjamin Péret contre les pseudo-surréalistes révolutionnaires:

"Saluons d'un balai frétilant de rejeter au ruisseau les derniers détritits, la décomposition définitive des faux surréalistes contre-révolutionnaires. Partis pour «déséquivoquer» le surréalisme, ils sombrent dans l'équivoque stalinienne, si toutefois on peut parler d'équivoque sans euphémisme à propos du stalinisme. Partis pour aérer le surréalisme qui se passe fort bien de leur air empesté, ils succombent, suffoqués dans leur propre poussière. Partis pour la révolution, les voilà devenus valets de pied de la contre-révolution."

1952 — Publication dans *Le Libertaire* de: "Les syndicats contre la Révolution."

Textes réunis en volume par Eric Losfeld en 1968 avec une collaboration de G. Munis et une préface de Jehan Mayoux.

1956

"De tous les sentiments, je ne vois de pleinement sacré que l'amour. Si l'amour humain est sacré, c'est qu'en réalité la notion même de sacré découle si directement de l'amour que, sans lui, aucun sacré n'est concevable (l'amour divin n'étant que détournement de l'amour humain à des fins, en somme, privatives). En vain, chercherait-on au sacré — jusque dans ses acceptions les plus irritantes (amour sacré de la patrie) — une autre origine que l'amour humain, à travers toutes les déformations qui lui ont été infligées."

Anthologie de l'amour sublime, précédée de Le Noyau de la Comète, éd. Albin Michel.

1958 — 14 juillet — Dans *Le 14 juillet*, dirigé par Dionys Mascolo et Jean Schuster, Benjamin Péret dans son article "Opposition ou Complicité?" dénonce la responsabilité des organisations politiques et syndicales dans la prise du pouvoir par le général de Gaulle:

"En un mot, le parti stalinien n'a pris pendant cette période que des mesures étrangères à tout esprit révolutionnaire, destinées à maintenir les masses dans leur présente apathie dont le stalinisme est le principal responsable. Pourquoi? Parce que toute autre attitude risquait de conduire à une situation révolutionnaire que la stalinaille n'était pas certaine de dominer."

Montage: Jean-Michel Goutier.

Florilège

Sarane Alexandrian:

Quand on considère ce que sont devenus dans leur vieillesse tant de matamores qui entrèrent dans les lettres le défi aux lèvres, le regard hautain, on s'incline bien bas devant Péret. Il n'a pas un instant fait de concessions pour s'attirer les honneurs que méritait son génie. Pauvre, vivant de son métier de correcteur, il a gardé jusqu'au bout la vertu réfractaire de sa jeunesse. On le retrouve à soixante ans ni décoré, ni lauréat d'un prix, ni membre d'un jury, ni bénéficiant d'un appui officiel ou officieux, ni appartenant à un parti tout-puissant ou à une Académie, ni satrape (ou je ne sais quoi d'autre) du Collège de Pataphysique. Libre comme le rossignol, mélodieux comme lui, menacé comme lui par la cohorte bruyante des ânes, il n'a cessé de faire entendre le chant qui lui était naturel; si, du haut de sa branche, il a souvent conchié les idoles que vénèrent les nantis de la société, ce ne sont pas les faibles et les opprimés qui s'en plaindront.

Le Surréalisme et le Rêve,
Gallimard, 1974.

Ferdinand Alquié:

...c'est en s'attachant à créer une poésie objectivement non interprétable que le surréalisme a mis en lumière l'essence de toute poésie. Benjamin Péret a joué en cette purification un rôle essentiel...

Philosophie du Surréalisme,
Flammarion, 1956.

Louis Aragon:

Mais celui qui est capable de tout, celui qui est le plus simplement dans le plan héroïque, l'homme qui ne s'est jamais prémuni contre l'existence, celui que l'on rencontre au *Soleil Levant*, celui qui défie le bon sens à chaque respiration, c'est Benjamin Péret, aux belles cravates, un grand poète comme on n'en fait plus, Benjamin Péret qui tient en laisse une baleine, ou peut-être un petit moineau.

Une vague de rêves, 1924.

Noël Arnaud:

...il y a trop peu de poètes surréalistes et, parmi ceux-ci, beaucoup conservent jalousement de la poésie son inutilité avec leurs mots choisis et cette "ambiance" dont je voudrais bien qu'on décidât une fois pour toutes qu'elle ne fait pas un poème, qu'elle est même le contraire d'un poème; le critérium du poème surréaliste n'est pas assez défini (nous en parlerons un autre jour peut-être: j'ai peur de faire le vide autour de Benjamin Péret).

"Crier = créer",
in *Le Surréalisme encore et toujours*, août 1943.

Jacques Audiberti :

En parlant, il durcissait le maxillaire. Mais sa véhémence n'était pas à confondre avec la grossièreté machinale des salles de rédaction. Elle exprimait une doctrine d'impatience passionnée, la volonté de prendre à la gorge le monde afin de lui faire cracher son noyau.

Arts, 30 septembre 1959.

Jean-Christophe Bailly:

Benjamin Péret, en offrant le moins de résistance possible à l'écriture automatique et à l'honnêteté complète qu'elle implique, aura été le plus grand facteur d'accélération mentale dans ce mouvement ivre de la poésie qui avance vers le soleil les yeux fermés.

Au-delà du langage,
éd. Eric Losfeld, 1971.

Jacques Baron:

Il y a le réfractaire total, d'abord, combattant de la guerre d'Espagne en 1936 puis incarcéré pour menées subversives en 1940. L'héroïsme fondamental. Il y a, en même temps, quelqu'un qui n'est pas de ce monde et dont la poésie ne cherche à satisfaire ni le bon ni le mauvais goût du lecteur ni de lui toucher le cœur par des enjolivements esthétiques. C'est une poésie qui ne se situe pas, qui court partout, qui ramasse dans "un lourd sommeil de marche forcée dans une veine de houille", les mots d'usage courant (cailoux, bouteille de vin, brouette, tartine, etc.) qui, dans leur frottement, produisent le parler de l'humour.

L'An I du surréalisme,
Denoël, 1969.

Jean-Louis Bédouin:

On ne peut séparer chez lui, le poète du militant révolutionnaire, l'amoureux du poète, le révolté du militant. Mais on ne doit pas oublier qu'il ne confondit jamais les plans de la réalité correspondant à ces multiples vocations. Péret ne fit jamais double emploi avec lui-même.

Benjamin Péret, "poètes d'aujourd'hui",
éd. Seghers, 1961.

Robert Benayoun:

Ce grand consommateur d'invéraisemblances, qui possède à merveille le don permanent de *partance*, la faculté du "fond de train", est sans aucun doute le voyageur le plus vite du monde, et le plus disponible, à tout moment.

Anthologie du nonsense,
J.J. Pauvert, 1957.

André Breton:

J'en parle de trop près, comme d'une lumière qui, jour par jour, trente ans durant, m'a embelli la vie.

Anthologie de l'humour noir,
J.J. Pauvert, 1966.

A Benjamin Péret

qui a ouvert la cage de la poésie
et se tient depuis lors au cœur
du merveilleux et de l'amour,

1. Ferni. P. 1966

L'AIR DE L'EAU

à Benjamin Péret

ce vieux livre
mais dont
le titre

ÊTES-VOUS FOUS ?

ni est pas trop
de mode.

à merveilleusement

Luis Buñuel

Luis Buñuel: (A propos de ses rapports avec les surréalistes):
Je commençais à les lire à Paris en 1927-1928, surtout Benjamin Péret dont l'humour poétique m'enthousiasmait. Dali et moi le lisions et il nous faisait mourir de rire. Il y avait là quelque chose, un mouvement étrange et pervers, un humour délicieux, du genre corrosif. J'ai essayé d'obtenir quelque chose de semblable dans mon film *Le Fantôme de la liberté*, mais ça n'a pas marché!

Positif n° 238, janvier 1981.

Victor Crastre:

Boute-en-train incomparable était aussi Benjamin Péret qui remplissait la maison des éclats de sa voix de basse et de son rire tonitruant. Benjamin Péret avait le génie du coq à l'âne, du calembour; il pratiquait des alliances de mots d'un pouvoir comique étonnant; il avait le don de la satire; les mots le grisaient, entraînant l'idée. Il y avait du Rabelais chez cet individu débordant de vie, de verve et de sarcasme; maniant l'injure comme une épée, il fut le "mousquetaire" du surréalisme et il eut, entre autres vertus du mousquetaire, le courage et la fidélité.

Le Drame du surréalisme,
Les Éditions du temps, 1963.

Salvador Dali:

Un livre français qu'il est encore possible de lire: *Le Grand Jeu* de Benjamin Péret, le poète français le plus authentique de notre temps.

"Revue des tendances antiartistiques",
in *L'Amic de les arts* n° 31,
Sitgès, 31 mars 1929.

Robert Desnos:

(A propos du recueil *Le Passager du Transatlantique*): L'édition de ce livre est un véritable roman où l'on voit un industriel le commanditer, le *Sans pareil* l'éditer et le premier faire saisir les exemplaires qu'il considère comme la preuve d'une escroquerie tant les poèmes lui paraissent extravagants et folles les illustrations, tandis que l'éditeur ne fait rien pour le défendre. Et c'est sans doute, par le texte, l'illustration et la présentation, le plus beau livre de cette époque.

Cité par Sarane Alexandrian dans
Le Surréalisme et le Rêve.

Jules-François Dupuis (Raoul Vaneigem):

C'est principalement Péret qui retrouve le plus sûrement le langage sensuel du cri de rage et de l'exécration. *Je ne mange pas de ce pain-là* évoque ces chants psalmodiés des bardes gallois dont César assure qu'ils provoquaient la terreur chez l'ennemi au point parfois de provoquer sa mort. Rarement la force du mépris a, dans la lutte contre l'oppression et la bêtise du pouvoir, atteint à une telle expression brute.

Histoire désinvolte du surréalisme,
éd. Paul Vermont, 1977.

à Benjamin { Pavane
Empire
Ramier
Eliacin
Cabou
à la fin de la *L'Académie*
et

COMME DEUX GOUTTES D'EAU

son ami

Paul Éluard

Paul Éluard:

Qui est-ce, Benjamin Péret?
Un homme ressemblant.

Littérature n° 7, 1922.

Une des principales propriétés de la poésie est d'inspirer aux cafards une grimace qui les démasque et qui permet de les juger. La poésie de Benjamin Péret favorise comme nulle autre cette réaction aussi fatale qu'utile. Car elle est douée de cet accent majeur, éternel et moderne, qui détone et fait le vide dans un monde de nécessités prudemment ordonnées et de rengaines murmurantes. Car elle tend, avec ses images extra-lucides, ses images claires comme de l'eau de roche, évidentes comme *le cri strident des œufs rouges*, à la compréhension parfaite de l'inhabituel et à son utilisation contre les ravages de l'exploitation maligne de la bêtise et d'un certain bon sens. Car elle milite insolemment pour un nouveau régime, celui de la logique liée à la vie non comme une ombre mais comme un astre.

Ma fierté est de ne connaître que des hommes qui aiment autant que moi cette poésie spécifiquement subversive qui a la couleur de l'avenir.

Prière d'insérer de Paul Éluard pour
De derrière les fagots de Benjamin Péret, 1934.

Edouard Jaguer:

Benjamin Péret nous a quittés, mais jamais plus, après lui, les mots qu'il a délivrés de leurs tabous et les objets qu'ils dissimulaient ne regagneront les minables bauges où le "sens commun" les tenait terraqués... En appelant "tabac ce qui est oreille", en *nommant* comme pour la première fois le distributeur automatique ou la boîte à sardines, en nous livrant le secret de cet immense magasin de farces et attrapes qu'est le monde de l'objet, Péret a démasqué, aux yeux de nombre d'hommes nés entre 1895 et 1940 l'imposture majeure de la soi-disant réalité, et par là même, ouvert la voie à la plus consciente des révoltes contre une "réalité" qui nous refuse de tels éclats de rire.

Phases n° 5/6, janvier 1960.

Gérard Legrand:

A l'âge où l'on voit se multiplier les faiseurs et les "tricheurs", il m'est apparu comme l'homme *d'un seul tenant*. Merveilleuse certitude: savoir que cet homme est possible, le regarder.

Arts, 30 septembre 1959.

André Pieyre de Mandiargues:

Les surréalistes, comme on sait, accordent à l'image, en matière de poésie, une importance primordiale. Mais chez aucun d'entre eux nous ne voyons les images s'enchaîner et se déchaîner, éclater, fuser, comme dans l'œuvre de Péret. C'est un feu d'artifice inoubliable et perpétuel, un surcroît de richesses qui appartient à la catégorie du baroque et qui finit par lasser l'attention, car il est sans limite. Quoique l'on puisse comparer vaguement la poésie de Benjamin Péret à celle de certains Espagnols, Français, Italiens, du XVI^e et du XVII^e siècle, par l'invention, par l'exubérance, par le foisonnement et par la prodigalité il les dépasse tous.

Deuxième Belvédère,
Grasset, 1962.

Jehan Mayoux:

Au sein d'une collectivité qui passe à bon droit pour combative, Benjamin Péret assume plus spécialement — mais non exclusivement — les fonctions d'agressivité et de discrimination. Sans qu'il y ait jamais double emploi, son rôle complète celui de Breton. En simplifiant beaucoup, on peut dire que Breton a construit le surréalisme de l'intérieur, alors que Péret le définit et le fait connaître en l'opposant à ce qui est autre. Si ces oppositions sont celles du mouvement tout entier, elles trouvent sous sa plume une expression tranchante et définitive, une formulation inoubliable qui lui valent de solides inimitiés et du même coup suscitent un nouveau moyen de défense chez ses adversaires: les œillères du scandale.

*Benjamin Péret, la fourchette coupante,
le surréalisme, même* 1957.

G.Munis:

Comme poète, Benjamin Péret est parmi les premiers surréalistes, comme révolutionnaire parmi les premiers communistes. Révolutionnaire, il était le contraire d'un politicien, poète, l'opposé d'un littérateur.

Alarma, octobre 1959.

Pierre Naville:

La poésie de Péret n'expose et ne décrit pas. Elle fait plus qu'invoquer, elle apostrophe, elle interpelle, elle enjoint, elle s'adresse à toi et moi, à l'ami et à l'ennemi, elle débusque les questions et y répond, elle tranche et conclut. Elle n'est pas un écho, surtout pas l'écho d'une voix étrangère venue d'on ne sait où; elle ne traduit pas les limbes de l'inconscient; elle surgit, franche et lumineuse, manifeste, brassant, sans relâche, unissant et dissociant tout ce qui tombe sous les sens et dans les mots, univers d'objets sonores composés, actifs, merveille vraie d'un nouveau monde où nous pouvons enfin baigner sans remords.

Le Temps du surréel,
éd. Galilée, 1977.

On pourra bien dire qu'il reste assez de canaille dans l'univers pour étouffer cette voix; quant à moi je ne croirai jamais que de tels cris puissent résonner longtemps dans un désert.

La Revue européenne, mars 1925.

Octavio Paz:

Cet homme, Péret, qui croyait si peu en lui, qui attachait si peu d'importance à son œuvre poétique — une des plus originales et sauvages de notre époque — jamais ne cessa de faire confiance à la vie. Son désespoir et son pessimisme l'empêchaient de se faire des illusions mais ils n'avaient détruit en lui ni les idées ni l'espérance. Et l'on pourrait même dire que son espoir se nourrissait de son désespoir, et sa fermeté de l'incertitude de sa vie et de celle de notre temps. Une fois de plus: seuls sont dignes de l'espérance ceux qui ont perdu leurs illusions. Grâce à des hommes comme Péret la nuit dans le siècle n'est pas absolue.

Les Lettres nouvelles, 7 octobre 1959.

Rolland de Renéville:

L'écriture automatique apparaît en harmonie avec son tempérament, au point qu'il semble que Péret n'eût pas écrit si le surréalisme n'avait pas été découvert. Les mots qui affluent de ses lèvres sont comme les symptômes d'une maladie grave, à l'approche de laquelle la logique des sentiments et celle des idées font également explosion. Benjamin Péret ne conserve de notre langage que la construction syntaxique, l'allure et le ton. Les mots lui deviennent des signes. Il leur redonne un sens absolument libre, dégagé

B. Péret en 1959 à Paris, photo Carmen Martinez



des objets qu'ils désignent. De nouveaux objets semblent naître de ces moules dont le contenu nous était imposé par l'usage. Et le miracle est que ces réalités nous les comprenons, tandis que nous traverse l'immense éclat de rire d'un être que nulle contrainte ne retient plus de se lancer à travers notre flore et notre faune urbaines, comme s'il s'agissait pour lui de celles d'une contrée primordiale, ouverte à ses instincts.

Il suffit de lire au hasard l'un de ses poèmes pour y trouver l'exemple d'une conscience qui décide d'accepter sans y introduire de contrôle, la succession des idées qui se présentent à elle par le mécanisme de leur libre association.

Le Beau Navire, juin 1939.

Philippe Soupault:

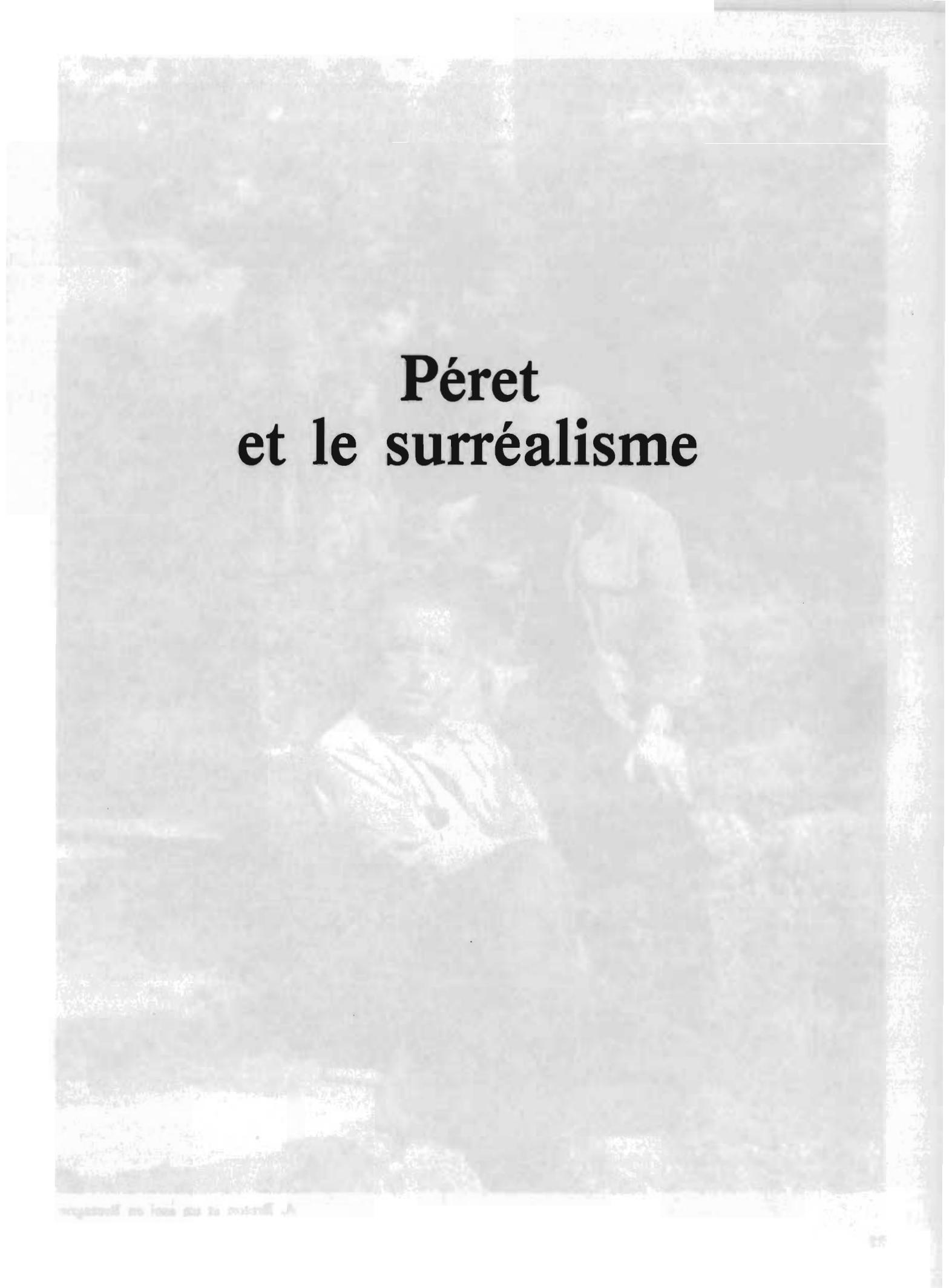
Je sais bien que personne n'a parlé et ne parlera des petites crottes de bique sculptées de Radiguet que Cocteau s'efforce de nous faire prendre pour du crötin d'éléphant, mais j'espérais tout de même que l'imbécillité de mes chers contemporains ne les contraindrait pas à jeter dans le même sac de silence ce livre de Péret et les raclures de Radiguet. Je n'aime pas beaucoup faire le maître d'école, mais je dois déclarer que ce *Passager du Transatlantique* est un livre remarquable, un des plus remarquables qui aient paru depuis dix ans...

Littérature, mars 1922.

Les surréalistes:

Un esprit d'une liberté inaltérable, que n'a cessé de cautionner une vie singulièrement pure de concessions.

La parole est à Péret,
New York, le 28 mai 1943.



Péret et le surréalisme



A. Breton et un ami en Bretagne

Breton, Péret (et quelques autres)

Les surréalistes gênent toujours. Et autrement que “le surréalisme”. Ceci, affirmé sans volonté particulière de plonger dans le paradoxe, mais pour faire justice d’un phénomène qui paraît incontestable: “le” surréalisme, pour peu qu’on en fasse (ce qui semble toujours “simple”) une “école”, et qu’on insiste sur sa constitution “historique” en “groupe”, est aisément intégrable dans tout panorama de la littérature, de l’art ou de la sensibilité au XX^e siècle — au point que tout ouvrage, même à destination scolaire, qui prétend couvrir un champ de ce genre, se doit désormais de le mentionner et de le présenter plus ou moins rapidement. Que, dans la foulée, on ne se prive pas de le déclarer alors achevé ou “dépassé”, cette pseudo-clôture n’en témoignera que mieux, rétrospectivement, de son unité et de sa cohérence¹.

Dans de telles conditions, qu’est-ce que le surréalisme pour la rumeur et le plus grand nombre des commentateurs? Un rassemblement d’individus plus ou moins célèbres et intéressants autour de la personne paternellement magistrale de Breton. Dès lors, il suffirait d’analyser les choix et les textes de ce dernier pour avoir fait le tour de la question.

On abordera bien entendu à part ceux qui, ayant seulement côtoyé le groupe ou n’y étant passé que brièvement, ont su acquérir, ensuite et ailleurs, une notoriété remarquable (Michaux, Char, etc.). Cas particulièrement délicieux, bénéficiant d’un traitement de véritable faveur: Bataille et Artaud — puisqu’ils permettent à certains représentants de “notre” actuelle intelligentsia de prendre leurs désirs pour des réalités historiques et de refouler ainsi plus commodément le travail de Breton et des surréalistes. Mention spéciale aux fonctionnaires de l’engagement prolétarien qui, prétextant des trajectoires malheureuses d’Aragon et d’Éluard, occultent volontiers leur participation initiale au surréalisme et n’y voient qu’une sorte de péché de jeunesse (à mentalité cléricale, vocabulaire en effet religieux)².

De tels tours de passe-passe, outre qu’ils témoignent à l’évidence d’une belle capacité à méconnaître les immédiates différences qui existent entre les individus et les textes, c’est-à-dire d’une remarquable aptitude à ne pas lire, impliquent tous une

(1) Elle permettra aussi d’appliquer l’étiquette à n’importe quoi, comme le laissait entendre *Le Quatrième chant* de Jean Schuster (*Le Monde*, 4.10.69). Exemple récent, et tristement significatif: le *Figaro magazine* du 24 janvier 1981 n’hésite pas à qualifier de surréaliste la présence, dans un parc enneigé, d’une statue musclée de... Arno Breker.

(2) Pourquoi ne pas l’avouer? Il peut être, à l’inverse, difficile d’apprécier sereinement ces textes initiaux, parce qu’on ne saurait ignorer ce que devaient ultérieurement devenir leurs auteurs. Il est vrai que, dès le début, la position d’Éluard était pour le moins ambiguë: en 1926, le “prière d’insérer” des *Dessous d’une vie* ne se privait pas de distinguer avec soin poème, récit de rêve et texte automatique.

(3) Ph. Audoin : *Les Surréalistes* (éd. du Seuil, 1973, p. 152).

(4) C'est-à-dire propriété, au sens à la fois psychologique et économique, s'il est vrai que l'auctor est d'abord ce que l'ancien français nommait warant: le responsable, le garant, celui à qui l'on pourra demander des comptes (sur le sens d'un texte en particulier). J'ai cru pouvoir montrer (cf. *André Breton*, Larousse, p. 224 sq.) qu'en ce qui le concerne, Breton doit être perçu comme un "auteur sans théologie", donc fort peu "père des ses œuvres" au sens ordinaire de l'expression, et encore moins paternel à l'égard des autres surréalistes.

distorsion de ce que fut le rôle de Breton. On a volontiers fait de lui un meneur, un "pape" (on ne sort pas de l'église) ou un père spirituel, alors même que ceux qui l'ont connu de près ne se sont jamais fait faute de rappeler au contraire qu'avec lui, "les relations ne se sont jamais instituées sur le modèle «maître-disciple»³" et que, de l'extérieur en quelque sorte, il suffit d'être attentif à la fois à ceux qu'il jugeait les plus exaltants (Rimbaud, Lautréamont, Vaché), aux espoirs qu'il mettait dans une écriture "collective" et à la signification de l'automatisme quant à ce que sa pratique implique de renonciation à toute autorité⁴ sur ce qui s'écrit pour comprendre qu'en fait, il ne pouvait ni concevoir à son profit ni tenir le rôle d'un Père (du surréalisme ou des surréalistes, peu importe).

En vient-on à Péret, les choses ne font qu'empirer. Non contents de le compter simplement au rang de ceux qui, en arrière de Breton, constituent cette espèce de surréalisme anonyme et fantomatique qu'ils inventent, les critiques paraissent lui réserver un traitement particulièrement défavorable. Il est à son occultation, ou si l'on préfère à son "oubli", plusieurs raisons plus ou moins compatibles, mais qui se rejoignent dans leurs effets. Je me contenterai ici d'en souligner deux: d'une part, on insiste sur sa fidélité à la personne de Breton et aux positions surréalistes pour le ramener au poste peu enviable d'éternel second, dauphin potentiel toujours à l'ombre du maître, qui, dans la mesure où il n'aurait fait que répéter sur un mode mineur les directives du "chef", ne mérite guère qu'on s'attache à ses particularités. On voit là à l'œuvre le symétrique du principe voulant qu'un poète ne devient intéressant qu'à partir de sa séparation de la nébuleuse surréaliste et de son "orthodoxie": puisque Péret n'a jamais opéré cette scission, c'est qu'il n'a par lui-même aucun intérêt.

D'un autre côté, on profite du scandale provoqué par la publication du *Déshonneur des poètes* pour répéter inlassablement la censure exercée, non seulement sur ce texte précis, à valeur de manifeste, mais sur l'ensemble des poèmes, des contes, des anthologies, etc. Cela appelle deux remarques: on sous-entend cette fois, ou l'on feint de croire que ce texte ne représenterait (pour une fois!) qu'une position strictement personnelle de Péret, "oublissant" qu'il ne fait, à la limite, qu'actualiser, en fonction de circonstances particulières, des principes qui ont toujours été ceux de Breton et du groupe. Ainsi, sous prétexte, pour l'occasion, du respect dû à Breton, on déforme le sens et la portée du *Déshonneur* pour n'y plus voir qu'une incartade, un écart sans antécédent ni lendemain — ce qui revient à amputer la pensée de Breton lui-même d'une dimension non négligeable. D'une telle interprétation, Péret et Breton font ensemble les frais, tant il est vrai qu'à vouloir faire du premier un disciple pour cette fois turbulent, on se condamne à imposer au second une figure "paternelle" dans laquelle il est décidément à l'étroit...

Au-delà de cette double déformation, l'occultation de Péret à cause du *Déshonneur des poètes*⁵ — c'est la seconde remarque à faire — répète la situation culturelle précise qui existait en France dans les années d'après-guerre. Cela renvoie donc, plus exactement, au rôle alors tenu par des "intellectuels communistes" auré-

(5) Il ne s'agit pas de dire que *Le Déshonneur* est la seule cause de cette occultation; mais on peut affirmer qu'il constitue, encore aujourd'hui, une raison de poids, tant il est vrai qu'à s'en prendre à la fibre patriotique, on risque sa réputation.

olés du prestige conféré par la participation du Parti communiste à la Résistance⁶. On comprend sans mal que Aragon, vertement tancé, parmi d'autres, dans le texte de Péret, et doté d'une mémoire suffisante pour deviner que ce dernier affirmait aussi bien les positions de Breton et des autres membres du groupe, tînt à ramener le plus rapidement possible le surréalisme à sa "juste" place, c'est-à-dire au banc des silencieux, secondé avec enthousiasme dans une aussi noble tâche par tous les idéologues de service. On comprend également qu'il n'hésitât pas à pousser assez vite les choses jusqu'au dernier degré du ridicule en illustrant la "renaissance" du vers régulier, du sonnet et autres vieilleries dont *Le Déshonneur* avait fait justice, pour rassembler en 1954 ses articles des *Lettres françaises* dans un *Journal d'une poésie nationale*, dont la thèse paraîtra simplette, tout en constituant une réponse différée à cet obsédant *Déshonneur* (qui n'y est bien entendu jamais évoqué...): la véritable poésie est nationale et ne saurait s'écrire autrement qu'en vers réguliers. Qu'importe, dira-t-on: il faut être un bien vicieux archiviste pour s'intéresser encore, et si peu que ce soit, à ce lamentable *Journal*. Sans doute... mais on ne le sort ici de l'oubli que dans la mesure où il paraît d'abord symptomatique d'une attitude qui n'en finit pas d'être dominante.

Ne voit-on pas, périodiquement, resurgir des allusions rapides à ce *Déshonneur* comme à une tache morale et intellectuelle décidément indélébile? C'est, en 1952, Jean Rousselot qui, dans son *Panorama critique des nouveaux poètes français* paru aux éditions Seghers, ne trouve à évoquer, en deux lignes, Péret (p. 356) qu'à propos des poètes de la Résistance; allusion d'ailleurs si brève qu'elle ne justifie pas, semble-t-il, la présence de Péret à l'index de l'ouvrage... C'est, plus récemment, l'obstiné Pierre Seghers qui, dans son pavé sur *La Résistance et ses poètes*, reprend, après avoir cependant laissé entendre que le temps des débats passionnés est fini, les refrains les plus éculés sur Péret bien à l'abri invectivant en toute sécurité les valeureux poètes combattants... Ce fut évidemment l'affaire Hugnet⁷, c'est encore la litanie des injures que l'on s'attire inmanquablement dès que l'on ose affirmer que, mais oui, *Le Déshonneur* était tout simplement d'une exemplaire lucidité.

Autrement dit: les débats de ce temps ne sont toujours pas débarrassés de l'atmosphère puante de ce que Péret lui-même logea jusqu'à la fin de sa vie en un *taudis*: le stalinisme⁸.

De l'accord radical entre la position énoncée dans *Le Déshonneur* et celle du groupe surréaliste dans son ensemble ou de Breton en particulier, les indices, ou plutôt les preuves, foisonnent, aussi bien en amont qu'en aval. On n'en trouvera ci-dessous que quelques-unes, et sans la moindre hiérarchie.

C'est par exemple l'autographe de Breton ajouté en réponse au titre de la conférence de 1934: *Qu'est-ce que le surréalisme?* (R. Enriquez, Bruxelles): *C'est la beauté de Benjamin Péret écoutant prononcer les mots de famille, de religion et de patrie*⁹ — où se profile la répulsion, qui irriguera tout *Le Déshonneur* — de Péret à l'égard de ce qu'impliquent de tels mots.

(6) A titre d'exemple, et parmi d'autres textes de la même encre dont on frémit qu'ils aient pu être pris au sérieux par des lecteurs apparemment normaux, on se délectera du *Surréalisme contre la révolution* (Editions sociales, 1948) — ne serait-ce qu'en raison du rappel que fait Roger Vailland de la photographie où l'on voit Péret insulter un prêtre, parue dans le n° 13 de *La Révolution surréaliste* (mais pas en couverture comme il le dit). C'est pour en affirmer que "cela certes était aussi important que le dessin du « cadavre exquis » de la page 23". Cette allusion à Péret est la seule que l'on trouve dans les 64 pages de cette plaquette.

(7) Cf. *De la part de Péret*.

(8) Introduction à *La Poesia surrealista francese*, éd. Schwarz, 1959.

(9) Catalogue "Surréalisme Dadaïsme Cubisme", Nouveau Drouot, 23 et 24 mars 1981. Voir la notice du n° 59.

C'est aussi bien, d'un point de vue différent, la complémentarité réelle entre le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* cosigné par Breton et Trotski en 1938 et *Le Déshonneur*. Faut-il comparer quelques phrases? D'un côté:

Le libre choix (des) thèmes et la non restriction absolue en ce qui concerne le champ de son exploration constituent pour l'artiste un bien qu'il est en droit de revendiquer comme inaliénable. En matière de création artistique, il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière.

De l'autre:

Les ennemis de la poésie ont eu de tout temps l'obsession de la soumettre à leurs fins immédiates, de l'écraser sous leur dieu ou, maintenant, de l'enchaîner au ban de la nouvelle divinité brune ou "rouge" — rouge-brun de sang séché — plus sanglante encore que l'ancienne.

On reconnaîtra que, dans de telles affirmations, il serait bien difficile de déceler le moindre indice de contradiction.

Même accord de principe, pour peu qu'on veuille bien comprendre l'enjeu réel des textes, entre *Le Déshonneur* et les articles dans lesquels Breton dénoncera vigoureusement les tentatives de promotion du "réalisme socialiste". De part et d'autre, il s'agit bien de rappeler que la reprise, à la fois stylistique et thématique, des "sources d'inspiration" les plus éculées et les plus étriquées du point de vue moral, ne peut que stériliser, au-delà du "créateur" lui-même, le public et n'équivaut à rien d'autre qu'à l'instauration d'un ordre répressif particulièrement insupportable.

Ile de Sein 1948
(Heisler, Péret, Toyen, Breton)



André Breton et B. Péret,
Cahors 1951, sur le pont Valentré



Trajectoria de la poesía

I. - La poesía se expresa en primer lugar por el mito que contiene toda forma simbólica todo el conocimiento de la humanidad en la época de su creación. Condiciones sociales y culturales de aparición del mito. Simbolismo y sublimación.

II. - La división del trabajo conduce a una especialización cada vez más acentuada. A la poesía colectiva espesandose por el mito sucede una poesía individual nacida del mito (cf. antigüedad greco latina, china, Tíbet, México). Esta poesía representa la primera manifestación subjetiva individual.

III. - Evolución de la poesía, de la antigüedad hasta el romanticismo. La significación del romanticismo, sus orígenes y su contexto social. El repudio de todos los mitos por el romanticismo. Descubierta del universo interior del hombre.

IV. - Del romanticismo al surrealismo: Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Apollinaire. La significación del surrealismo, sus antecedentes y su contexto social. Búsqueda de un nuevo mito. El valor del juego en el surrealismo. El futuro de la poesía y del surrealismo.

Faut-il maintenant rappeler ce que fut la participation de Péret à la vie du groupe surréaliste lui-même? Il suffit de feuilleter les revues... A commencer par *Littérature*. Péret n'y fait son apparition, dans la première série, qu'au n° 15 (juillet-août 1920, il vient d'arriver à Paris après sa démobilisation), mais ce sera pour ensuite être présent dans les numéros de la seconde série, quand les choses deviennent plus rigoureuses — à l'exception du second, du quatrième (septembre 1922) où il manque étrangement à la liste de ceux dont Breton, dans *Clairement*, serre les mains, et du dernier (où est cependant annoncée la publication d'*Immortelle Maladie*), soit neuf fois sur douze livraisons. Or, ses contributions prouvent dès ce moment-là qu'il collabore à cette période de gestation du surréalisme en assurant la diversité de son écriture: poèmes, contes, prise de position "théorique" (cf. *A travers mes yeux*, dans le n°5, qui constate la fin de Dada et se montre en total accord avec Breton), pratique de l'écriture collective (avec Breton et Desnos: *Comme il fait beau!* dans le n°9), sans oublier sa participation aux séances de sommeil hypnotique (n°6). Une telle turbulence justifie sa reconnaissance immédiate parmi ceux qui donnent à la revue "des ŒUVRES, scandaleuses à divers titres", et permet de comprendre pourquoi c'est bien lui qui, avec Naville, prendra pour les deux premiers numéros la direction de *La Révolution surréaliste*.

Or, remarquera Breton dans ses *Entretiens* (p. 106), *au départ, l'accent de la revue est mis sur le surréalisme pur — le surréalisme, disons, à l'état natif — et c'est ce qui en fait confier la direction à Pierre Naville et Benjamin Péret, qui peuvent être tenus alors pour les plus intégralement animés du nouvel esprit et les plus rebelles à toute concession.* A partir du n° 3, alors donc qu'il ne dirige plus la revue, Péret y reste bien évidemment présent, dans tous les numéros, par des poèmes, des contes, des "revues de la presse" effectuées en collaboration avec Éluard, etc. Dès le n° 4, une correspondance avec *Commerce* lui donne l'occasion de déclarer son hostilité à toute censure. Son nom apparaît bien entendu dans la liste des signataires du tract *La Révolution d'abord et toujours* (n° 5). Lorsqu'est annoncée pour "avril 1926" la parution de *La Guerre civile*, il figure parmi les "fondateurs" (n° 6). Les recueils qu'il publie sont annoncés par des placards publicitaires; il participe au *Dialogue en 1929* (n° 11) en échangeant questions et réponses avec Breton, etc.

(10) Ou l'examen des listes de signatures à la suite des tracts et déclarations collectives, tel qu'on peut désormais le mener avec une certaine aisance grâce au volume paru en 1980 aux éditions Losfeld par les soins de José Pierre.

Le dépouillement de toutes les publications du groupe¹⁰, en passant par les numéros spéciaux ponctuellement attribués aux surréalistes par des revues qu'ils ne contrôlent pas directement (voir par exemple *L'Age du cinéma* n° 4/5), et jusqu'à *Bief*, confirmerait amplement qu'au sein du groupe, Péret n'en finit pas d'avoir un rôle majeur, où convergent l'effervescence et l'intransigeance. C'est l'importance de ce rôle qui explique sa présence dans la liste des noms à inscrire, en 1930, par le relieur Paul Bonet sur un ensemble de documents appartenant au collectionneur René Gaffé, alors même qu'aucun des textes rassemblés ne lui est dû. On notera de surcroît que Péret y apparaît en caractères aussi importants que Éluard et Aragon (qui pour leur part sont présents dans les manuscrits): on sait que la liste fut arrêtée "d'accord avec André Breton" et il s'agissait donc bien d'y recenser ceux auxquels le surréalisme devait son existence¹¹.

(11) Cf. le catalogue précité, notice du n° 304.

C'est encore Breton qui, dans les *Entretiens*, confirme le rôle exemplaire de Péret au cours des années qui précèdent immédiatement la Seconde Guerre mondiale, moment où *le surréalisme réaffirme sa volonté de non composition avec tout le système de valeurs que met en avant la société bourgeoise. Cette volonté s'exprime avec le maximum d'intransigeance et d'audace dans le recueil de Benjamin Péret: Je ne mange pas de ce pain-là* (p. 193).

Veut-on des preuves d'un ordre différent, en quelque sorte plus intime? Les dédicaces sont suffisamment parlantes, si l'on veut bien admettre que Breton n'y écrivait pas n'importe quoi:

— 1928 (*Le Surréalisme et la peinture*): "A Benjamin Péret, mon adorable ami";

— janvier 1936 (*Position politique du surréalisme*): "A Benjamin Péret l'Homme de la situation à perte de vue son ami";

— 1957 (*L'Art magique*): "A mon petit Benjamin aimé¹²".

Et, d'en face, cette déclaration, comme en écho:

*Je suis, à coup sûr, moins qualifié que quiconque pour parler d'André Breton parce que je ne pourrai jamais disposer du recul nécessaire pour apprécier une œuvre et surtout une vie qui m'est si amicalement proche depuis près de quarante ans*¹³.

(12) Idem, numéros 46, 62 et 80.

(13) *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel, 1956, p. 352.

Bien entendu, à souligner cette entente, cette proximité, on fournit des arguments supplémentaires à tous ceux qui s'obstinent à ne voir en Péret que l'éternel second et font du groupe surréaliste un rassemblement de suiveurs. Tant pis. Cela ne prouve que leur incapacité à concevoir les relations entre individus autrement qu'en termes de pouvoir et de rapport de forces. L'insistance avec laquelle ils méconnaissent la complémentarité pour ne comprendre l'existence d'une collectivité en état quasi permanent d'ébullition que sur le mode de la concurrence a été dénoncée dès la célèbre étude de Jules Monnerot. Que cette dernière, et celles qui l'ont suivie, n'aient pas suffi à modifier de tels jugements, indique combien les cadres de la pensée la plus servilement fidèle aux lois du marché économique sont difficiles à ébranler. Il est vrai que la question du "pouvoir intellectuel" n'en finit pas, en finit moins que jamais, de se poser en dehors du surréalisme, qui apparaît, en ce qui concerne les occasions privilégiées de vie collective qu'il a offertes dans la période où il se manifestait comme groupe, comme un espace d'exception. Mais cela n'excuse pas l'aveuglement, qui, dans de tels cas, ressemble fortement à un simple acquiescement aux habitudes du système économique.

Jehan Mayoux, Claude Courtot ont amplement montré à quel point Breton et Péret furent complémentaires, c'est-à-dire combien leurs différences leur étaient précieuses et faites pour s'unir, combien la *lumière* de chacun, *jour par jour, trente ans durant... a embelli la vie* de l'autre¹⁴. Il suffit, pour en finir avec cet aspect de la question, de citer le premier:

*Au sein d'une collectivité qui passe à bon droit pour combative, Benjamin Péret assume plus spécialement — mais non exclusivement — les fonctions d'agressivité et de discrimination. Sans qu'il y ait jamais double emploi, son rôle complète celui de Breton. En simplifiant beaucoup, on peut dire que Breton a construit le surréalisme de l'intérieur, alors que Péret le définit et le fait connaître en l'opposant à ce qui est autre*¹⁵.

Cette bipolarité se retrouve dans la conception que Breton et Péret se faisaient de l'écriture et de ses tâches. Il convient maintenant d'insister un peu sur cette différence-là, quitte à passer aux yeux des critiques pressés pour suspect de contradiction.

S'il est aisé d'en avoir le sentiment par une simple lecture des textes, elle est plus délicate à expliciter dès qu'il y va de la poésie, pour la simple raison que les deux œuvres affirment également *une fidélité à la poésie authentique dont... le surréalisme est l'aspect le plus évident*⁸. De surcroît, cette différence ne se dessine qu'à partir d'une attitude commune: j'ai fait, plus haut, allusion à la conception non théologique de l'écriture qui fut celle de Breton; il est temps d'ajouter qu'une conception semblable eut chez Péret des manifestations plus évidentes, puisque, "lorsqu'on lisait devant lui ses poèmes, (il) ne les reconnaissait *jamais*" et qu'ainsi, il excluait très radicalement de la poésie "la notion d'appartenance"¹⁶.

Une telle attitude a évidemment de quoi surprendre, sinon choquer, tous ceux qui s'attachent à la moindre de leurs lignes et en revendiquent la paternité comme si le sort du monde en dépendait. Elle indique à quel point la poésie, tout en étant pour Péret

(14) A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*.

(15) "Benjamin Péret, la fourchette coupante", in *Le Surréalisme, même*, n° 2, p. 152.

(16) Jean-Christophe Bailly: *Au-delà du langage, une étude sur Benjamin Péret*, éditions Losfeld, collection "Le désordre", 1971, p. 19.

une dimension essentielle de l'existence, est indépendante de l'individu qu'elle ne fait en quelque sorte que traverser, l'utilisant comme simple instrument de transmission, à la façon d'une chambre d'écho, mais sans qu'il puisse jamais se vanter de ses réussites ni de ses beautés.

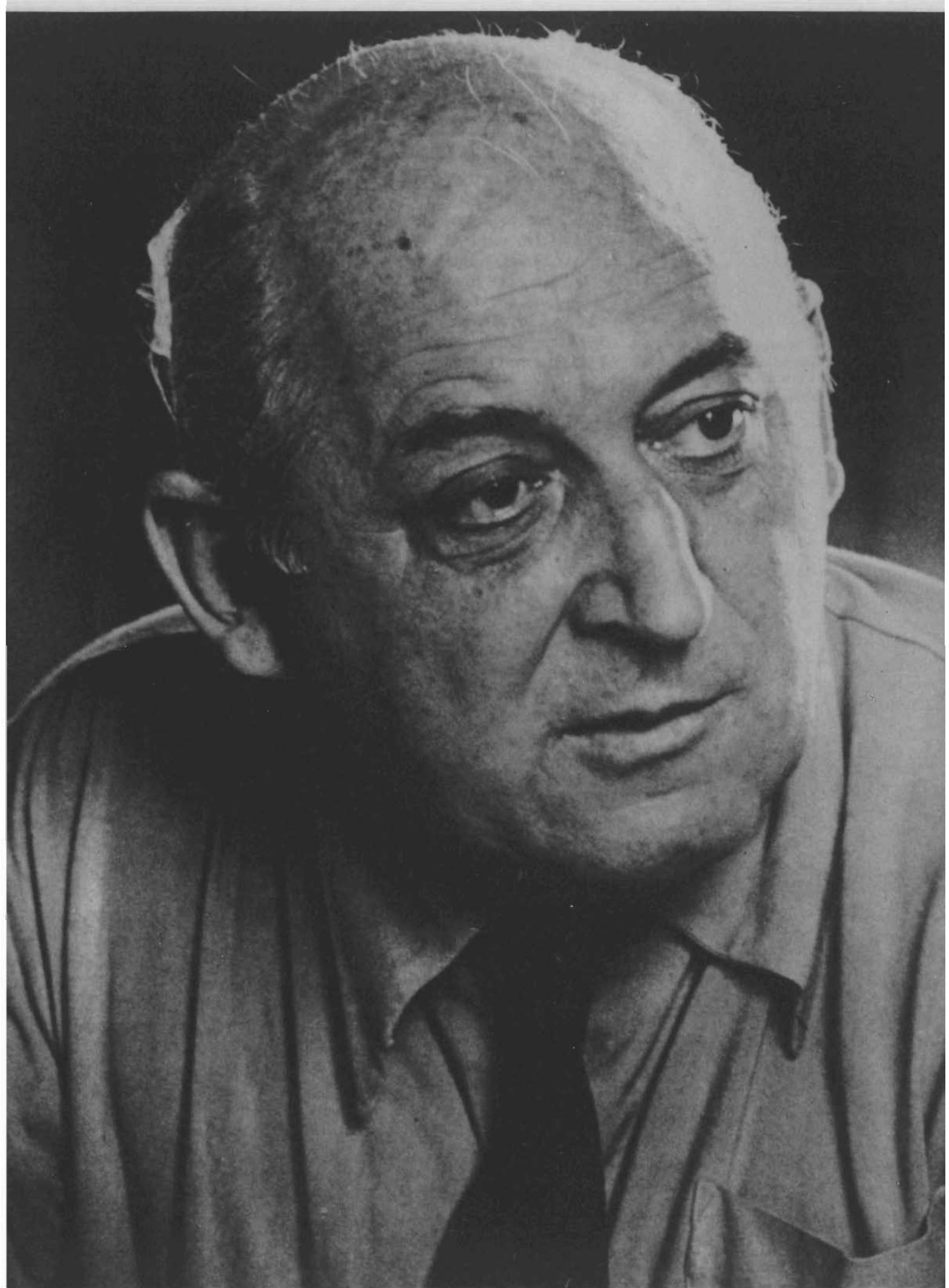
D'autre part, cette apparente indifférence, aux allures de fascinante amnésie, n'autorise nullement l'irresponsabilité. De même que Breton se fait de son travail d'intellectuel l'idée la plus haute et n'entend livrer à l'impression que ce qu'il peut revendiquer pleinement comme sien — ce qui implique en particulier la "tenue" de toute page en prose, ses éventuelles corrections dont témoignent amplement l'état des manuscrits —, de même Péret entend bien ne pas dire n'importe quoi, même si, plus tard, il en vient à oublier ce qu'il a bien pu dire. On se rappelle combien la défense de Aragon au moment de la publication de son *Front rouge* fut en fait malaisée: en admettant qu'il n'était pas responsable du sens apparent d'un texte dont la médiocrité poétique était par ailleurs évidente, Breton en venait à contredire l'habituelle rigueur dont il ne cesse de faire preuve à l'égard de sa propre écriture. Sans doute l'écart ainsi maintenu entre sens manifeste et sens latent du "poème" peut-il se justifier d'une référence freudienne, et Breton, dès le premier *Manifeste*, avait souligné combien l'"irresponsabilité" qu'entraîne l'automatisme authentique risquerait de poser un jour quelques problèmes du simple point de vue juridique — il n'en reste pas moins qu'on ne rencontrera dans aucune de ses pages quelque chose qui ressemble de près ou de loin à la plate succession de slogans qu'égrène *Front rouge*. C'est que l'inconscient n'était certainement guère à l'œuvre dans ce dernier.

Péret signe à cette occasion le tract sur *L'affaire Aragon*; et lorsque Breton publie *Misère de la poésie*, où se définit, au-delà de la polémique suscitée par le texte de Aragon, l'exigence surréaliste concernant les relations entre expression poétique et société, il contresigne (avec Char, Éluard, Tzara, Tanguy et Thirion) une lettre rédigée par Crevel pour approuver totalement le contenu de la brochure et confirmer qu'il ne saurait être question d'admettre la moindre discipline imposée de l'extérieur et risquant de réduire la spécificité de l'activité surréaliste¹⁷. (On comprend qu'en fait, *Misère de la poésie* contient en germe les argumentations qui seront ultérieurement développées, d'une part dans *Les Vases communicants*, de l'autre dans *Le Déshonneur des poètes*.) Approuvant la tactique suivie par Breton, Péret se retrouve dans une situation pareillement ambiguë. Mais l'examen rapide de ce que l'un et l'autre ont écrit permet de comprendre comment chacun n'en arrive là que par le jeu des circonstances, et pour peu de temps.

Si Breton fut, dans ses poèmes, peu porté à une contestation sociale ou politique s'exprimant directement, réservant en général cette part de son activité à ses proses, on sait qu'il n'en allait pas de même chez Péret. Et *Je ne mange pas de ce pain-là* n'a rien perdu de sa violence, dont le ton globalement dépréciatif et d'une ironie vengeresse, peut d'abord paraître trop uniforme dans l'invective, et donc trop contrôlé, pour qu'on puisse admettre que les

Benjamin Péret en décembre 1954, photo Sperry Lea

(17) Cf. *Tracts et déclarations collectives 1922-1939*, présentés par José Pierre, p. 458.



poèmes en trouvent bien naissance dans l'automatisme. Incontestablement, Péret y joue partiellement de formes inscrites dans la mémoire populaire : rengaine, chansonnette, mais c'est pour insérer dans ces moules préétablis des paroles peu habituelles, même si la *Petite Chanson des mutilés*, dans le mouvement circulaire qui entraîne le récitant à manger "beaucoup de rats" parce que ceux-ci ont commencé par lui manger la jambe et sans toutefois qu'ils la lui rendent, n'est pas sans rappeler l'absurdité d'une fatrasie moyenâgeuse.

De même, la répétition systématique, dans l'*Épitaphe sur un monument aux morts de la guerre*, de la formule: *le doigt dans le trou du cul*, évoque inmanquablement l'irrespect braillard de n'importe quelle chanson de salle de garde¹⁸.

Mais le ton général du recueil dépasse cette gouaille élémentaire pour se hausser au niveau d'une véritable fureur dans l'invective. Au-delà de la dérision, le texte se justifie d'un délire éventuellement scatologique où affleure, en même temps qu'un goût toujours vif pour le scandale, une véritable exaltation subversive. Il sous-entend qu'on ne crachera jamais assez sur les valeurs établies, sur la patrie, l'armée, les prêtres, etc. : à l'effarante et inlassable oppression dont elles sont responsables ne peut en effet répliquer qu'un sursaut tendu au maximum, le désir d'"en rajouter" pour avoir au moins le plaisir de cette libération-là — celle du verbe. Il y a dans ces poèmes une mentalité festive ou carnavalesque: la litanie "sacrilège" dégonfle le faux sacré par le rire, elle débusque la baudruche sous l'uniforme, dénonce la frousse que masquait la pose. On chercherait en vain dans l'œuvre de Breton l'équivalent écrit d'une telle offensive : on sait combien les colères de Breton sont toujours énoncées dans un langage châtié, d'où se trouve proscrit tout vocable "vulgaire" ou obscène afin d'assurer à chaque intervention cette "tenue" qu'il avait tant admirée chez les symbolistes.

Péret, en ce qui le concerne, "se tient" volontiers mal. Se trouve-t-il pour cela en contradiction avec le privilège accordé par Breton au "signe ascendant"? Ce n'est pas sûr. Tout d'abord pour les raisons qu'invoque Jean-Christophe Bailly : "Ce qui est trop bas ne peut être magnifié... pas de poésie pour Thiers, Chiappe ou Louis XVI... Le signe qui est ascendant pour le Chevalier de la Barre ne peut l'être pour ceux qui le firent brûler."¹⁹ — encore que cette interprétation fasse problème dans la mesure où elle oppose malgré tout la "poésie" de, par exemple, *Je sublime*, à la "non poésie" de *Je ne mange pas...* : il semble plus légitime d'affirmer que, pour Péret, la poésie est une, tout comme la pensée, ce qui revient à considérer que des textes comme *Le Tour de France cycliste* ou *Le Pouvoir temporel du Pape* la "représentent" aussi incontestablement que ceux du *Passager du Transatlantique*. Que le ton change d'un recueil à l'autre n'autorise pas à conclure qu'il devient parfois incompatible avec "la poésie" et que celle-ci s'efface lorsque la revendication populaire se donne libre cours. S'il est vrai que *de tout poème authentique s'échappe un souffle de liberté entière et agissante*, ainsi qu'il est dit dans les dernières lignes du *Déshonneur*, ne peut-on admettre que ce souffle puisse s'en prendre, épisodiquement et comme en se jouant, à des têtes de Turcs précises, symboliquement choisies

(18) A notre époque, il semble que résonne un irrespect comparable dans la peinture de Christian Zeimert, et par exemple dans son "Monument aux ivres-morts".

(19) J. Ch. Bailly, op. cit., p. 65-66.



A. Joubert, G. Legrand et B. Péret,
1958, Bretagne



B. Péret, Gérard Legrand,
Alain Joubert et Nicole Espagnol
1958, en Bretagne

pour signifier la mentalité bourgeoise dans toute son horreur²⁰? Car la liberté ne peut qu'être gagnante à s'annoncer par le rire, et Péret, depuis son apparition au procès de Maurice Barrès en uniforme de soldat allemand déclarant être le soldat inconnu, a su garder en mémoire que, pour bousculer le conformisme, la dérision n'est jamais trop "hénaurme".

L'usage fait de l'argot dans *Mort aux vaches et au champ d'honneur* confirme la tendance de Péret à se tenir au plus près d'une revendication véritablement populaire, mais son intérêt déborde ce seul aspect.

D'une part, l'argot révèle chez les masses populaires qui le créent et l'utilisent un besoin inconscient de poésie que ne satisfait plus la langue des autres classes et une hostilité élémentaire et latente contre ces classes (*La parole est à Péret*). Péret a ainsi parfaitement conscience d'une question qui traverse en réalité toute l'histoire du mouvement surréaliste, et que l'on peut formuler au choix: quels sont les moyens non démagogiques qui rendront possible l'accès des masses aux avancées les plus extrêmes de la pensée? ou bien: comment un texte peut-il échapper aux retombées linguistiques de la division du travail que respecte la société globale?

Le poète révolutionnaire en effet ne peut avoir la conscience en repos dès qu'il constate que ce qu'il écrit risque d'échapper à ses plus authentiques destinataires en raison d'une différence de langues. Autant il pouvait être réjouissant (pendant Dada ou l'épo-

(20) Ce qui indique d'autre part que les poèmes de *Je ne mange pas...* sont bien de la même nature que les autres, c'est, en particulier, que la ramification des images s'y effectue comme dans *Le Grand Jeu* ou *Je sublime*: par vagues successives qui n'en finissent pas de transformer les éléments d'une proposition initiale pour égarer totalement le lecteur.

que "scandaleuse" du surréalisme) de vérifier que les textes produits échappaient bien à la classe bourgeoise, et que donc il était possible d'user des mots de cette classe d'une tout autre façon qu'elle-même, autant le déplacement de l'incompréhension sur les classes populaires apparaît insupportable — et bien au-delà des seules années du compagnonnage raté par le Parti communiste (où l'on ne se posait d'ailleurs pas la question dans les mêmes termes: du langage prolétarien des "rabcors" ou du récit bourgeois à la Barbusse à la poésie, il y a un monde). Dans une telle situation, l'argot, de par son origine même, confirme à la fois que les masses sont très capables d'invention linguistique et que cette invention ne manque ni de verdeur ni de fraîcheur poétique. De plus, langage codé et marginal, il implique une connivence, une fraternité qui se définissent par opposition au système social dominant. Enfin, intégré, comme il l'est dans *Mort aux vaches...*, dans un récit en langage "normal", il montre qu'au-delà de ce dernier, existent bien des réserves d'invention possible.

Il n'est évidemment pas question d'en déduire que l'argot serait la seule langue légitime d'une poésie prétendant s'adresser au plus grand nombre (cette conclusion serait d'ailleurs contredite par son vieillissement rapide, puisque, dès que son usage se généralise, il doit se modifier). C'est dire que le recours aux richesses de la langue verte ne pouvait être que ponctuel, et son absence de *Je ne mange pas...* est symptomatique. Mais ce passage par la langue marginale doit être mis en rapport avec un caractère fondamental de la poésie de Péret: la simplicité, ou quotidienneté, de son vocabulaire, particulièrement sensible si on le compare à celui de Breton.

Alors que ce dernier ne se prive pas des mots les plus rares (on sait qu'il admira très tôt Saint-John Perse), le dictionnaire de Péret est beaucoup plus restreint: substantifs, verbes, adjectifs, sont chez lui ceux de tout le monde — la surprise provenant des rapprochements incongrus qu'ils subissent, mais jamais de l'égarément premier que provoque la lecture d'un vocable peu connu. Quel que soit le domaine sémantique étudié, la constatation se vérifie: par exemple, une analyse systématique des bestiaires de Breton et Péret montrerait combien le second est "banal" par comparaison au premier.

Aussi n'est-il pas étonnant que la question du public se pose pour Breton avec une acuité particulière. En 1931, à Éluard curieux de savoir s'il serait *capable de changer un texte pour le faire lire par telle ou telle personne*, il répond par l'affirmative: *comme je ne veux donner aucune pâture aux aristocrates et aux bourgeois, je prétends écrire pour les masses... Mon rôle est de montrer comment, dans l'évolution qui a été la mienne, je puis être entraîné à une détermination purement communiste... Quitte à abandonner le surréalisme au besoin, il faut refaire le public à tout prix*²¹. Ce qu'une telle déclaration peut avoir de surprenant dans la surenchère s'explique sans doute par les difficultés rencontrées à cette époque, tant dans les relations avec le Parti communiste que dans la diffusion des idées du groupe (*Le Surréalisme au service de la révolution* se vend d'abord trois fois moins que *La Révolution surréaliste*), mais la solution radicale envisagée par Breton indique au moins combien la question du

(21) André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, p. 323-324.

B. Péret, A. Joubert et G. Legrand,
1958, Bretagne



public est pour lui préoccupante. On peut se demander dans quelle mesure ce souci n'est pas la conséquence de la noblesse même de son style habituel et de son hostilité à tout relâchement dans l'expression: ne lui suffisait-il pas d'écouter comment parle la rue pour constater la distance existant entre l'usage courant des mots et celui qu'il en faisait, qu'il tenait à en faire? Toute poésie implique bien entendu cette distance, mais elle existe chez Breton jusque dans ses textes les plus "didactiques", c'est-à-dire même lorsque son écriture prétend à une efficacité à court terme: il suffit de comparer les tracts ou déclarations dont il fut totalement ou partiellement responsable avec le tout venant des slogans et la littérature politique pour l'apprécier.

Que l'écriture de Péret obéisse à une veine plus populaire ne signifie aucunement que la question du public ne se pose pas pour lui — comme elle se pose pour tous les surréalistes et ne serait-ce qu'en raison du faible tirage de ses volumes: même *Je ne mange pas de ce pain-là* n'est imprimé en 1936 qu'à 200 exemplaires ordinaires. Mais Péret interprète immédiatement l'indifférence du public à la poésie en termes politiques (dès lors, ça n'est pas en modifiant l'écriture qu'on pourra espérer se rapprocher des masses): *L'existence misérable à laquelle la société réduit aujourd'hui la masse de la population l'écarte... de toute pensée poétique, bien que l'aspiration à la poésie, chez elle, reste latente... De même que les maîtres estiment que la religion est nécessaire au peuple, ils jugent que la poésie authentique, risquant d'aider à son émancipation, est nuisible non seulement au peuple mais à la société tout entière car ils en soupçonnent la valeur subversive. Ils s'ingénient donc, non sans succès, à l'étouffer, créant autour d'elle une véritable zone de silence où elle se raréfie* (*La parole est à Péret*). La solution n'appartient donc pas aux seuls poètes et à

leur "bonne volonté": elle dépend des modifications du champ politique. Et sans doute est-ce parce que Péret a continuellement développé son activité dans ce champ, parallèlement à son travail poétique, qu'il peut à la fois se montrer fidèle à son inspiration populaire et ne pas s'inquiéter outre mesure, en tant que poète, du public qu'il touche immédiatement. En fait, et peut-être plus encore que Breton, le public qu'il vise est celui de l'avenir, puisque le poète *ne peut être aujourd'hui que le maudit. Cette malédiction que lui lance la société actuelle indique sa position révolutionnaire; mais il sortira de sa réserve obligée pour se voir placé à la tête de la société lorsque (celle-ci aura été) bouleversée de fond en comble (La parole est à Péret).*

Il est possible que cette conception d'une réconciliation future, post-révolutionnaire, entre le "grand public" et la poésie ait contribué au développement progressif de ce qui apparaît dès les premiers poèmes de Péret comme constitutif de leur spécificité, à savoir la façon dont l'image y prolifère en toute liberté et l'absence de point de vue démonstratif, ou même plus simplement persuasif.

Là où Breton, même dans ses poèmes, met fréquemment au point une "argumentation", Péret supprime tous les intermédiaires et va beaucoup plus droit au but, sans aucune rhétorique. Il se contente d'affirmer, avec à la fois naïveté et brutalité, mais ne cherche pas à convertir le lecteur. Chaque texte (et de ce point de vue les contes ne diffèrent en rien des poèmes) place ce dernier devant un monde totalement inédit sans prendre soin de ménager aucune transition entre ce qu'il connaît ordinairement et ce qu'on lui donne ainsi à "voir" ou à imaginer. Aussi le mode le plus courant chez Péret est-il spontanément descriptif ou narratif, puisqu'on n'aura jamais épuisé les ressources des nouvelles alliances entre les mots — c'est-à-dire entre les choses; à la limite, un conte n'est qu'un poème inhabituellement long qui ne respecte pas la disposition en vers séparés, et tout conte (ou tout poème) est bien "de fée" — de cette fameuse fée qui apparut sur la vitre de la cellule de Rennes, capable de repousser les papillons noirs de l'existence... D'où aussi bien le succès des poèmes de Péret auprès d'un public enfantin, qui se trouve aisément de plain-pied avec sa fantaisie, alors qu'un texte de Breton paraîtra, à ce même public enfantin, beaucoup plus hermétique.

C'est une fois de plus Breton qui, sur ce point, avait vu juste lorsque, dans la notice de l'*Anthologie de l'humour noir*, il remarque qu'avec Péret, c'en est fini de la sorte de "mauvaise conscience" qui habitait les poètes antérieurs lorsqu'ils s'autorisaient à voir "une figue manger un âne": *Tout est délivré, tout poétiquement est sauvé par la remise en vigueur d'un principe général de mutation, de métamorphose. On ne se borne plus à célébrer les "correspondances" comme de grandes lueurs malheureusement intermittentes.* Il pourra sembler que résonne dans ces lignes beaucoup plus qu'une admiration très sincère: quelque chose comme le sentiment d'être face à une œuvre que, pour sa part, on ne saurait mener à bien. Aussi doit-on prendre au sérieux l'insistance avec laquelle le début de la notice souligne le caractère d'exception de l'écriture de Péret (*détachement à toute épreuve,*



B. Péret et Nicole, 1957,
St-Cirq Lapopie

dont je ne connais bien sûr pas d'autre exemple... lui seul a précisément réalisé...): lorsqu'il s'y confronte, Breton rencontre un "style" qu'il ne peut pratiquer, tout en y applaudissant une voie, aussi différente soit-elle de la sienne, par laquelle le surréalisme trouve à s'accomplir et dont l'absence signifierait son appauvrissement radical.

Ceci dit, parmi d'autres arguments possibles, pour laisser entendre comment Breton et Péret furent bien ces

grains d'un même épi

que ne courbe aucun équinoxe à rage de rat prisonnier dans son égout

et ne brûle nul solstice en lance-flammes dévorant un paysage

à ramage d'oiseaux libres

que désignait en 1949 *Toute une vie.*

Gérard Durozoi.

Si le surréalisme était maître de Paris...

Le Figaro littéraire, 17 mars 1951, page 10

Les statues qu'André Breton et Benjamin Péret voudraient voir sur les places et aux carrefours de notre capitale.

Nous avons reçu de MM. André Breton et Benjamin Péret, à propos de notre référendum sur les statues de Paris, le message que voici :

Si nous nous en remettons aux souvenirs de notre enfance, nous estimons en effet que la statue confère à la ville sa physionomie propre, qu'elle sollicite la curiosité et, par là, constitue un élément initial de culture. Qui est ce personnage à cheval ? Pourquoi cet autre trempe-t-il une plume d'oie dans un encrier ? Pourquoi sont-ils là ? Qu'ont-ils fait pour mériter que leur image soit perpétuée dans le bronze ou la pierre ? Nous pensons aussi que le secret du mystère inhérent aux premiers tableaux de Chirico, qui surclassent à nos yeux toute la peinture moderne, réside dans l'apparition de statues inconnues de nous sur des places désertes où le soleil projette leur ombre. Nous préférons donc la statue équestre à la statue en pied ou au buste, et nous pensons qu'elle doit reproduire les traits du personnage, son costume et son attitude, à distance, la plus vraisemblable. Dans le cas exceptionnel où la création l'emporte sur le créateur, nous admettons un simple médaillon de l'auteur, la statue proprement dite étant consacrée au héros ou à l'héroïne qu'il a fait naître.

Nous sommes convaincus que vous apprécierez le caractère très modéré de nos suggestions. Nous nous sommes placés sur un plan rigoureusement objectif, faisant abstraction de

désirs plus spécifiques dont nous estimons que l'heure de les réaliser, pour proche qu'elle soit, n'est pas encore venue. Nos propositions sont purement transitoires, mais répondent, croyons-nous, à une sensibilité, non seulement nôtre, qui peut en 1951 prétendre à s'imposer.

Une statue n'est plus rien hors du lieu où elle a été érigée. C'est pourquoi nous croyons opportun de vous proposer pour chacune l'emplacement qui nous semble le plus adéquat, en tenant compte uniquement de la vie profonde de Paris.

Statues qui doivent être dressées

- **Alice** (au pays des merveilles), **avec un médaillon de Lewis Carroll** : Place de l'Europe ;
- **Guillaume Apollinaire** : Au centre de la nouvelle place (?) dont un angle est constitué par l'intersection des rues Saint-Martin et des Etuves ;
- **Baudelaire** : Place de l'Opéra, face au théâtre ;
- **Bosch** : A l'angle des boulevards Richard-Lenoir et Voltaire ;
- **F. Fabre** : A la place de l'ancienne statue de La Fontaine ;
- **S. Freud** : Au centre du parvis de Notre-Dame ;
- **Goethe** : Place du Trocadéro, face au musée de l'Homme ;
- **Goya** : Jardin des Tuileries, à proximité de l'arc de triomphe du Carrousel ;

- **Hegel (statue lumineuse)** : Place de la Sorbonne ;
- **Manon Lescaut, avec un médaillon représentant l'abbé Prévost** : En haut de la rue Royale ;
- **Méliès** : Face à la gare Montparnasse ;
- **Meryon** : A l'ancien emplacement de la Morgue ;
- **G. de Nerval** : A l'angle des rues Réaumur et de Turbigo ;
- **Paracelse** : A la place de l'ancienne statue de Chappe ;
- **Proudhon** : Face à l'entrée principale des usines Renault ;
- **Elisée Reclus** : Carrefour des Gobelins ;
- **Cardinal de Retz** : Au centre des Halles ;
- **Henri Rousseau** : A l'angle des avenues du Maine et d'Orléans ;
- **Saint-Just** : Sur l'emplacement de l'ancien restaurant Foyot, face au Sénat ;
- **La Sorcière, avec un médaillon représentant Michelet** : Place du Palais-Bourbon ;
- **Stendhal** : A l'angle des boulevards des Italiens et Haussmann ;

- **Swift** : Place de la Bourse, face à l'édifice ;
- **Ubu, avec un médaillon représentant A. Jarry** : Place du Tertre ;
- **L. de Vinci** : Rond-point des Champs-Élysées ;
- **Watteau** : Jardin des Tuileries, dans l'axe de la porte donnant sur la place de la Concorde.

Statues emportées par l'occupant qui devraient être rétablies

Docteur Charcot, Chevalier de la Barre (à replacer face à l'entrée principale du Sacré-Cœur), Diderot, Etienne Dolet, Fourier, Victor Hugo, Marat, Jean-Jacques Rousseau, Shakespeare et Villon.

Ne pensez-vous pas que la statue de Lamartine gagnerait à être déposée avec précaution au fond du lac du Bois de Boulogne, de telle sorte qu'elle soit visible lorsqu'on l'assèche ?

André Breton
Benjamin Péret



L'élú des mots

Goethe, aussi aigre que glorieux, se moque d'une lettre que lui adresse Kleist, où est dit: "Je suis venu vers vous sur les genoux du cœur." Voici, en effet, une image impossible, défendue, indéfendable. Elle importe non tant par elle-même, non tant parce qu'il s'agit de Goethe et de Kleist, mais par la défense ironique qu'elle provoque. Voici une image forte et grotesque, insupportable pour qui la reçoit, comme si, à son propre cœur, allaient pousser des genoux. Les mots construisent, à partir des choses désignées une anatomie démente et une "planche" qui fait peur et qui fait mal. La causticité voltairienne franchit alors le Rhin pour échouer dans les salons d'Allemagne et, de lustre en miroir, y briser la frénésie romantique. Le masque houdonnien, avec son sous-rire en fil-de-fer... En vérité, ce qui est protégé ici, c'est une "réalité", un territoire limité où se constitue et règne sans partage le moi sujet du langage, arrogant de bon sens et de bon goût. L'aventure poétique — le langage qui est l'essence de cette aventure — détruisent la courroie solipsiste entre ce trop de moi et ce peu de réalité. Le langage poétique "ouvre l'être" et produit l'imaginaire, c'est-à-dire l'approche ultime du réel. L'accablant débâgouillage du docteur Lacan charrie au moins cette idée que le sujet est parlé, non parlant.

Le poète, spécialement, est sujet parlé. C'est la poésie qui fait le poète, non l'inverse. La poésie, cinquième élément, qui s'insère souverainement entre l'eau, flamme mouillée selon Novalis, et le feu. Cinquième élément, comme les quatre autres, d'avant l'homme, d'avant le poète. Les mots ne jouent plus, le poète ne joue plus avec les mots, les mots font l'amour sans demander la permission au poète qui assiste, médusé, à la scène primitive.

Benjamin Péret survient quand commence à prendre corps et vitesse cette pensée nouvelle que les mots ne s'arrangent pas en images dans une tête raisonnante mais dans un lieu qui ne contient rien et n'est contenu par rien, un lieu sans haut ni bas, sans bords, un trou dans un trou, un sommeil dans le sommeil du monde, une écoute endormie. Benjamin dort, dort dans les pierres. Vers ce "dormir" doublé pour transmuier les pierres de plomb en pierres d'or, les mots, eux-mêmes somnolents et somnambules, accourent par milliers, de tous les coins du vocabu-



B. Péret au Mexique

laire, de toutes les pages du dictionnaire, de toutes les lignes du lexique. Ils ont choisi Benjamin entre tous, parce qu'il les accueille tous, qu'il ne leur demande ni pedigree, ni visa, qu'il les invite à se délester de la chose qu'ils désignent, à en désigner une autre, à zigzaguer dans la polysémie, à se rouler dans la rhétorique, à louvoyer dans la sémantique, à changer de grammaire comme on change de chemise, à se découvrir langage-pas-sage-comme-une-image, à lui raconter des histoires belles comme le derrière des fagots. Quand Benjamin Péret s'est éveillé, en 1959, il était trop tard pour tous les petits porteurs du masque Voltairhoudon, les mots ne pouvaient plus jamais entrer dans l'ordre des choses.

Jean Schuster - juin 1981

Couper la lumière en quatre et la jeter aux fauves

J'ai fait la connaissance de Benjamin Péret en 1960, un an après sa mort. J'avais alors trouvé, sur les quais, un exemplaire de *Feu central*, illustré par Yves Tanguy (Paris, K éditeur, collection "Le Quadrangle", 1947, ouvrage tiré à 1030 exemplaires). C'est le premier recueil de poèmes de Péret que je lus. L'enthousiasme fut immédiat. Je m'efforçai aussitôt de me procurer tous les autres livres de Péret. Il n'est pas rare qu'on garde une tendresse particulière pour la première œuvre découverte d'un auteur qu'on aime. On se prend à penser qu'on aurait pu manquer ce rendez-vous du hasard et on mesure tout ce qu'on aurait perdu. Je ne crois pas toutefois que des raisons de cet ordre suffisent à expliquer que je considère aujourd'hui encore, après avoir lu et relu les œuvres poétiques complètes de Péret, *Feu central* comme occupant une place singulière.

Une mise au point s'impose d'abord à propos de l'attitude de Péret à l'égard de ses œuvres et de leur publication. Il est incontestable que l'œuvre de Péret possède une remarquable homogénéité et on peut souscrire sans hésitation à cette affirmation de Jean-Christophe Bailly¹: "Des premiers recueils aux derniers poèmes, il y a une continuité sans solution unique dans l'histoire de la poésie, et telle qu'elle devient un problème à résoudre par rapport à la tradition qui veut que les poètes «évoluent»." Mais une lecture attentive montre qu'il existe des différences très sensibles de ton entre les recueils. On ne peut pas confondre une œuvre de Péret et une œuvre d'un autre poète, on ne peut pas davantage confondre un poème de *De derrière les fagots* et un poème de *Je sublime*.

D'autre part, dans la note concernant *Le Grand Jeu*, à la fin du premier volume des Œuvres complètes, on peut lire ceci: "Tout indique que Benjamin Péret était assez insoucieux de l'architecture générale de son œuvre, de son développement chronologique, qu'il n'accordait qu'une importance toute relative à l'ordonnance d'un recueil groupant des textes de la même nature, à peu près contemporains, mais que seules les nécessités de la publication enchaînent les uns aux autres." C'est sans doute vrai du *Grand Jeu*, mais certainement pas de *Feu central*. D'une façon

(1) *Au-delà du langage*, une étude sur Benjamin Péret, éd. Losfeld, "Le désordre", 1971.

générale, il ne me semble pas souhaitable que, sous prétexte que Péret ignorait la vanité littéraire, se développe une légende selon laquelle il n'eût attaché aucune espèce d'importance à ses livres, qu'il les eût confondus et bientôt totalement oubliés. Ainsi, on sait que Péret a écrit certains poèmes de "*Je ne mange pas de ce pain-là*" en même temps que les derniers du *Grand Jeu* publié en 1928. Il les a toutefois réservés pour un recueil spécial, qu'il ne publiera que beaucoup plus tard, en 1936; je pense que ce choix était tout à fait conscient et délibéré. De même, s'il a éprouvé le besoin de reprendre *Le Passager du Transatlantique*, son premier livre, à la fin du *Grand Jeu*, il n'a pas repris en même temps, alors que rien probablement ne l'en empêchait, *Immortelle Maladie* (1924), ni *Dormir, dormir dans les pierres* (dont les poèmes parurent dès novembre 1926 dans *Les Cahiers du sud*).

Le choix des textes qui composent *Feu central* ne relève donc pas du hasard. Péret tenait, en 1947, à regrouper sous ce titre:

- Immortelle Maladie* (1924);
- Dormir, dormir dans les pierres* (1927);
- Je sublime* (daté: janvier-mars 1935 et publié en 1936);
- Un point c'est tout* (suite publiée en revue en 1946);
- A tâtons* (dix poèmes inédits qui forment la dernière partie).

Feu central m'apparaît comme le grand recueil lyrique de Péret. C'est, de loin, celui où le ton est le plus *personnel*, fait remarquable chez cet homme discret peu porté aux confidences romantiques, par tempérament et par principe. Le centre du livre — le cœur au sens propre du terme — est constitué par les deux groupes de poèmes d'amour, "*Je sublime*" et "*Un point c'est tout*", dont chaque page est adressée à la femme aimée (ta voix, tes lèvres, tes regards, etc.) Nulle part ailleurs, Péret ne crie ainsi son amour, nulle part le poète n'écrit aussi souvent "Je t'aime", au point...

... "qu'on dirait des cahiers d'écoliers jaunis
où l'on ne lirait plus que Je t'aime
à toutes les pages"

("Toujours", in *Un point c'est tout*)

Reste maintenant le problème de savoir pourquoi Péret a placé ces deux recueils qui, à dix ans d'intervalle, chantent "l'amour sublime" — ses seuls poèmes d'amour — entre d'une part *Immortelle Maladie* et *Dormir, dormir dans les pierres*, *A tâtons* d'autre part. C'est du même coup, s'interroger sur le sens de ces derniers ensembles.

Immortelle Maladie nous décrit un monde raréfié, comme on parle d'un air raréfié. Un monde blanc comme les os et la neige, d'où la vie se retire éternellement, inépuisablement. Un univers atteint d'un mal indéfini et infini où l'on semble vouloir "vivre la vie impersonnelle des sèves et des minéraux" ("As de pique", in *Le Grand Jeu*). L'expression de la langueur, du mal du siècle et du vague des passions en 1924:

"Pour moi je demande que le ciel s'en aille avec les nuages
avant que je devienne tout à fait imbécile"

(les deux derniers vers d'"*Immortelle maladie*")

Ce climat d'attente qui évoque aussi bien la vie fœtale que d'étranges limbes indéterminés, est approfondi dans *Dormir, dormir dans les pierres*. Le recueil s'ouvre sur l'allusion à la porte du Sommeil des Enfers antiques (déjà évoquée par Nerval, au début d'*Aurélia*):

*“De la corne du sommeil aux yeux révoltés des soupirs
il y a place pour une cornemuse bleue
d'où jaillit le son fatal du réséda fleuri”*

et s'achève sur cet écho sans espoir (on sait que le réséda est “l'herbe d'amour”):

*“A quoi bon mon amour dans une corne gelée
A quoi bon la corne gelée qui ne se renversera jamais sur mon
amour
car il est autour de la corne
comme les pierres autour de la maison”*

Du premier au dernier vers des cinq poèmes qui composent *Dormir, dormir dans les pierres*, nous sommes donc à l'intérieur du sommeil et du rêve, dans un monde minéralisé, gelé, transparent et dur comme le quartz ou les glaciers mallarméens. Un monde solitaire, très proche de celui de Tanguy qui non seulement illustra ce recueil, mais plus tard aussi *Feu central*. Un monde d'hibernation où, perdu dans le...

*“paysage glacial
l'absurbe paysage blanc”*

le poète au bois dormant attend sa belle charmante:

*“Mon amie ma fièvre et mes veines
Je vous attends dans le cercle le plus caché des pierres”*

Aussi ne serons-nous pas surpris de lire dès le premier poème de *Je sublime* — qui succède à *Dormir, dormir dans les pierres* dans *Feu central* — l'expression par deux fois répétée:

“L'heure de dormir est passée”

de même qu'un peu plus loin, dans «Écoute», cet aveu du poète à la femme aimée:

“je dormais en attendant que tu viennes”

Quant aux poèmes qui composent *A tâtons*, ils illustrent, me semble-t-il, un combat entre le poète et les conditions qui lui sont faites dans le monde moderne. Certains d'entre eux évoquent les interdits quotidiens, les blessures qu'inflige la société et le printemps qui tarde trop. Mais le poète l'emporte sur les forces menaçantes de la destruction. Déjà, dans *Le Grand Jeu*, Péret associait la marche “à tâtons” et l'écriture: “J'irai à tâtons dans la chambre pleine de girafes chercher le manuscrit que j'ai composé avec des morceaux de cervelle fraîche achetée au rabais.” Le poète peut reconstruire le monde sinistré avec ses mots, qu'il sait où trouver:

“Je la suivais à travers les cultures d'adverbes revenus à l'état sauvage”

(“Vent du Nord”)

Il réinvente la sagesse primaire, avec ses proverbes impératifs:

*“Laver l'encre au vin rouge pour distraire les enfants qui se battent dans la cour
Couper la lumière en quatre et la jeter aux fauves”*
(“Impératif”)

Et, comme au premier jour, épelle le merveilleux pouvoir du langage:

*“A l'intérieur de la lettre a germe le doigt sur les lèvres car le b s'abat sur la tête du c
qui éclate et répand autour d'elle une odorante résine
d'où s'échappent des soupirs gravissant quatre à quatre les échelas du désir
cependant que le d ivre
titube et s'écroule dans un escalier abrupt”*
(“Le premier jour”)

A tâtons illustre le triomphe de la poésie, après celui de l'amour. Car seuls l'amour et la poésie sont dignes de nous faire sortir de notre torpeur originelle et de transformer notre lourd sommeil de pierre
“en une révolte de voie lactée”

(“L'éclat de l'acier”)

Tel est, me semble-t-il, le sens général de ce recueil *construit* qu'est *Feu central*.

Il faut ajouter une remarque à propos des titres. S'il est évident que le plus souvent Péret intitule ses poèmes de façon purement “automatique” (l'absence totale de rapports entre les titres et les textes est d'une cocasserie déconcertante), il n'en va pas de même pour les recueils. Ainsi, on sait que le «feu central» désigne la masse brûlante de minéraux fondus qui occuperaient le centre de la Terre. Or nous avons vu que l'amour et la poésie parvenaient précisément à faire fondre les pierres gelées. Nulle gratuité donc dans le choix de ce titre général. Les titres particuliers donnés aux recueils s'expliquent aussi bien: *Immortelle Maladie* et *Dormir, dormir dans les pierres* résument parfaitement l'état initial du poète. Les affirmations triomphales et définitives conviennent aux recueils où s'exalte l'amour: *Je sublime, Un point c'est tout*. Enfin *A tâtons* traduit la quête de la lumière poétique, à travers l'ombre du monde.

Voyons maintenant ce qui distingue les trois autres grands livres de poèmes de Péret — je ne parlerai que des recueils, puisqu'il s'agit de trouver ce qui a pu rassembler plusieurs poèmes, laissant délibérément de côté les longs poèmes isolés comme “Dernier malheur dernière chance” ou “Air mexicain”.

Le Grand Jeu me paraît offrir une incontestable unité formelle: la plupart des poèmes ici groupés se développent selon le procédé de l'anaphore. Les poèmes progressent à partir de mots répétés qui servent de tremplin pour relancer l'imagination:

*“C'était un bras de fumée qui s'agitait comme un soleil
Mais si le soleil est plein comme une outre
le bras s'éloigne de l'avenue*

*tel le boiteux que poursuit une fourmi
Si le soleil est un pied d'enfant
espère..."*

(“Le plus lointain visage”)

*“Oh mademoiselle vous pleurez des larmes de caoutchouc
qui blessent votre concierge
Votre concierge s'ennuie dans sa loge de cire”*

(“Sans précédent”)

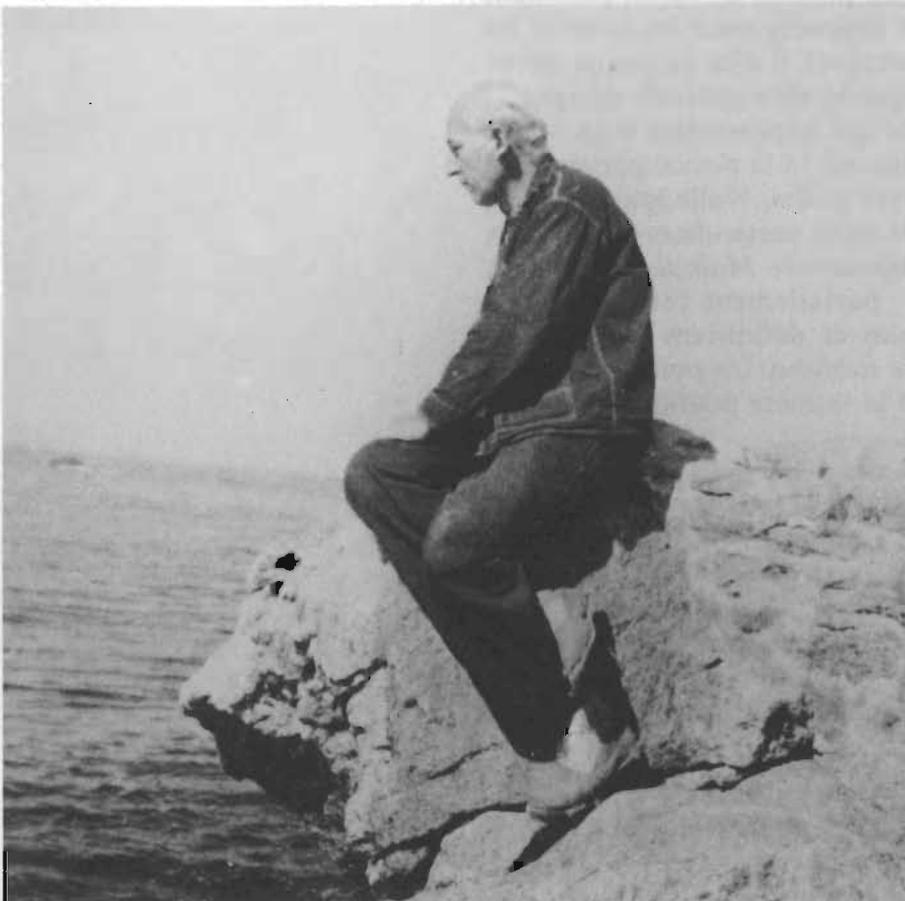
*“Lorsque le soleil se leva
sur une montagne de verveine
qui était une femme désirable
il se fit à travers la campagne
un grand bruit de vaisselle brisée
qui présageait l'approche d'un fléau
Une montagne de verveine
La montagne n'attendait qu'un souffle
venu de l'océan Pacifique”*

(“Le meilleur et le pire”)

C'est le procédé même des chansons enfantines, des comptines
et des rondes que les enfants improvisent:

*“Un sexe sur un drapeau
peau peau peau de tes fesses
trottait comme un lapin
pin pin pin de hibou”*

(“La Mort du cygne”)



B. Péret à l'Île de Sein

B. Péret chez A. Breton
à St-Cirq Lapopie



Et ce n'est pas un hasard si *Le Grand Jeu* s'ouvre sur un refrain populaire, prétexte à "variations":

*"Ah fromage voilà la bonne madame
Voilà la bonne madame au lait
Elle est du bon lait du pays qui l'a fait
Le pays qui l'a fait était de son village"*

("S'essouffler")

et se ferme sur les couplets d'une "Chanson de la sécheresse":

*"Va-t-il pleuvoir ciel de pendu
s'il pleut je mangerai du cresson
s'il ne pleut pas de la langouste
Va-t-il pleuvoir ciel de voyou
s'il pleut tu auras des frites
s'il ne pleut pas la prison"*

Péret a défini lui-même, à l'intérieur du *Grand Jeu*, la conception de la poésie qu'il voulait particulièrement illustrer dans ce recueil. Les premiers vers du poème intitulé "Le mariage des feuilles" sont tout à fait explicites:

*"L'homme découvre la poésie circulaire
Il s'aperçoit qu'elle roule et tangue
comme les flots de la botanique
et prépare périodiquement son flux et reflux"*

Poésie circulaire, poésie de l'écho, poésie réfléchie dans son propre miroir, poésie qui tourne sur elle-même et puise toujours

en elle-même la force secrète d'alimenter son mouvement autonome. Comme la végétation et la mer. Et, quand viennent à manquer les mots qui ont le pouvoir interne de relancer l'imagination, le poète recourt aux mots et expressions qui, traditionnellement, "professionnellement" pourrait-on dire, exercent dans le langage une fonction motrice: tous ces mots-charnières du récit, les "mais", "alors", "or", tous ces mots de liaison logique qu'on retrouve si souvent dans les contes du même Péret, pour introduire des propositions absurdes aux yeux de la logique habituelle et subvertir le récit.

Les textes qui composent *Le Grand Jeu* sont généralement très courts et donnent le sentiment qu'il s'agit de fragments arbitraires choisis dans le débit ininterrompu d'un discours poétique qui n'a d'autre fin que lui-même:

*"L'automobile serait sensationnelle
huit roues deux moteurs
et au milieu un bananier
qui masquerait Adam et Eve
faisant*

mais ceci fera l'objet d'un autre poème"

(*"Les morts et leurs enfants"*)

Aussi Péret n'a-t-il pas hésité, lors de la publication du *Grand Jeu* en 1928, à adjoindre, à la fin du volume, *Le Passager du Transatlantique* dont l'inspiration et la désinvolture étaient semblables:

*"J'y cours
Où courez-vous
Nulle part
Moi aussi
Alors"*

(*"Passagers de seconde classe et leurs cheveux"*)

"Au surplus je ne vois pas pourquoi nous causons de cela"
(*"Bar pour bar fumoir pour fumoir"*)

L'originalité de *Je ne mange pas de ce pain-là* dans l'œuvre poétique de Péret est assez évidente pour qu'il ne soit pas nécessaire d'insister. Avec cet ouvrage, Péret a fait la part de la "poésie de circonstance". Il était exclu pour lui de publier tel ou tel de ces poèmes polémiques et politiques dans un de ses autres recueils. Il attendra donc d'en avoir composé suffisamment pour en constituer un livre homogène qu'il publiera en 1936 seulement, alors que bon nombre de ces textes remontent à 1926. Aucun lecteur du *Déshonneur des poètes* ne s'étonnera d'une telle attitude. Il faut toutefois rappeler aux ignorants de tous âges que ce que Péret dénoncera dans *Le Déshonneur des poètes* n'est nullement la poésie révoltée, indignée, libertaire, mais la poésie "engagée" donc asservie. Et il suffit, en lisant *Je ne mange pas de ce pain-là*, de s'abandonner à ce torrent d'injures excessives qui passe sur le monde de l'entre-deux-guerres, comme les fleuves détournés par Hercule à travers les écuries d'Augias, il suffit de se laisser emporter par cette indignation démesurée, émouvante en sa naïveté, pour s'apercevoir que Benjamin Péret — avec des accents compa-



Charles Estienne et Benjamin Péret à St Cirq Lapopie, 1956

rables seulement, pour l'humour et la violence, aux outrances du meilleur Aristophane — retrouve l'expression authentique de la révolte première: celle de l'enfant devant l'injustice scandaleuse du monde adulte.

Qu'est-ce qui caractérise enfin *De derrière les fagots*? Le titre, emprunté au langage populaire, indique déjà que le recueil est placé sous le signe de l'humour — de la même manière que *Je ne mange pas de ce pain-là* signifiait d'entrée le refus et la révolte. Le dictionnaire commente: «*De derrière les fagots*», se dit de quelque chose de très bon par allusion au vin que l'on met à la cave derrière les fagots pour l'y laisser vieillir.» Dès le départ donc, on nous oriente vers ce qui touche à «la table». Jean-Louis Bédouin² puis Jean-Christophe Bailly³ ont fort bien parlé de la mythologie de la nourriture dans l'œuvre de Péret et ont formulé à cet égard de séduisantes hypothèses. Toutefois je constate que les «images culinaires», du type:

«bêtes comme des saucisses dont la choucroute a déjà été mangée»

(«Au bout du monde»)

n'abondent que dans *De derrière les fagots*. On cherchera vainement dans le reste de l'œuvre poétique de Péret des images semblables (quelques rares exceptions ne feront que confirmer la

(2) Benjamin Péret, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», p. 35-39.

(3) Op. cit., p. 90-95.

A. Breton, B. Péret,
Toyen et Charles Estienne
à St-Cirq Lapopie, 1956



Charles Estienne,
Toyen et Benjamin Péret
à St Cirq Lapopie, 1956



règle). L'usage de telles images est donc d'autant plus remarquable qu'il est spécifique d'un recueil poétique, le seul à décrire le fameux "pays de cocagne" où fort souvent se situent les contes de Péret⁴.

Tout aussi remarquable est la fréquence particulière du thème du "chemin de fer":

*"Et le train passe sans s'arrêter devant une petite gare
parce qu'il n'a ni faim ni soif"*

("Mille fois")

*"Il y a aussi des chemins de fer
qui font un bruit de rêve
et sèment des arbres qui poussent avec des feuilles qui ne jaunissent pas*

*pour emmerder ceux qui parlent de l'automne
avec des hoquets dans la voix
et des tremblements de terre entre les jambes"*

("Une nuit comme une autre")

On a vraiment l'impression que le verbe poétique fonce comme un train lancé à toute allure, un train fou qui déraile pour aller voir un autre paysage que celui qu'il parcourt ordinairement, cependant que le lecteur, voyageur bousculé, ébahi, ravi, se demande sans même croire à sa question, ni attendre de réponse:

"Que faire si les chefs de gare font dérailler les trains"

("Déjeté")

On pourrait multiplier les exemples d'images et de propositions qui font de *De derrière les fagots* un feu d'artifice d'humour poétique⁵. Péret ne recule pas même devant le calembour, auquel il recourt ici plus souvent qu'à son habitude:

*"le pain mie
mi-moisi mi-savon"*

("A dormir debout")

(4) J'ai intitulé ainsi — reprenant un titre de Péret lui-même — le chapitre consacré aux contes, auquel on pourra se reporter, dans mon *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Paris, Le Terrain vague, 1965.

(5) J'ai tenté d'analyser dans mon livre, déjà cité, l'humour de Péret, en le rapprochant notamment, pour l'en distinguer, de celui de Prévert. Je montrais que les calembours venaient assez rarement sous la plume de Péret, alors que Prévert utilise volontiers ce genre de procédé. J'avais omis de citer le poème du *Grand Jeu* dédié précisément à Prévert et qui est une sorte de pastiche du style du dédicataire, "Ma main dans la bière":

*"Le pendu est un pirate
qui avait des dents
qui avait des os
qui avait des os
avec de l'eau dedans"*

*"le pied de biche
dit bonjour au saindoux
Bonjour sein dur"*

("S'il fait nuit")

calembour mêlé au thème du chemin de fer:

*"comme un signal de chemin de fer qui passe du rouge au vert
sans plus crier gare"*

("Quatre à quatre")

calembour "au carré" voire "au cube":

*"Pourvu qu'il tire la langue
comme un cordon de sonnette qu'on arrache
à quatre épingles"*

("A dormir debout")

De derrière les fagots est manifestement le plus débridé des ensembles de poèmes de Péret. Je ne connais pas de poèmes — y compris dans l'œuvre de Péret — dont l'expression soit plus libérée (images, vocabulaire, syntaxe) et le sens plus enivrant. Comme une bouteille de bon vin qu'on débouche exceptionnellement, un jour de fête, pour accroître le délire général. Ce recueil représente, à mes yeux, la limite extrême de la liberté dans l'écriture poétique.

Un relevé systématique du bestiaire de Péret non seulement nous renseigne sur son univers poétique mais confirme l'originalité de chacun des quatre grands recueils.

Voici, classés par ordre de fréquence, les mots désignant les animaux dont Péret se sert le plus souvent (la liste n'est pas complète, nous avons négligé les noms peu fréquemment usités).

Insectes:

Mouche
Pou
Puce
Papillon
Moustique
Punaise
Hanneton
Sauterelle
Araignée
Mite
Cloporte
Cafard

Oiseaux:

Oiseau
Hirondelle
Moineau
Perroquet
Corbeau
Alouette
Colibri
Canari
Merle
Colombe
Mésange
Serin

Mammifères:

Chien
Cheval
Rat
Vache
Chat
Ane
Cochon
Porc
Veau
Souris
Eléphant
Lapin
Taupe
Ours

Animaux aquatiques:

Poisson
Sardine
Homard
Huître

Reptiles:

Serpent

Batraciens:

Crapaud

Si on établit maintenant pour chaque recueil, les pourcentages des différents grands groupes d'animaux, on obtient les résultats suivants:

	Le Grand Jeu	Je ne mange pas de ce pain-là
Mammifères	46,5 %	50 %
Insectes	10,4 %	35, 2 % (dont asticots et vers = 6,8 %)
Animaux aquatiques	15,1 %	7,9 %
Reptiles	6,3 %	5,6 % (dont crapauds = 4,5 %)
Oiseaux	21,5 %	1,13 %

	De derrière les fagots	Feu central
Mammifères	47 %	32,7 %
Insectes	23,8 %	20,9 %
Animaux aquatiques	16,7 %	15,4 %
Reptiles	1,9 %	1,8 %
Oiseaux	10,3 %	29 %

Il est frappant de constater que les mots les plus employés par Péret sont précisément les plus courants, les plus communs: la mouche, l'oiseau, le chien, le poisson, le serpent. Je dois ajouter, car cela n'apparaît pas dans le tableau, que ces mots classés premiers dans l'ordre de fréquence d'emploi, distancent de très loin les noms immédiatement suivants sur la liste. Le vocabulaire de Péret est de la plus grande simplicité.

Si on analyse ce bestiaire, on s'aperçoit qu'il est composé des animaux qui nous sont les mieux connus, voire les plus familiers. Ce "cortège d'Orphée" est formé des animaux les moins surprenants, les moins exotiques, les plus quotidiens. On s'étonne toutefois de la grande quantité d'insectes, dans cet univers. Il semble que le poète ait été plus sensible aux animaux de petite taille (le rat occupe ainsi le troisième rang dans la classe des mammifères et les oiseaux sont le plus souvent de petits oiseaux): peut-être parce que, selon un sentiment assez répandu, la vie paraît plus mystérieuse, plus gratuite aussi dans de tout petits corps. De plus, dans le monde de Péret où, par la vertu du langage poétique, chaque objet peut soudain s'animer, où on peut voir:

*"cette brute de saladier écorné
qui serre déjà les poings..."*

(*"Quatre à quatre"*, in *De derrière les fagots*)

où on ne saurait s'étonner que:

"les asperges irritées se réveillent de leur léthargie séculaire"
(*"Un de plus un de moins"*, in *De derrière les fagots*)

il n'est guère surprenant que les petits animaux soient soudain promus à de plus importantes missions. J'ajoute que l'écriture de Péret était une véritable écriture d'insecte ! Il suffit pour s'en convaincre de regarder les caractères minuscules de ses manuscrits. Et je ne suis pas éloigné de penser que la voix automatique, la voix qui dicte "en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale", cette voix ne fait pas plus de bruit que l'insecte le plus discret. Il faut demeurer très attentif et très disponible à la fois, pour la percevoir : transcrire son message en gros caractères risquerait d'entraîner une distraction fatale...

La répartition des diverses catégories d'animaux varie avec les recueils. La variation la plus spectaculaire et la plus significative est celle qui affecte les oiseaux dans *Je ne mange pas de ce pain-là* (1,13 %) et *Feu central* (29 %). Il est manifeste que le thème de l'oiseau est ici étroitement lié au thème de l'amour. L'oiseau est par excellence l'animal "ascendant", "sublime" (du latin *sublimis* : élevé dans les airs). Il est donc tout à fait logique — logique absolue de la poésie — que le livre du lyrisme amoureux, *Feu central*, soit tout particulièrement peuplé d'oiseaux, contrairement à *Je ne mange pas de ce pain-là* qui dénonce un monde rampant où prospèrent la sottise et l'abjection.

On constate de même que certains animaux ne figurent que dans le monde méprisable : on ne rencontre de crapauds, de vers et d'asticots que dans *Je ne mange pas de ce pain-là*. Le même recueil nous montre en outre des individus dépréciés : les chiens sont *crevés* ou *galeux*, les rats *pesteux*, les poissons *pourris*, les colombes elles-mêmes sont *merdeuses*. Toutes ces épithètes dégradantes pour distinguer ces animaux de leurs homologues sympathiques qui peuplent normalement le monde poétique de Péret.

Mais où trouve-t-on le bestiaire *normal* de Péret ? *Feu central* et *Je ne mange pas de ce pain-là* constituent des aberrations ; l'amour comme la révolte rompent l'équilibre naturel. *Le Grand Jeu* et *De derrière les fagots* semblent nous présenter au contraire la norme : à côté d'une proportion toujours forte de mammifères, grands et petits, d'un nombre constant mais assez peu élevé d'animaux aquatiques, les insectes et les oiseaux se disputent la prééminence (respectivement 10 % et 21 % dans *Le Grand Jeu*, 23 % et 10 % dans *De derrière les fagots*) au point parfois qu'on les confond :

"Les oiseaux nécrophages
qui sont peut-être des insectes"

("Quatre ans après le chien", in *Le Grand Jeu*)

On aboutit à des conclusions analogues, lorsqu'on fait l'inventaire des couleurs, dans ces mêmes recueils. Un relevé systématique donne les résultats suivants (nous négligeons, là encore, les couleurs peu souvent mentionnées).

Les couleurs privilégiées de Péret, par ordre de fréquence :

Blanc	(cité 62 fois)	Noir	(cité 24 fois)
Rouge	(cité 47 fois)	Vert	(cité 20 fois)
Bleu	(cité 43 fois)	Jaune	(cité 08 fois)



André Breton, B. Péret, Yves Elléouët et Charles Estienne à St-Cirq Lapopie, 1956

Les couleurs, dans chaque recueil (le premier chiffre indique le nombre de fois où on rencontre l'adjectif désignant la couleur, le second le pourcentage):

	Grand Jeu		Je ne mange pas de ce pain-là		De derrière les fagots		Feu central	
Blanc	19	32,7 %	3	13,6 %	26	41,9 %	14	22,5 %
Rouge	9	15,5 %	7	31,8 %	15	24,1 %	16	25,8 %
Bleu	15	25,8 %	3	13,6 %	10	16,1 %	15	24,1 %
Noir	5	8,6 %	5	22,7 %	3	4,8 %	11	17,7 %
Vert	7	12 %	3	13,6 %	5	8 %	5	8 %
Jaune	3	5,1 %	1	4,5 %	3	4,8 %	1	1,6 %
Total	58		22		62		62	

Le recueil le plus pauvre en notations de couleurs est *Je ne mange pas de ce pain-là*, le plus riche et le plus équilibré (4 couleurs en proportions à peu près égales) est *Feu central*. *Le Grand Jeu* et *De derrière les fagots*, à côté d'une dominante blanche, échangent leurs proportions de rouge et de bleu, *couleurs lyriques* qui occupent dans le monde de Péret une place analogue à celle des oiseaux. Il faut enfin ajouter que si le blanc et le rouge sont souvent des couleurs *attendues* qui entrent dans des expressions usées (la sauce blanche, le drapeau rouge, etc.) le bleu en revanche est presque toujours insolite et éminemment poétique: la banlieue bleue, le cerveau bleu (*Le Grand Jeu*), l'aigle bleu, le sein bleu (*De derrière les fagots*), la cascade bleue, les étoiles bleues (*Feu central*).

Ces brèves remarques n'ont pas pour but d'opposer les uns aux autres, les divers recueils de Péret, et d'inviter à choisir entre eux. Je crois avoir dit, il y a maintenant plus de quinze ans déjà, combien le ton de Péret — dans la moindre de ses pages, poème ou prose — me semblait original et inimitable. Mon opinion n'a pas changé depuis. Au contraire, plus le temps passe, plus cette poésie m'apparaît agressivement moderne. J'ai simplement voulu montrer qu'on apprécie d'autant mieux l'unité de l'œuvre qu'on perçoit les aspects divers et complémentaires qui la composent. Montrer aussi que l'architecture de l'œuvre poétique de Péret n'est nullement arbitraire. Que Péret ait *consciemment* ordonné son œuvre, me semble évident. Mais je ne vois nulle objection à ce qu'on soutienne le contraire, pour préserver une certaine idée de la spontanéité créatrice. On ne prête qu'aux riches, dit le proverbe: en ce cas, on prêtera donc aussi à la spontanéité le sens de la construction ordonnée.

Claude Courtot
novembre 1980

Les premiers poèmes de Benjamin Péret

A la fin du tome II des *Œuvres complètes* de Benjamin Péret, figure en note un poème précédé des lignes suivantes :

“Un ami nous a récemment communiqué un poème de Benjamin Péret qui aurait normalement figuré dans le tome I des *Œuvres complètes*, si nous en avions eu connaissance plus tôt. Ce poème fut publié dans *Les Tablettes littéraires et artistiques* (directeur : Philippe de Magneux ; direction générale à Saint-Raphaël, Var ; imprimerie à Toulouse), numéro daté du 15 février 1919.

De toute évidence, il s'agit là d'une mystification. Ou bien Péret a repris textuellement une œuvre peu connue d'un poète symboliste (nos recherches en ce domaine sont toutefois restées vaines jusqu'ici) ou bien il s'est livré à un pastiche, très réussi, qui dut fort le divertir !

Nous ignorons tout de René Coroller à qui le poème est dédié.”

C'est dans le livre de Jean-Louis Bédouin qu'est mentionnée pour la première fois l'existence de la production poétique de Péret antérieure à sa participation au mouvement Dada : “De ses toutes premières sollicitations poétiques on sait assez peu de choses. Il m'a confié lui-même, et j'avoue que ce fut à mon étonnement, qu'il avait commencé par écrire des poèmes inspirés de Mallarmé. Mais, à la différence de Breton, de qui des poèmes de même inspiration ont été publiés, Péret n'en avait conservé aucun. On ne connaît d'ailleurs pas de texte de lui antérieur à sa rencontre avec les animateurs de *Littérature*. Lorsqu'il arrive à Paris, en 1920, il n'a encore rien fait paraître. Il est vrai qu'il n'en a guère eu le loisir, puisqu'il vient seulement d'être démobilisé.”

Mais ce qui nous étonne aujourd'hui, c'est bien que l'auteur de la note de présentation du poème “mallarméen” de Péret et que Jean-Louis Bédouin s'étonnent ou croient plus simplement à un canular. En 1919, date de la publication de ce poème, Péret n'a pas encore vingt ans. Le premier numéro de *Littérature* date de mars 1919, et il serait surprenant qu'un tout jeune provincial (né en 1899) débute dans les lettres par des poèmes où l'influence de Dada serait déjà manifeste. N'est-il pas plus logique d'admettre

que Péret a commencé, comme tout jeune poète de cette époque, par imiter Mallarmé, Viellé-Griffin, et même Maeterlinck et Pierre Louys ? Il ne faudrait pas oublier qu'en 1918, date probable de composition de ce poème, l'influence du symbolisme est loin d'être éteinte.

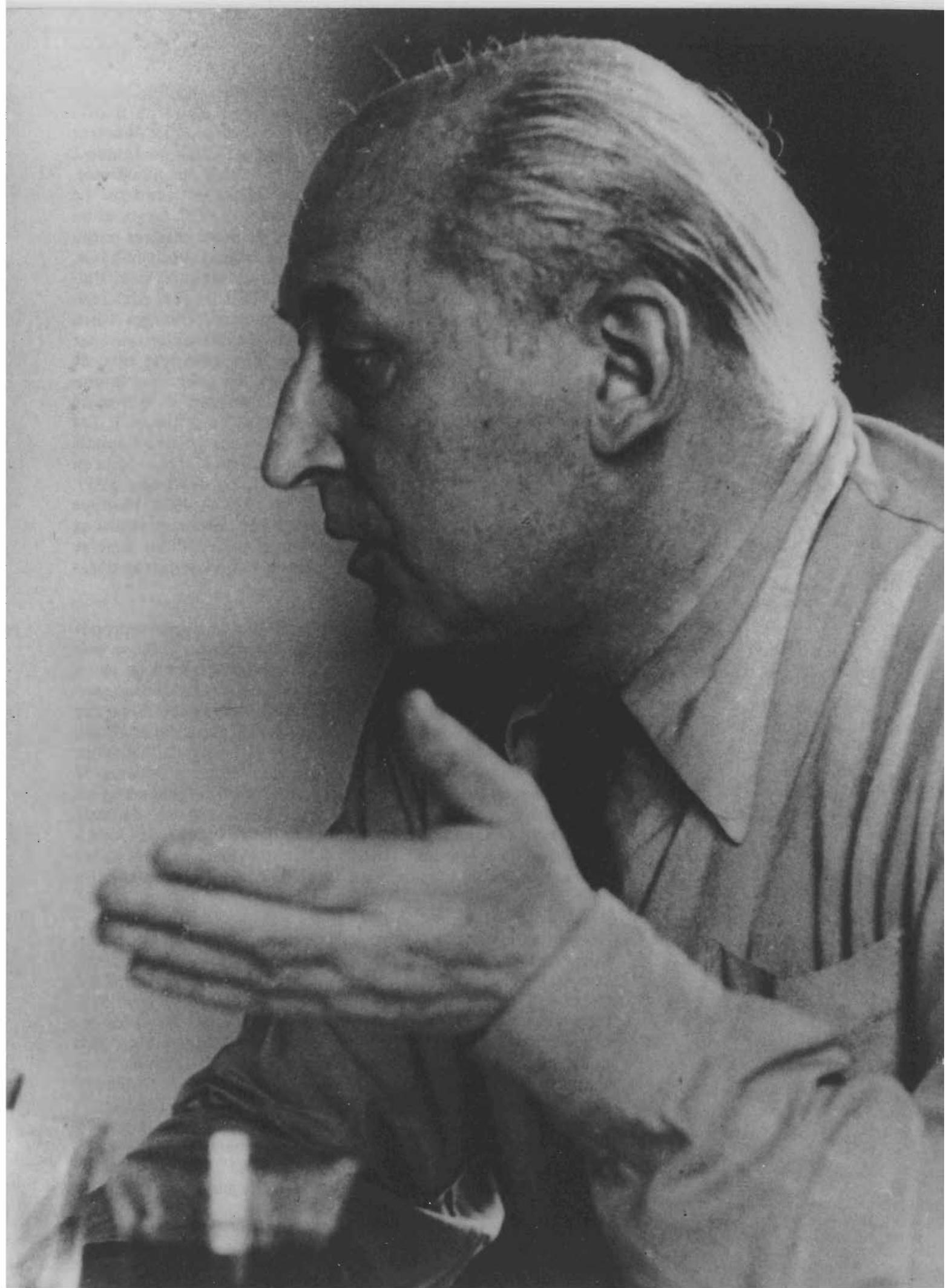
Le témoignage le plus direct sur ces premiers essais poétiques a été apporté par Péret lui-même, en 1952. C'était à l'occasion d'une émission radiophonique d'André Francis, "Les Armes parlantes", diffusée le 7 décembre : "Pendant la guerre, j'avais écrit des poèmes d'inspiration et de facture mallarméennes dont je n'ai rien conservé.

Mais en 1918, j'avais découvert Apollinaire par un numéro de *Sic* oublié sur un banc de la gare régulatrice de Troyes-Praise, de sinistre mémoire. Je me souviens encore du choc que me produisit cette publication, pourtant assez anodine. C'était comme si j'abordais soudain un rivage inconnu au milieu d'une faune et d'une flore insoupçonnées. Cette rencontre fut suivie peu après par la découverte de Rimbaud. C'est Rimbaud puis, postérieurement, Lautréamont et Jarry qui m'ont engagé à abandonner les voies faciles tracées par mes prédécesseurs et à partir à l'aventure. Mais ce n'était pas si simple. Je n'y réussis qu'en 1921, avec *Le Passager du Transatlantique*. C'est le moment où Dada éclate comme une vesse de loup. L'évolution vers le surréalisme se déroule simplement comme on sort d'une pièce enfumée. A cette époque, Desnos, que j'avais connu dès 1919 ou 1920, par Louis de Gonzague-Frick, Crevel et Artaud sont avec nous."

Mais avant de publier, dans *Littérature*, ses premiers textes (dans le numéro 15, de juillet-août 1920, un article sur Landru et dans le numéro 16, "sur Odeo, l'homme Cochon", ainsi qu'une note sur *Carte blanche*, de Jean Cocteau — et l'on remarquera que l'achevé d'imprimer du *Passager du Transatlantique* est de juillet 1921, et que le premier poème de sa manière "moderne", *Importé du Japon*, fait partie du numéro 4 d'*Action*, daté de juillet 1920, où il est accompagné de proses et de poèmes de Max Jacob, Marcel Sauvage, Vlaminck, Jacques Rigaut et André Malraux) — Péret a déjà donné des poèmes à ces fameuses *Tablettes littéraires et artistiques*. Car en plus du poème qui figure donc dans le tome II des *Œuvres complètes*, nous en avons retrouvé deux autres : *Plainte*, dans le numéro du 15 mars 1919, et *La Nympe du Bosquet*, (dédié à Jean Lombard!) dans celui du 15 avril-15 mai de la même année. La collection complète de ces *Tablettes* manque dans les bibliothèques publiques : il est fort possible que d'autres poèmes de Péret y soient encore à découvrir.

Ce qui serait souhaitable car, en dehors de toute question d'"érudition", je trouve ces poèmes tout à fait intéressants et, pourquoi ne pas l'avouer, très beaux, d'une beauté qui n'a rien à envier à celle des premiers poèmes de Breton, par exemple ; une beauté d'autant plus fragile que l'on sait qu'elle va se transformer, qu'elle n'est qu'un point de départ, mais sûrement pas un canular.

B. Péret en décembre 1954, photo Sperry Lea



Les Tablettes étaient une de ces petites revues qui fleurissaient à l'époque, comme *les Solstices* ou *Les Trois Roses* où Breton publia quelques-uns de ses premiers textes. Son premier directeur était Philippe de Magneux, de son vrai nom Philippe Jumaud, docteur-vétérinaire de son état. La revue n'était pas numérotée. Nous n'avons pu en consulter qu'une dizaine de numéros. Le premier date vraisemblablement du 15 octobre 1917. La parution n'était sans doute pas très régulière. Peu de noms célèbres parmi les collaborateurs, en dehors de Valery Larbaud (une seule fois, en novembre 1920), Paul Fort, Louis de Gonzague-Frick, Philippe Chabaneix, "Christian" et Joseph Delteil, on peut citer Jean Dauphin, Georges Gabory, Phileas Lebesque, Georges Icart, Noël Garnier, André Berry, Marcel Thiry. La chronique musicale est parfois signée Raymond Lefebvre. Son principal titre de gloire reste d'avoir publié des chroniques, des poèmes et la première plaquette de Joseph Delteil, *Le Cœur grec*, et le livre de Christian *Données sur André Gide* ("essai de critiques"). *Les Tablettes littéraires et artistiques* étaient éditées à Saint-Raphaël où le même Christian (de son vrai nom Georges Herbiet) édita en 1922 le premier livre de Pierre de Massot, *De Mallarmé à 391*, sous le sigle de "Au bel exemplaire". En 1923 ou 1924, Philippe de Magneux se consacra de nouveau à son métier et vendit sa revue à Paule Malardot, qui devait par la suite épouser le poète Marcel Sauvage, disciple de Max Jacob et collaborateur d'*Action*¹.

(1) Renseignements communiqués par Jean-José Marchand.

On ignore dans quelles circonstances Péret fut amené à proposer ses poèmes aux *Tablettes*. Il est très possible qu'il se soit adressé à Max Jacob, toujours prêt à rendre service à un jeune poète, surtout s'il était breton. Dans *Le Passager du Transatlantique*, le poème "Alarme mal calculée" est d'ailleurs dédié à l'auteur du *Cornet à dés*, et Michel Sanouillet a publié dans *Dada à Paris* une lettre de Max Jacob à Picabia lui "présentant" "monsieur Benjamin Péret qui ne doit pas son nom à des présidents de Chambre mais à qui des présidents de Chambre devront certes un jour leur nom. Monsieur Benjamin Péret est un dadaïste convaincu. Demandez-lui des détails sur l'introduction de Dada à Nantes — ou à Mantes". (Lettre du 9 mars 1920.) Et nous avons connaissance d'un livre de Max Jacob dédié à Benjamin Péret "parce que sa mère est de Quimper"!

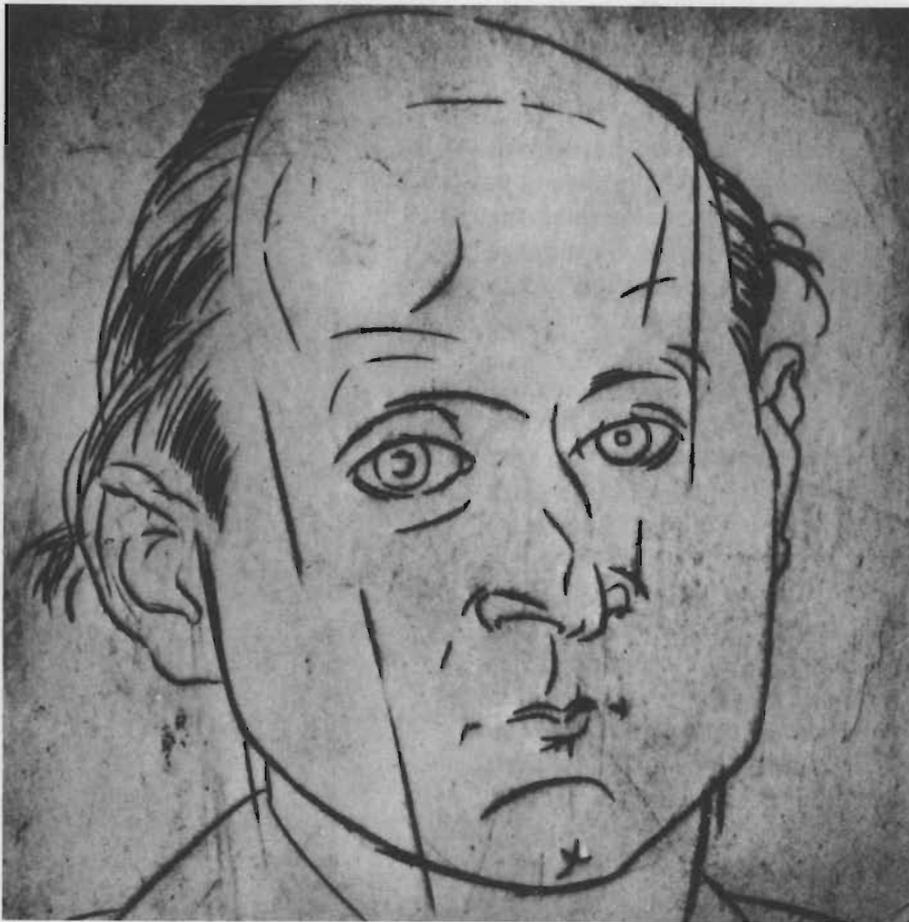
Mais cette lettre ne prouve nullement que Max Jacob connaissait Péret dès 1919. Son "introduit" aux *Tablettes* pourrait être ce René Coroller à qui est dédié ("à mon cher ami René Coroller") le poème publié dans le numéro du 15 février 1919. René Coroller était lui-même poète et collaborateur des *Tablettes*. Ses relations avec Péret eurent certainement une importance plus que passagère, puisque, outre la dédicace de ce poème, nous avons eu entre les mains un exemplaire de *Au 125 du boulevard Saint-Germain* dédié très chaleureusement par l'auteur. Il pourrait être également cet Henry de Jahan, dont nous ne savons rien, mais dont les *Tablettes* publient le 15 mars 1919 un poème, "L'Heure", dédié "à mon ami Benjamin Péret". Un des objectifs des *Tablettes* était de favoriser les débuts des jeunes écrivains. On

y organisait des concours littéraires, ce qui peut expliquer que la très grande majorité des collaborateurs reste remarquablement inconnue. On n'y distingue aucune orientation précise.

Pour en terminer avec toutes ces précisions qui paraîtront peut-être bien inutiles à ceux qui refusent de prendre l'œuvre et la vie de Péret pour "objets d'érudition", nous rappellerons que Jean Lombard à qui est dédié *La Nymphé du Bosquet* n'est autre que l'auteur de *l'Agonie* et de *Byzance*, deux classiques de la littérature 1900.

Avant de découvrir la poésie moderne, grâce à Apollinaire, avant d'être celui pour qui une femme vient demander à Breton "un numéro de la revue *Littérature* qui n'a pas encore paru et que quelqu'un lui a fait promettre de rapporter à Nantes" (on aura reconnu un passage célèbre de *Nadja*), avant d'être ce "dadaïste convaincu" que Max Jacob présente à Picabia et qui fera, dit la légende, sa première "apparition publique" le 26 mai 1920, au Festival Dada de la salle Gaveau, en criant : "Vive la France et les pommes de terre frites", bien avant, encore, d'être celui que Breton pourra nommer, en lui dédicaçant le premier *Manifeste*, "la légende des minutes", Péret n'était-il pas simplement un jeune poète que Mallarmé, Pierre Louys et Jean Lombard faisaient rêver. Pour lui, le dadaïsme et, surtout, le surréalisme furent, vraiment, une *révolution*.

Dominique Rabourdin



B. Péret par Marcoussis

A mon cher ami René Coroller

Je rêve de musique indolente, et fanée
Comme une rose mièvre en un soir automnal ;
Qui soit comme l'image à demi surannée
D'une madone pâle au sourire amical.

De musique impalpable et qui remonte au cœur,
Comme un "jadis" que garde une fleur desséchée.
De musique glissant d'un archet en langueur,
Comme l'eau s'écoulant d'une amphore penchée,
Jusqu'à l'âme, ruisselle, en goutte de délice,
Ainsi qu'une caresse au long des nerfs pâmés,
De musique rêveuse, ainsi qu'un soir qui glisse.

Vers une mort suave en les bois enflammés.
De musique fluide, exquisement légère,
Comme le souffle doux d'un éventail chinois,
Que, d'une lasse main, du fond de sa bergère,
Elle agite alentour de son rose minois.

Je rêve de musique aux sonorités molles,
Et lente infiniment, comme l'ascension
D'une lune languide au sein des herbes folles,
Un soir, où le ciel semble une invocation.

Benjamin Péret

Plainte

Ecoutez-la pleurer, dans les soirs longs et froids,
La complainte du vent d'automne dans les bois.
Ecoutez les chansons mornes et souffreteuses
Qui vont s'endolorir dans les ruines boîteuses.

Et rythmer les ébats des fantômes dolents
Au désert des salons des châteaux somnolents.
La danse virevolte au vent morne d'automne,
Qui, furieux, la chasse en l'ombre monotone.

Procession de lune au grand ciel attristant !...
Et voici d'effarants feux-follets sur l'étang,
Qui veillent longuement toutes les feuilles mortes
Dont les cadavres roux surnagent en cohortes.

La complainte du vent d'automne dans les bois
Qui sonne comme un glas, le glas affreux des voix
Si claires de l'été, des parfums et des brises ;
O le glas gémissant de ces choses exquisées !...

Aux miséreux allant dormir par les chemins,
C'est le présage froid des funestes demains
Noyés dans les brouillards ; où des morts irrélles
Se montrent dans des cieux qui n'ont plus
[d'hirondelles.

Benjamin Péret



Portrait de B. Péret
par Man Ray



B. Péret en 1932,
photo d'identité

La Nympe du Bosquet

A Jean Lombard

Une nymphe de porcelaine
Aux yeux clairs de pâle pervenche
Esquisse sa grêle candeur
Sur l'argent des eaux en langueur,
Et de son amphore qui penche
Titille lentement sa peine.

Un saule d'autrefois étend nonchalamment
Son feuillage qu'agite un lent frissonnement.

Et la nymphe le long de l'heure
Murmure sa plainte assourdie,
Le saule lui chuchote bas
Des mots qui ne consolent pas,
Car sa frêle voix attiédie
Toujours le long de l'heure, pleure.

Benjamin Péret



LA COUPOLE
EN MONTPARNASSE

DINERS SYMPHONIQUES
THÉS et SOUPERS DANSANTS

R. C. Seine 229.967 B

La Coupole

TEL. : DANTON 93-90

A 93-94

Mouluveto

Dans la pluie blanche & jaune
le ciel jaillissant du fossé plus rose qu'un feu à cheval
accroché à une notice marquée d'un chiffre ~~1234567~~
que le coffre fait ni inventer jamais
le ciel s'en va
d'un pas rapide de méduse qui ne désire plus rien
que du salt de musée
où des sources thermales jaillissent comme du pain sec
dans la gueule du souvenir qui ne le voit pas - alors
de même que l'agile ~~saute~~ à ventre de frite
se refuse à se jeter le nombril
devant un iceberg artificiel
qu'on pourrait s'y hisser comme un pont
sans pépin à mesurer ni parachute
ni casse-tête ni régime de baranes
qui imitant le chevreuil ni blonds ~~qui s'agitent trop~~
se tenaient de persiennes clignotant d. l'œil
comme un pendule qui sonne son premier rayon de soleil
dans une maison vide.
où les murs s'accroissent
comme de huitres sans perle
à cause du roulement à billes qui a bantonné ses vitres
de coré comme un bateau - l'avois

Benjamin Piel

Moulinets

Dans la pluie blanche et jaune
le ciel jaillissant du feu plus usé qu'un fer à cheval
accroché à une patère marquée d'un chiffre
que le coffre-fort n'inventera jamais
le ciel s'en va
d'un pas rapide de méduse qui ne désire plus rien
que la salle de musée
où des sources thermales jaillissent comme du pain sec
dans la gueule du sourcier qui ne les (ont) pas saluées
de même que l'argile à ventre de frite
refuse de se geler le nombril
devant un iceberg artificiel
qu'on pourrait si bien enfoncer comme une porte
sans papier à musique ni parachute
ni casse-tête ni régime de bananes
imitant des cheveux si blonds
qu'on dirait des persiennes clignant de l'œil
comme une pendule qui sonne son premier rayon de soleil
dans une maison vide
où les murs s'écaillent
comme des huitres sans perle
à cause du roulement à billes qui a boutonné son veston
décoré comme un bateau-lavoir.

Benjamin Péret

