

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHES SUR
LE SURREALISME

MÉLUSINE

N° III : MARGES NON-FRONTIÈRES

ETUDES ET DOCUMENTS REUNIS PAR RIBER R



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

**Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme
(paris nI)**

Publiés avec le concours du Centre National des Lettres

MÉLUSINE

N° III

Études et documents réunis par

HENRI BÉHAR

L'AGE D'HOMME

*Les propos tenus dans cette revue
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs*

Copyright © 1982 by Editions l'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

« Mélusine, la sirène à queue de serpent, aux ailes d'alouette, comme un enfant écouteur de contes, s'endort au bercement instantané de la chose qui luit. »

A. JARRY,
L'Amour absolu.

MARGES NON-FRONTIÈRES

ONDES DE CHOC

Henri BEHAR

Le phénomène est bien connu des géologues: à la rencontre des plaques terrestres, le sêisme se propage sous forme d'ondes qui, de plus ou moins longue durée et amplitude, provoquent à leur tour un bouleversement. Si nous revenons au plan humain, intellectuel, et plus spécialement aux espaces littéraires (ce qui n'exclut pas d'envisager les attitudes, les comportements), le sêisme de première grandeur que fut le surréalisme provoqua un ébranlement initial chez de nombreux artistes et se répandit à la surface du globe en une série d'ondes de choc dont les échos nous parviennent encore.

Le caractère international du surréalisme, constitutif du mouvement, en quelque sorte, et dont il a pris aussitôt conscience, a été voulu et organisé par ses animateurs - témoin le Bulletin international du surréalisme, publié tour à tour à Prague, Santa Cruz de Tenerife, Bruxelles et Londres sous la responsabilité conjointe du groupe parisien et de l'homologue concerné¹. Mais, au-delà d'une collaboration précise et concertée, sur des bases claires et nettement discutées, le mouvement s'est répandu de façon telle qu'il a échappé à ses fondateurs. Breton, dès 1935 à Prague, s'insurgeait contre cette dépossession, et il y revenait dans ses prolégomènes au troisième manifeste : «Ce qui, en un sens déterminé, se fait, ressemble assez peu à ce qui a été voulu². » Avait-il, sans renier ses principes, le moyen d'intervenir et de distribuer des brevets d'honorabilité surréaliste, à moins de vendre un insigne comme l'avait suggéré Duchamp pour Dada, avec son ironie habituelle? Il était bon que le surréalisme, tel

qu'il avait été conçu à Paris, se répandit en des lieux où il n'avait pas de contacts, qu'il ne soupçonnait même pas, à la condition que chaque centre touché s'en imprègne et le dépasse. Dès lors l'emprunt nominal était justifié, l'étude des diverses formes adoptées en Europe Centrale, en Amérique Latine, au Japon ou ailleurs est légitime.

Mais la question n'est pas aussi simple. Il ne s'agit pas d'une marque et de ses contrefaçons plus ou moins subtiles. En toute bonne foi, certains ont cru implanter chez eux un surréalisme qui, par l'accent mis sur les formes, s'est retrouvé aux antipodes du mouvement localisé en France. Ainsi en est-il de la tendance abstractiviste dénoncée en Hollande, en Suisse, en Angleterre, par Breton. Ne peut-on en dire autant pour tous les groupes qui, hormis les Belge et Yougoslave, œuvrèrent avant tout sur le plan esthétique?

A l'inverse, des mouvements, des revues qui n'adoptèrent jamais le label surréaliste, comme le Poétisme tchèque, l'Avant-Garde de Cracovie, le Stridentisme mexicain, le Modernisme brésilien, le groupe Unu de Bucarest, la revue Konkretion au Danemark etc., n'ont-ils pas toutes les caractéristiques nécessaires pour être reconnus comme des mouvements-frères? Davantage, n'y a-t-il pas au plan individuel, en dehors de la référence précise au groupe originel, et sans qu'aucun contact, direct ou indirect, n'ait été pris avec ses membres, une présence diffuse du surréalisme, répandue par la critique, les journalistes, les traductions d'œuvres majeures ou, plus simplement, la lecture d'un numéro de la Révolution surréaliste? Qui pourrait s'arroger le droit d'en trancher? Certainement pas les poètes de second ordre, les criticaillons qui, ici ou là, fulminèrent, fulminent encore les exclusives, au nom de leur médiocrité collective.

Loin de ressasser les mêmes thèmes, de parodier en toutes langues et sous toutes les latitudes les définitions connues des Manifestes, le surréalisme authentique, dans son expression internationale, n'est pas celui qui, prenant en compte les conditions sodo-culturelles locales, la tradition esthétique, s'y adapte pour mieux les subvertir et parvenir à ses buts? Celui qui, par ses actes, violant la langue, refuse le plus constamment le pli et entraîne le plus grand monde sur les chemins de la liberté?

Rien n'est plus contraire à l'esprit fondamental du Surréalisme, me semble-t-il, que ce respect étroit des étiquettes, ce nominalisme absolu, qui ne verrait l'emprise libératrice du Mouvement que dans les groupements constitués portant sa marque. Faut-il dire Nadrealizam, Sobrerealismo, Superrealismo ou Surrealismo? En d'autres termes, faut-il emprunter, quitte à paraître colonisé, ou adapter selon l'usage linguistique du pays, au risque de ne plus s'y reconnaître? Qui ne voit combien ces querelles furent dérisoires, au regard des problèmes qui se posaient, au même moment, à l'individu face aux totalitarismes! Plus que le respect des mots compte l'attitude devant la vie,

la lutte contre « l'inacceptable condition humaine ». Plus que les références et les révérences répétées devant Breton, Péret et leurs amis nous intéresse le pouvoir d'émancipation exprimé par une revue telle que *Tropiques* dont Michel Hausser montrait, dans notre précédente livraison, comment elle adaptait le surréalisme à des fins toutes passionnelles³.

A l'instar d'André Breton déterminant les moments surréalistes de certains précurseurs, ne peut-on dire que les poètes islandais sont surréalistes contre l'atome comme Bousquet l'est dans l'extrait du silence et Fondane dans l'éthique crispée?

Face aux difficultés théoriques et pratiques que rencontre celui qui veut analyser et comprendre les groupements qu'à tort ou à raison on qualifie de surréalistes en ce vaste monde, on aimerait pouvoir recourir à quelques critères solidement établis. Las, ceux que le plus qualifié des surréalistes proposait sont purement externes et susceptibles de varier dans le temps, sinon dans l'espace, comme lui-même le montrait dans sa présentation à l'exposition internationale de Londres, en 1936⁴. Outre une attention extrême portée à « la tête de l'histoire » (le Front populaire, la guerre d'Espagne), y sont affirmés les principes invariables susceptibles d'unifier les divers groupes se réclamant du surréalisme. L'adhésion au matérialisme dialectique; l'action, au niveau des superstructures, pour un « réalisme ouvert » sous les espèces de l'humour, du hasard objectif; l'automatisme; l'abolition des antinomies, l'expression du « contenu latent » d'une époque, l'élaboration d'un mythe collectif sont les critères retenus. Que les termes aient changé au cours des années, que les traits formulés en dernier lieu aient pris le pas sur les premiers, que les contenus thématiques et objectifs immédiats ne soient pas exprimés, cela ne présente pas de difficultés. Je me demande seulement si ces éléments fonctionnent simultanément pour toute œuvre surréaliste, écrite ou peinte? S'appliqueraient-ils indifféremment au Paysan de Paris, à Nadja, Capitale de la douleur ou Arcane 17 ? Il est permis d'en douter. L'adhésion de principe, ici exigée, ne saurait qualifier systématiquement et globalement une œuvre particulière.

En bonne méthode, l'idéal serait de construire les objets d'étude répondant, dans tous les pays envisagés, à l'ensemble de ces critères, et de les comparer, ensuite, entre eux. Qui ne voit la pétition de principe ainsi posée? Confronter des objets semblables et homogènes, découpés artificiellement dans la complexité textuelle, ne présente aucun intérêt, même si cela satisfait la logique, au détriment d'un vécu mouvant et contradictoire. De plus, comment faire entrer la diachronie, cette histoire vacillante à quoi tenait tant Breton, à juste titre? Comment prendre en compte le contexte idéologique?

Devant de telles impasses théoriques, force nous est, à défaut de les surmonter, d'accepter une certaine souplesse dans la démarche investigatrice. Et parce qu'il n'est pas dans nos

habitudes d'imposer des consignes - à tort je le confesse - nous avons laissé nos collaborateurs libres d'aborder le sujet choisi à leur guise. Charge à eux de définir leurs méthodes, leurs critères d'identification, en leur demandant seulement de pointer ce qui, selon eux, à travers la diversité des ensembles retenus, en toutes langues, pourrait être qualifié d'invariant. Loin d'être prédéterminées, ces constantes apparaîtront donc à la lecture des études ici rassemblées.

*
**

Marges/frontières, marches-frontières, domaines limitrophes, extension en surface et en profondeur du surréalisme. La tentation était grande de reprendre, trente-six ans après, le panorama dressé par les Cahiers du Sud⁵ pour les compléter, marquer les creux, les disparitions et les saillies. Outre que cela s'est fait, avant nous⁶, nous n'avons pas voulu tomber dans le piège des palmarès - d'autant plus ridicules s'ils concernent des littératures étrangères - ni des anthologies nécessairement sélectives, encore moins des survols historiques. Prenant texte de certains articles publiés dans le précédent numéro de ces Cahiers⁷, nous avons multiplié les enjeux, souhaitant confronter, en un même lieu, des études portant sur des auteurs, atteints par le sêisme surréaliste, et des groupements (ou même des individus) que les ondes de choc n'ont pas épargnés, fût-ce indirectement. Peut-être présentaient-ils, les uns et les autres, des facteurs d'identité? En somme, explorant ces territoires voisins, il nous semblait pouvoir relever quelques constantes communes qui, de l'intérieur, viendraient étayer, positivement ou négativement, les propriétés marquées par Breton. En aucun cas ces rapprochements ne sauraient être pris pour des classements ni des annexions. Ce qui frappe, lorsqu'on aborde les individus ou les groupes ici rameutés, c'est qu'ils ont tous été en contact avec le mouvement d'André Breton, à l'exception peut-être de Takiguchi le japonais et de Raymond Roussel pour qui le surréalisme était bien obscur (mais il ne lui était pas indifférent, puisqu'il se faisait informer par Michel Leiris, rencontrait Soupault et Vitrac et relevait la réplique devenue fameuse de Desnos à la représentation de l'Etoile au front). De sorte qu'ils apparaissent au premier chef comme des agents de liaison, des résonateurs. A l'intention des lecteurs roumains, Fondane présente, dans Unu, Aragon et ses camarades parisiens; pour les Suédois, Ekelöf traduit et introduit Eluard, Desnos, etc. Cela implique une bonne connaissance du français, dont témoignent pour leur part les formations égyptiennes, grecques et péruviennes. Inversement, le risque est grand, pour ces diffuseurs et interprètes, de passer, aux yeux de leurs compatriotes, pour des agents de l'étranger et, au mieux, pour d'aimables traducteurs, incapables de penser par eux-mêmes les problèmes

de leur propre pays. L'internationalisme, fût-il surréaliste, importé d'un seul lieu rencontrera nécessairement l'hostilité des mouvements nationaux, d'autant plus forte que ceux-ci auront conscience de lutter pour la reconnaissance d'une culture opprimée. Quand il ne s'agira pas, plus simplement, d'étouffer toute expression indépendante, et même toute trace de création autonome, comme on l'a vu pour l'Espagne franquiste.

Car les mouvements d'inspiration surréaliste s'implantant à l'étranger ne se sont pas contentés d'affirmer un certain modernisme, opposé à la sclérose traditionaliste. Ils ont tous introduit les germes d'une révolte spirituelle et temporelle, par leur référence avouée au matérialisme dialectique aussi bien que par la pratique de l'autonomisme (Takiguchi. Embirikos) que par l'expression imagée, affranchie de toute nécessité (G. Henein). En somme, la révolte contre les institutions et les puissances d'établissement est bien leur trait commun. Tous parlent le langage de la liberté, non point formellement mais pratiquement.

De la même façon, leurs créations revêtent un caractère expérimental, qui en fait des œuvres originales et non de simples calques. S'attaquer à la langue, la faire jouer, investir la poésie comme moyen de connaissance, que ce soit en se prêtant à l'association libre ou aux facultés investigatrices de l'image, c'est toujours attribuer un rôle actif au poète, le mettre au service de l'humanité, au même titre que le savant. Enfin il est un trait que révèlent ensemble les auteurs et les groupes dont nous traitons ici : c'est la crise du rationalisme, sérieusement ébranlé à l'aube de ce siècle par la physique contemporaine, la psychologie des profondeurs. Où que ce soit, l'idéologie positiviste est condamnée. L'erreur sera, me semble-t-il, pour le Grand jeu, Bousquet ou Takiguchi, d'aller chercher ailleurs, dans le passé, des modèles d'ordre spiritualiste et religieux ayant fait la preuve de leur inanité. Mais le mythe de l'orient n'avait-il pas été une des fortes tentations du surréalisme, dont certains ne sont toujours pas revenus?

On le voit, les divergences apparaissent dès qu'on tente de dresser un bilan impartial. Par delà l'identité de principe, hautement affirmée, c'est la conscience d'une différence qui maintient les groupes périphériques, faute de quoi ils dépérissent, éclatent ou viennent s'agréger au pôle français. Mais plus le contexte est oppressant, plus le risque encouru est grand à exprimer les données fondamentales du surréalisme, et plus celui-ci est vivace.

Les tendances centrifuges ne tardent pas à se manifester, dans le souci évident de traiter des problèmes locaux. Paradoxalement, le surréalisme s'est répandu, a imprégné les mentalités là où il s'est fondu dans la population, ou du moins l'a accompagnée dans ses épreuves, en Grèce, au Pérou. Le faible impact en Egypte d'un Georges Henein, d'un Takiguchi au Japon en est la preuve a contrario. Ceci implique une réévaluation critique constante

des thèmes mis en œuvre par le surréalisme. Breton en a donné l'exemple, le premier, au sujet de l'écriture automatique. Les suédois, les espagnols, les grecs, ne se sont pas fait faute de le suivre sur ce plan, de même qu'à Paris les auteurs rassemblés par Alejo Carpentier dans la revue Iman ou bien les collaborateurs du Grand jeu.

La pierre d'achoppement reste, non pas l'adhésion au matérialisme dialectique, mais la forme institutionnelle qu'elle revêt par l'entrée au Parti communiste. Le groupe s'y dissout (au Pérou, en Grèce) ou bien refuse d'y entrer et dérive vers l'individualisme. Reste que la critique lucide de Georges Ribemont-Dessaignes, de Benjamin Fondane, confirmée par l'histoire, n'a, hélas, rien perdu de sa pertinence.

En dehors de toute exclusive, il appartient désormais à la critique de procéder à un examen radical, soit, par un raisonnement a contrario, comme le fait Régis Boyer avec l'Islande pour montrer les raisons d'une équivoque; soit, à l'instar de Lucie Personneaux, pour retrouver les monuments du surréalisme espagnol à travers les variations d'une réception à peine déconditionnée, soit comme Anne-Marie Amiot, en déterminant les facteurs idéologiques sous-jacents à l'œuvre - ce qui nous permet de comprendre pourquoi le texte de Roussel a fasciné le surréalisme. Quel que soit le terrain choisi par nos collaborateurs, le Surréalisme ne peut que se flatter de la confrontation des cultures qu'il a provoquée, de cet échange incessant établi d'une capitale à l'autre, entre individus animés d'une volonté prométhéenne, remuant des idées, agitant le monde, et toujours créant. Ce dialogue parfois polémique, souvent retardé, n'est-il pas le meilleur moyen pour abolir les frontières, atteindre à l'universel? Si notre tâche de confrontation est rendue plus ardue par l'absence de repères stables, n'est-ce pas parce que, tout bien pesé, le mouvement surréaliste s'est méfié des étiquettes et, partout où il a séduit, a refusé toute forme d'organisation institutionnelle? Les individus ainsi marqués ne sont-ils pas une réponse concrète au mythe des Grands Transparents que Breton évoquait en prélude à un éventuel troisième manifeste du surréalisme?

NOTES

1. Voir l'étude d'Etienne-Alain Hubert: « Description et analyse du *Bulletin international du Surréalisme* (1935-1936) in *Revue et Tracts surréalistes*, Bulletin de liaison n° 8 (avril 1978).

2. A. Breton : *Manifestes du Surréalisme*, Idées/Gallimard, p. 162. A Prague, Breton déclarait : «Le plus grand danger qui menace peut-être actuellement le surréalisme est qu'à la faveur de sa diffusion mondiale, brusquement très rapide, le mot ayant malgré nous fait fortune beaucoup plus vite que l'idée, toutes sortes de productions plus ou moins discutables tendent à se couvrir de son étiquette... (Positions politiques du surréalisme...)»

3. Voir: Michel Hauser: « *Tropiques: une tardive centrale surréaliste?* », *Mélusine* n° 2, 1981, pp. 238-259.

4. Le texte d'André Breton «Limites non-frontières du surréalisme" publié d'abord en anglais dans : Herbert Read, *Surrealism*, Londres, Feber, 1936, pp. 95-116, est actualisé l'année suivante avec deux pages supplémentaires dans la *NRP* n° 281, fév. 1937, pp. 200-215, (recueilli dans *la Clé des champs*, Pauvert, 1967, pp. 14-28) pour traiter des circonstances politiques internationales de l'heure.

5. Voir le dossier « Surréalistes étrangers », *Cahiers du Sud*, n° 280, 1946 et spécialement le «Panorama" présenté par Claude Serbanne, pp. 395-407.

6. Entre autres dans *Opus International* n° 19-20, «*Le Surréalisme international* », oct. 1970, 176 p.; et dans *le Puits de l'Hermitte* n° 29-31, «Le domaine poétique international du Surréalisme», mars 1978, 184 p., sans parler des bibliographies, traités et thèses accumulés depuis 1946.

7. Voir, dans *Mélusine* n° 2, 1981, les articles de : Michel Hauser (cité à la note 3), Dominique Ollier : «Un roman initiatique : c *Un beau ténébreux* de Julien Gracq» pp. 138-151; Gloria Orenstein: « La nature animale et divine de la femme dans l'œuvre de Leonora Carrington » pp. 130-137.

LE MOUVEMENT SURREALISTE EN ÉGYPTÉ

J.-J. LUTHI

A Madame Georges Henein

Vous connaissez tous ces kiosques grisâtres et chauves qui abritent tantôt de puissants transformateurs, tantôt des câbles à haute tension, et sur les parois desquels une brève inscription vous avertit qu'il y a, « Défense d'ouvrir: danger de mort ». Eh bien! Le surréalisme est quelque chose sur quoi une main aux innombrables doigts a écrit en réponse à la formule précédente, « Prière d'ouvrir: danger de vie ».

G. Henein

Le mouvement surréaliste en Egypte, pays de longue tradition poétique, se présente d'emblée comme l'héritier de Rimbaud, de Lautréamont et de Jarry. Il pousse au dérèglement des sens. Il répand le goût de l'humour noir et appelle à la révolte contre tout ce qui peut brimer la liberté totale. Tous les domaines de la connaissance sont alors touchés et remis en cause. Les options politiques en sont les corollaires. En conséquence, et en particulier dans le domaine littéraire, les surréalistes rejettent les techniques traditionnelles (curieusement remises en honneur par Louis Aragon). Ils invitent leurs adhérents à poursuivre la recherche de la nouveauté et de l'insolite par tous les moyens et à tous les niveaux du possible. Ils rendent enfin suspect le langage qui comporte tant d'habitudes, de contraintes et qui fait écran à la vie.

Les arabophones ignoraient alors pratiquement tout de ce

mouvement et des auteurs dont se réclamaient les surréalistes. Les francophones, de leur côté, élevés dans des écoles très strictes, laïques ou religieuses, n'abordaient guère, au cours de leurs études, les écrivains dont les libertés morales et langagières auraient choqué la société bien-pensante. Aussi, le mouvement surréaliste par ses attitudes anticonformistes secouait-il ce qu'il convient d'appeler *l'establishment* local. Les francophones et les plus jeunes surtout, furent les premiers à prêter l'oreille à ces voix nouvelles et à en discuter. La presse littéraire égyptienne, fief des aînés, restait pour sa part assez réticente mais ne se privait pas, à l'occasion, de ridiculiser les efforts des novateurs.

C'est en 1934 que Georges Henein introduisit le surréalisme en Egypte en lançant deux brochures, un essai renié: *Suite et Fin* et un pamphlet qui n'en était pas encore un et qui avait peu de chance de le devenir : *le Rappel à l'ordure*. Car on ne renie honnêtement ses propres violences que pour adhérer à des violences majeures. Il poursuivit en prononçant des conférences, une sur le *Jazz-Hot*, une autre sur *Lautréamont* et une troisième qu'il intitula : *De Barnabu à Cripure*. Quelques années plus tard, voulant faire le point, il exposa ses idées dans une causerie, publiée par la suite, et qui avait pour titre: *Bilan du mouvement surréaliste* (1937).

En 1937, dans le cadre des *Essayistes*, club intellectuel du Caire, G. Henein au cours d'une séance organisée en l'honneur du poète futuriste E.F. Marinetti, dénonça violemment la collusion de la poésie et de l'impérialisme italien dans les œuvres littéraires du fascisme. Le scandale provoqua une scission au sein de la petite société et G. Henein s'éloigna du groupement. Il fonda alors «Art et Liberté », association qui se rallia à l'appel d'André Breton dans le manifeste intitulé : *Pour un art révolutionnaire indépendant*. G. Henein le signa du reste, en 1938, à Mexico avec Diego Rivera. La nouvelle association publia alors: *Vive l'art dégénéré*, une protestation contre l'interdit jeté par Hitler sur la peinture moderne. Il invitait aussi la jeunesse artiste à la manifestation d'un tempérament personnel et à la révolte *contre* les principes reçus. Voici le passage le plus révélateur de ce document:

On sait avec quelle hostilité la société actuelle regarde toute création littéraire et artistique menaçant plus ou moins directement les disciplines intellectuelles et les valeurs morales du maintien desquelles dépendent par une large part sa propre durée - sa survie.

Cette hostilité se manifeste aujourd'hui dans les pays totalitaires, dans l'Allemagne hitlérienne en particulier, par la plus abjecte agression contre un art que des brutes galonnées, promues au rang d'arbitres omniscients, qualifient de dégénéré...

Intellectuels, écrivains, artistes! Relevons ensemble le défi.

*Cet art dégénéré nous en sommes absolument solidaires.
En lui résident toutes les chances de l'avenir. Travaillons
à sa victoire sur le nouveau Moyen Age qui se lève en plein
cœur de l'Occident.*

(22 décembre 1938)

A quelque temps de là, G. Henein fonda l'Exposition d'art indépendant. Il patronna un hebdomadaire intitulé: *Don Qui-chotte* (12 numéros). Parmi les collaborateurs on retient : R. Aghion, Curiel, R. Younan, Santini Keirs, M. Hafez et M. Cavadia. Enfin G. Henein prépara les esprits à recevoir les apports que leur réservait la guerre. Citons rapidement le nom de quelques artistes étrangers que le second conflit mondial retint en Égypte : Eric de Nemès, peintre roumain aux talents variés, David de Bethel, peintre anglais aux œuvres bizarres, des écrivains tels que John Fleming, William Wells, John Weller. Tous faisaient partie du groupe « The Salamander » fondé au Caire par G. Bullet. La librairie Raccah au Caire ainsi que les ateliers d'Eric de Nemès et de David de Bethel servaient de lieu de réunion. Là se retrouvaient G. Henein et ses amis quand il ne recevait pas à son domicile. De la sorte, bien des artistes locaux, K. El-Telmissany, Fouad Kamel, Ramsès Younan, Samir Rafi..., découvrirent là ce qu'ils n'auraient trouvé nulle part ailleurs. Mais nous y reviendrons.

En 1947, G. Henein et E. Jabès lançèrent une revue : *la Part du sable* dont six numéros parurent jusqu'en 1935. Dans ses pages figurèrent les textes des fondateurs et de leurs amis : Yves Bonnefoy, M. Blanchard, C. Lucet, H. Pastoureau et bien d'autres encore. Notons que le périodique tirait à trois cents exemplaires. *La Part du sable* devint, par la suite, le titre général d'une collection qui publia successivement et à cent exemplaires seulement les ouvrages que voici :

J. Grenier : *Lexique, 1949*
Ph. Soupault: *Chansons, 1949*
E. Jabès: *la Voix d'encre, 1949*
G. Henein : *l'Incompatible, 1949*
Y. Bonnefoy: *Théâtre de Douve, 1949*
M. Blanchard: *le Monde qui nous entoure, 1951*
E. Jabès: *Paul Eluard, 1952*
G. Henein : *les Deux Effigies, 1953.*

Il y eut aussi deux études philosophiques de G. Henein :

Allusions à Kafka (1954), avec des textes français, anglais et arabes.
Vues sur Kierkegaard (1955) en collaboration avec Magdi Wahba.

Il est pas inutile de rappeler que G. Henein et sa femme fondèrent aussi les Editions Masses vers la fin de la guerre. C'est ainsi qu'ils publièrent non sans succès les œuvres suivantes :

- A. Cossery : *la Maison de la mort certaine* (roman), 1944. Il Y eut en même temps une édition en langue anglaise.
- G. Henein : *Pour une conscience sacrilège*, 1945
- J. Damien: *Qui est Monsieur Aragon?*, 1945
- 1. El-Alaily : *Vertu de l'Allemagne*, 1945
- N. Rady : *la Conspiration des impuissants*, 1945
- N. Rady : *la Séance continue* (par les artistes et les écrivains du Groupe « Art et Liberté »).

G. Henein écrivit encore dans les revues arabes de l'époque et en particulier dans *Al-Tatawor* (l'Evolution) où parut une traduction d'*Une saison en Enfer* d'Arthur Rimbaud, mais aussi à *Al-Madjalla al-djadida* (la Revue nouvelle). Il collabora aux revues françaises telles que *les Lettres nouvelles*, *la Flèche*, *les Humbles* et les *Cahiers du Sud*. Il fut aussi, ne l'oublions pas, un des animateurs d'*Etudes méditerranéennes*. Ses textes parurent dans *The London Bulletin*, *View* (New York), *V.V.V.* (New York), *le Ciel bleu* (Bruxelles), *Plus* (Bruxelles), *Edda* (Bruxelles), *les Deux Sœurs* (Bruxelles), *Boa* (Buenos Aires)... En Egypte, il se manifesta à *la Bourse égyptienne*, au *Journal d'Egypte*, au *Nil*, au *Progrès égyptien* ainsi que dans les revues suivantes : *Un effort*, *la Semaine égyptienne*, *la Revue du Caire*, *Carrefours*, *Valeurs* et *Loisirs*. La presse égyptienne d'expression française est aujourd'hui difficilement accessible et nous le déplorons.

Après avoir exposé l'action culturelle de G. Henein et de son groupe, il conviendrait d'étudier ses principaux apports littéraires.

Un des premiers ouvrages poétiques de Henein s'intitule: *Déraison d'être* (1938), titre qui est déjà en lui-même un défi. Les poèmes, un peu à la manière de Breton ou de Prévert, se précipitent comme une cascade d'images bizarres qui se heurtent, éclatent comme un feu d'artifice. Mais tout cela est loin d'être gratuit ou arbitraire. Derrière les lignes, le procédé se fait jour: une image linéaire se superpose à une autre qui n'oblitére pas pour autant la première, alors que déjà apparaît la troisième et ainsi de suite. Au-delà des métaphores fugaces, si déformées et si insolites qu'elles paraissent, un thème constant demeure, c'est celui du temps. Voilà le grand magicien selon Baudelaire, qui transmute tout, les personnes et les choses. On peut alors se demander si les métaphores de G. Henein ne sont pas des re-créations infinies du temps. Force nous est de constater alors que celles-ci loin de se dérouler dans le temps, sont le plus souvent simultanées. Le poème avance en déployant ses images tout en creusant en profondeur. Il produit, par voie de conséquence,

ses dimensions propres. Mais laissons plutôt G. Henein expliquer lui-même le sens de l'image dans sa poésie :

Pour être, comme l'exige Rimbaud, en avant, pour ramener de là-bas à la fois ce qui a forme et ce qui n'en a pas, il faut évidemment et d'abord, renoncer à tout ce qui, dans les cadres anciens de la pensée, de l'expression poétique et du fonctionnement même de l'esprit, s'oppose à cette marche à l'inconnu, à ce dépassement d'un monde déjà dûment catalogué et apprivoisé. Si tant de choses avaient paru inexprimables auparavant, n'était-ce pas simplement que les images dont disposaient les poètes étaient arrivées à un point de saturation qui en faisait des images fermées? N'était-ce pas qu'aux besoins soudain découverts du rêve et d'une imagination vivant désormais pour elle-même, toute bride abattue, il fallait de nouvelles associations d'images s'élargissant les unes les autres à perte de vue, des images ouvertes, des images-fenêtres?

Ici, vous êtes en droit de demander : que convient-il d'entendre par « images ouvertes » et « images fermées » ? Quelques exemples rapides contribueront à nous édifier sur ce point.

Comme type d'image fermée je donne la finale de cette strophe de Lamartine :

Le soir ramène le silence.
Assis sur ces rochers déserts.
Je suis dans le vague des airs
Le char de la nuit qui s'avance.

Que nous apprend cette image : « Le char de la nuit qui s'avance » ? Rien que de déjà admis et approuvé. La progression majestueuse des ténèbres sur terre, - le char étant, dans le code lyrique, l'appareil le plus normalement associable à l'idée de majesté. Mais il ne s'en établit aucun rapport nouveau entre nous et la nuit. A vrai dire, il s'agit beaucoup moins d'une image que d'un rappel. D'un rappel à peine coloré d'une constatation très générale sur laquelle il ne devrait plus y avoir lieu de revenir. Cette image se referme sur un aspect de la nuit depuis longtemps acquis et arrêté. Tellement arrêté que nous ne sommes même pas tentés de le repenser avec le poète, n'ayant rien à attendre, ni nous, ni la nuit, d'un exercice rituel accompli sous la pression de séculaires raisons de voir, décidément essoufflées de servir.

Dans ce cas particulier, le char de la nuit a beau s'avancer, la poésie est en arrière, irrémédiablement en arrière. Ouvrons maintenant le Paysan de Paris où se déploie en

bouquets de cristaux le génie poétique de l'Aragon que nous aimons, non encore corrompu par sa carrière, sa femme et son parti. Qu'y lisons nous ?

J'ai mordu tout un an des cheveux de fougère. J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser... Qu'il est blond le bruit de la pluie, qu'il est blond le chant des miroirs! Du parfum des gants au cri de la chouette, du battement du cœur de l'assassin à la flamme-fleur des cytises, de la morsure à la chanson, que de blondeurs, que de paupières...

Voilà bien, n'est-ce pas, un flot d'images ouvertes, ouvertes sur une infinité de rapports inédits et féconds entre l'être et ce qui le concerne le plus dans la femme, dans la nature, dans l'amour. Chacune de ces images s'installe en vous, et y travaille. Votre expérience personnelle, dans la mesure où vous n'êtes pas tout à fait un cadavre, s'en trouve très vite modifiée et, à son tour, a des chances de développer, c'est-à-dire d'enrichir, la vision première à laquelle elle doit son élan. C'est le même Aragon qui, dans une autre page du même Paysan de Paris, nous confie la vertu de l'image ouverte qui, poussée à l'extrême, devient l'image surréaliste :

Le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image, à chaque coup, vous force à réviser tout l'Univers.

Extrait de « Rayonnement de l'esprit poétique moderne parti de Paris », Le Caire, *Revue des Conférences françaises en Orient*, n° 5, mai 1945, pp. 295 et 296.

Cela posé, on comprend mieux la démarche de G. Henein et ses procédés littéraires. Dans un autre ouvrage intitulé: *Pour une conscience sacrilège* (1944), la critique prétendit que l'auteur y faisait de la politique et que la brochure avait été écrite contre un certain système. Il se peut. On voit surtout qu'elle a été rédigée dans le dessein de donner aux mots leur gravité et à la conscience son pouvoir d'inquisition.

En 1948, G. Henein rompit avec le mouvement surréaliste auquel il adhérait depuis 1926. Désormais il poursuivait seul sa route évitant toute inflation de l'imagerie poétique. Il travaillait par élimination et avançait en supprimant. Il lui sembla que cette façon de procéder lui permettait de donner plus de force et de vie à des images de pointe, à des situations qui défont les

bandelettes de l'être. Quelques poèmes de *l'Incompatible* (1949) et certaines pages du *Seuil interdit* offrent de bons exemples à cet égard.

G. Henein ne chercha pas à imposer de thèmes nouveaux, mais à susciter une ambiance poétique, à donner libre cours à une forme d'expression et de vision provenant d'associations arbitraires et hasardeuses. Par la suite, il travailla sur le matériel réuni dans un esprit de plus grande rigueur et de sévérité, non point en vue de rejeter *le désordre sacré* prôné par Rimbaud, mais pour le ramener à ses lignes essentielles, à ses moments décisifs.

Parmi les collaborateurs de la première heure, nous avons cité auprès de G. Henein le nom d'Edmond Jabès. Très jeune, il avait découvert seul son guide vers le Surréalisme: Max Jacob, lui-même abandonné par les surréalistes. Max Jacob conseilla à Jabès de se mettre en relation avec Paul Eluard en 1936/37, ce qu'il fit bien entendu. De retour au Caire, Jabès s'empressa de faire connaître Max Jacob et publia même les lettres que ce dernier lui avait adressées. G. Henein vint alors solliciter E. Jabès pour qu'il adhérât d'une façon plus formelle au mouvement qu'il avait créé. Ensemble, comme nous le disions plus haut, ils fondèrent *la Part du sable*. E. Jabès eut aussi un rôle culturel non négligeable. A la suite d'un différent avec son ami, E. Jabès fonda et dirigea sa propre collection : «Le Chemin des sources » et publia les œuvres suivantes à deux cents exemplaires seulement:

J. Grenier: *les Grèves*, 1955

G. Bounoure : *le Silence de Rimbaud*, 1955

R. Char: *l'Abominable Homme des neiges*, 1956.

Quant à son œuvre poétique, E. Jabès avait fait paraître entre 1930 et 1947 une demi-douzaine de recueils, au Caire. Il cherchait à expliquer à ses lecteurs déroutés, l'opposition du rêve perpétuel en face de l'état de veille avec ses joies et ses déceptions. On relevait aussi dans ses poèmes une nette propension à la jonglerie verbale et à une forme d'espièglerie enfantine, ainsi qu'un désir sincère de se libérer des contraintes prosodiques. Cet esprit frondeur avait repris à son compte un peu de la fantaisie de Max Jacob. Mûri par les événements, les guerres d'Espagne et d'Abyssinie et bientôt la Seconde Guerre mondiale, le poète cessa de jouer avec le calembour, mais toujours mi-grave mi-badin, il publia une série de «chansons» qui résument toute l'amertume de la vie et de la société. Plus tard, même après la parution d'œuvres majeures telles que *Je bâtis ma demeure* (1959) ou *le Livre des questions* (1963) ou même *El ou le Dernier Livre* (1973), on constate que Jabès a, des êtres et des choses, une vision singulière. Elle tient sans doute moins de la fantasmagorie que de la réalité, avec, en plus, la naïveté de l'approche toute neuve du monde. E. Jabès ne manque pas d'exploiter avec rigueur les moindres coins de la vie intérieure.

Dans le mouvement surréaliste en Egypte, Marie Cavadia (1901-1970) occupa une place un peu particulière. Elle fut parmi les premières à soutenir l'action littéraire de Henein et de Jabès, en ouvrant tout grand les portes de son salon et en payant même de sa personne. Sa production poétique encore dispersée dans les revues locales est d'un accès difficile. Quant à ses recueils, ils se limitent à la réédition de *Printemps* (1943) et à une série de contes parus sous le titre de *Peau d'ange* (1944). Cette dernière œuvre seule peut passer pour surréaliste par le sujet d'abord, puis par l'emploi de certains accessoires caractéristiques : rencontres insolites, disparitions, monstres et surtout par l'emploi de néologismes que le contexte éclaire: *blise, richi, mudur...* On note aussi une perpétuelle sensation d'angoisse, d'horreur, d'insaisissable, de cruauté, de lubricité triste et de la foi superstitieuse que l'on porte aux signes les plus saugrenus.

Si Henein et Jabès restaient dans le droit fil du surréalisme, les auteurs qui les suivaient donnèrent la priorité à certains aspects bien définis de ce procédé de création. Ainsi Horus Schenouda (1917) garda-t-il avec *Phantasmes* (1942) et *Vitraux du ciel et de l'enfer* (1946) l'étrangeté de l'image. Sous un désordre plus apparent que réel, la profondeur de la pensée s'allie chez lui à la logique intérieure. C'est en quoi il diffère essentiellement des surréalistes qui méprisent et rejettent toute logique, tout contrôle de la raison. Par contre, les visions qui défilent dans ses vers, obligent le lecteur à s'arrêter et à méditer. Il se dégage alors toute une philosophie qui se fait jour à travers les symboles oniriques chers à l'école surréaliste. Certains poèmes sont des visions hallucinantes du vice, d'autres, au contraire, mènent le lecteur au seuil de la mystique. Rares sont les poètes qui ont jeté un regard plus aigu sur les rêves qui hantent l'esprit d'un intoxiqué. *Vitraux du ciel et de l'enfer* est de quatre ans postérieur à *Phantasmes*. Dans cette œuvre, on ne sait si l'on doit admirer davantage la luxuriance toute orientale des images ou leur remarquable puissance d'évocation. Dans cette immense richesse, il n'y a pourtant si désordre ni incohérence. Si nombreuses et si variées qu'elles soient, les métaphores ne sont pas simplement accumulées, entassées : elles sont groupées rigoureusement selon les exigences de la pensée, et les termes de chacune d'entre elles s'accordent toujours parfaitement. Au lieu de laisser son imagination l'emporter, le poète la dirige, la contrôle sans cesse. Se surveillant avec le plus grand soin, il élimine, choisit, compose, bref, cherche à faire œuvre d'art.

Avec Mireille Vincendon (1910), nous nous éloignons encore un peu plus du surréalisme. Chez elle, le dérèglement des sens n'a plus de place mais elle conserve la violence de la métaphore que ce soit dans *le Dialogue des ombres* (1953) ou dans *le Nombre du silence* (1955). A notre avis, il s'agit davantage d'une poésie libérée des contraintes inhérentes à ce genre littéraire qu'un

engagement dans le surréalisme. De plus on retrouve dans les poèmes de M. Vincendon le fil d'Ariane qui permet de s'aventurer sans angoisse dans l'inextricable lacs d'une solitude altière, d'un repliement sans merci, d'un incurable orgueil, thèmes conducteurs qui livrent en les éclairant du dedans les plus insaisissables secrets.

Quant à Andrée Chedid (1920), elle n'a plus à être présentée en France, ses œuvres y ont acquis la notoriété sinon la gloire qu'elles méritent. Depuis 1949, A. Chedid a publié une dizaine de recueils qui font le délice des amateurs. Nous n'en citerons que les suivants: *Double-pays* (1965), *la Cité fertile* (1972) et *Fraternité de la parole* (1978). L'originalité de la première œuvre, qui est, en fait, la réunion de la plupart des poèmes antérieurs ou de plaquettes déjà publiées, réside en ce que rien ne s'est altéré dans ces vers depuis une quinzaine d'années, date des plus anciennes publications. Dans les poèmes initiaux, le lyrisme d'Andrée Chedid est limpide, concis comme s'il était une sorte d'évidence féerique avec un rien de mystère: tout semble dit avec précision, mais on sent derrière chaque vers une curieuse échappée vers la légende... Plus tard, surtout avec les deux derniers ouvrages cités, elle prend ses distances de René Char et de Paul Eluard et se rapproche davantage de Georges Schéhadé. Mais avec les poètes, il faut toujours se méfier des étiquettes trop hâtivement attribuées. A. Chedid s'est tournée vers une poésie où la part du fabuleux est plus prononcée; en même temps, dans les poèmes d'amour, elle trouve une nouvelle vigueur et, quelquefois, de belles envolées. Un orientalisme discret s'insinue alors dans les compositions qu'elle doit sans doute à des images et à des mélodies puisées aux souvenirs de son enfance. Dans le dernier recueil que nous mentionnons, la poésie d'Andrée Chedid s'est épurée et s'est éloignée de l'image flamboyante. Elle a renoncé à ses anciennes tendresses proches d'Eluard. Une certaine sagesse s'est glissée entre les mots. *Fraternité de la Parole*, qui a reçu le Prix de l'Académie Mallarmé, en est le rigoureux aboutissement. Pour les uns, le lyrisme n'est qu'un prétexte ou une matière d'expérience; pour Andrée Chedid, il est la confirmation d'une vérité cristalline où prose et poésie ne peuvent se dissocier. On pouvait croire après cela qu'avec Andrée Chedid la poésie surréaliste avait achevé sa carrière parmi les auteurs d'expression française sur les bords du Nil. C'était oublier Joyce Mansour (1928). Elle représente, en fait, la nouvelle génération des poètes surréalistes égyptiens. Les sciences occultes, la Kabale et les rituels de magie lui semblent familiers puisque leurs expressions sibyllines reviennent constamment sous sa plume. Sa violence provocatrice, où sang, sueurs et larmes s'accordent avec le thème de l'amour et de la mort - si proche l'un de l'autre - ne peuvent que surprendre le lecteur. On croirait lire alors les invocations tragiques à quelque déité assoiffée de sang. *Cris* (1953), *Déchirures* (1955)... jusqu'à *Histoires novices*

(1973) font éclater comme une lave des images hallucinantes où le parti pris de la nausée et de l'horreur s'étale à chaque vers. Par sa collaboration à toutes les publications surréalistes, J. Mansour apportait au mouvement un élément unique et irremplaçable. Des poètes comme Pierre-Jean Jouve et André Breton, des critiques comme Max-Pol Fouchet et Jean Rousselot ont été frappés par l'accent pathétique, véhément même et cruellement profond de la jeune poète qui, sans artifice littéraire, exprime ses réactions devant la vie, l'amour et la mort.

Bien d'autres auteurs ont illustré le mouvement surréaliste en Egypte, on ne peut les citer tous. Pourtant on ne saurait oublier Roland Vogel, architecte d'origine suisse qui a passé plusieurs années au Caire avant d'aller s'établir en Thaïlande. Nous ne lui connaissons pas de recueil et ses poèmes sont toujours dispersés dans les revues locales. Mounir Hafez, pour sa part s'est manifesté plus d'une fois dans le groupe surréaliste. Ses écrits ont paru au Caire et à Paris; poèmes et études diverses ne manquent ni de profondeur ni de talent.

Le mouvement surréaliste ne s'adressait pas qu'aux littérateurs, les artistes aussi étaient invités à y participer. Au reste nous avons déjà fait allusion à cela. Le mouvement lancé en Egypte par G. Henein a joué le rôle de catalyseur. Dans le cadre du mouvement « Art et Liberté », il a organisé les expositions des Indépendants en 1940, en 1941 à l'Immobilier, à l'Hôtel Continental en 1942, enfin en 1944 et 1945 au Foyer d'art du lycée français du Caire. Il y a eu encore trois autres expositions d'artistes indépendants organisées au Caire par les soins de G. Henein : *Vers l'inconnu* en 1958, *Encore l'inconnu* en 1959 et enfin *Art indépendant* en 1961. Au cours des années et surtout durant la Seconde Guerre mondiale, « Art et Liberté » était devenu le lieu de rencontre des artistes locaux et des étrangers retransférés en Egypte pour la durée du conflit. Le groupement a imposé au public la peinture moderne et aux artistes égyptiens des ambitions nouvelles. A ce moment seulement Pablo Picasso, Paul Delvaux, Yves Tanguy, Salvador Dali et Max Ernst deviennent en Egypte des maîtres autorisés.

« La Part du sable », fondée en 1947, n'avait été qu'une éphémère tentative de faire revivre une association surréaliste avec Fouad Kamel, entre autres, dessinateur d'automatisme et auteur d'illustrations âpres et solides qu'il avait réalisées pour *Phantasmes* (1942) d'Horus Schenouda. Par la suite, « la Part du sable » s'est engagée dans une voie plus littéraire convenant probablement mieux à ses adhérents. On ne peut toutefois ignorer que, Fouad Kamel mis à part, plusieurs artistes de renom : Kamel El-Telmissany, Ramsès Younan, Baroukh, entre autres, ont trouvé dans le surréalisme leur source d'inspiration.

K. El-Telmissany, pour sa part, est né à la peinture durant les années de guerre (1939-1945). Il en a conservé la révolte et

l'effervescence. Les convulsions, les désespoirs, le paroxysme en un mot, marquent chez lui ces temps exceptionnels. Sa palette stridente écrase souvent l'émotion qu'elle voulait transmettre. Plus tard, tout en conservant le caractère violent de son œuvre, il tend à se plier aux règles de la peinture à l'huile. L'acte pictural lui semble pourtant dérisoire devant une humanité toujours assoiffée de sang et aveugle aux injustices sociales. Alors, délaissant la peinture en 1944, il demande au cinéma le moyen de rebâtir un univers nouveau plus harmonieux que l'ancien.

K. EI-Telmissany a directement participé au mouvement surréaliste en dessinant des planches pour *les Hommes oubliés de Dieu* (1941) d'Albert Cossery et *Déraison d'être* (1938) de Georges Henein. Il a été aussi l'illustrateur de la revue arabe *Al-Tatawor*.

Une des plus brillantes élèves de K. EI-Telmissany, Indji Aflatoun, a participé à ses côtés aux expositions du mouvement « Art et Liberté » en 1942 et 1943.

Ramsès Younan, lui, s'est installé au Caire en 1940. Il a participé aux différentes expositions de « l'Art indépendant » et de « La Part du sable », il a même pris part à l'Exposition internationale des surréalistes organisée à Paris en 1947. Un an après, il réussissait à monter une exposition particulière de ses œuvres dans la même ville.

L'art de Younan maîtrise la révolte qui le sous-tend, et son surréalisme a figure humaine. Il accepte l'analyse et ses personnages restent soumis à la rationalité des choses.

Ce traducteur arabe de *Caligula* (1947) éprouva dans la mort de Camus un grand trouble. Seuls restaient, pour le peintre, l'immensité du désert, l'acharnement du végétal et le mutisme du minéral. L'homme révolté qu'il était, pouvait-il demeurer dans l'interrogation silencieuse, se complaire dans l'inutilité de l'action? Non, car Younan est avant tout un peintre qui emploie les moyens que la tradition lui a légués. s'il a pris la révolution en charge, il tâche du moins d'assumer cette contradiction.

Le troisième artiste que nous pourrions joindre à ce groupe est Baroukh. Lui aussi a commencé sa carrière alors que le Surréalisme modelait en Egypte une nouvelle conscience artistique. Toutefois, à la différence des deux premiers, Baroukh ne s'est pas laissé entraîner par le vertige du rêve. Il revendiquait le droit à la raison. Son attitude ne l'empêcha pourtant pas de participer aux expositions de « l'Art indépendant ». Très vite cependant, il évolue vers une forme d'art plus personnelle. Un voyage en 1946, le met en relation avec A. Gleizes, J. Villon, M. Gromaire, F. Léger et G. Braque. Ces maîtres lui donnent les éléments essentiels de sa métamorphose. Et le *sujet* qui l'occupait jusque-là disparaît en 1949 au profit d'en expression épurée, rythmée de formes et de couleurs libérées de la servitude du *motif*. Depuis 1954, Baroukh s'est établi en France.

Quand à Fouad Kamel (1919) que nous avons déjà cité, mêlé aux débuts du surréalisme en Egypte, il en devient un des ardents propagateurs. Actif mais réfléchi, il passe du surréalisme à l'expressionnisme de ses débuts artistiques à l'art non-figuratif au cours des années 1960. Il y a là une évolution qu'il fallait souligner.

Il conviendrait aussi de citer des artistes tels que Hassan El-Telmissany, Abbel-Habi El-Gazzar, Hassan Hassan, Khadiga Riaz, Samir Rafeh mais aussi maints étrangers comme Eric de Némès (1910). Fixé au Caire en 1940, il participa aux expositions de « l'Art indépendant » et à la Biennale d'Alexandrie en 1955. Il se fit un nom dans l'illustration: *La Jeune Parque* de Paul Valéry, *l'Enfer* de Dante... et *Essai sur la tragédie* de Cyril des Baux, écrivain égyptien d'expression française. Mentionnons aussi Angelo de Riz (1910) qui participa au mouvement surréaliste et qui exposa avec le groupe de « l'Art indépendant ». On ne peut oublier André Nomicos, Michel Canaan, Raymond Abner dont il faudrait souligner l'importance dans le mouvement surréaliste en Egypte. Sans doute la période de la Seconde Guerre mondiale a-t-elle été la plus enrichissante au point de vue artistique, car faute de communications et de relations extérieures les artistes locaux et étrangers qui se trouvèrent à ce moment dans le pays cherchèrent à tirer parti de leur situation par des échanges qui se révélèrent fructueux, malgré la conjoncture instable qui prévalait alors.



Au terme de cette étude, on pourrait se demander quel a été l'impact du surréalisme sur la littérature de langue arabe d'abord. Malgré les efforts déployés par G. Henein dans la revue *El-Tatawor* pour répandre le message du surréalisme, dans le public lettré de langue arabe, force nous est de constater que les résultats ont été bien minces et peu encourageants. La raison, nous semble-t-il, réside dans une certaine incompatibilité des registres poétiques en honneur en Egypte à cette époque. Au cours des années 1930 et 1940, la littérature arabe était encore très attachée à la tradition et cherchait toujours ses modèles parmi les poètes anté-islamiques et les maîtres incontestés tels qu'Al-Moutanaby ou Al-Djahiz. Rien de plus éloigné, par conséquent, des chefs de file du mouvement surréaliste. La poésie arabe moderne ne pouvait basculer dans l'avant-garde sans risque de perdre son identité, du moins le croyait-elle. De plus la restauration de l'art poétique arabe dans le dernier tiers du XIX^e siècle était encore un événement trop récent pour être rejeté brusquement. Les Baroudi, les Manfalouti, les Hafez étaient encore trop présents dans les esprits pour être supplantés. Il ne faut pas oublier la prévention, souvent diffuse, née de la situation politique (l'occupation britannique, en particulier) que les lettrés

de langue arabe nourrissaient à l'égard des écrivains étrangers et qui entravait la propagation des idées nouvelles en littérature. Pourtant des voix autorisées se faisaient entendre et l'on relève dans *El Tatawor* parmi bien des collaborateurs: Ramsès Younan, peintre et littérateur, Hefni Nassef, poète de valeur, El-Hadidi, Hussein Mahmoud et bien d'autres encore. Le seul qui, à notre avis, assumait le message surréaliste est un écrivain talentueux bien que pas toujours compris : Abbel-Kader El-Djani-bi. Le message surréaliste était-il trop prématuré pour être accueilli par la masse arabophone? Une telle hypothèse est sujette à caution.

La seconde question est d'évaluer l'influence qu'a eue le mouvement surréaliste sur la littérature d'expression française en Egypte. Disons tout net que le surréalisme est le premier mouvement littéraire qui, dans ce pays, est né presque en même temps qu'en France. Tous les mouvements qui l'ont précédé avaient des décalages importants, parfois d'une génération. Avec le surréalisme, le Caire était à l'heure de Paris.

La poésie surréaliste dans la littérature d'expression française en Egypte représente un effort conscient pour s'arracher à la poésie traditionnelle, romantique ou symboliste, alors pratiquée par les auteurs locaux. Le surréalisme est aussi une tentative d'aller au-delà des règles de la prosodie. Un grand nombre de poètes se manifestèrent alors. Libérés de toutes règles, ils ne s'astreignaient plus aux impératifs qui avaient canalisé les énergies de tous ceux que démangeait la plume. Il suffisait, croyait-on, d'aligner des mots (écriture automatique), des phrases, des lambeaux de songes, les images les plus saugrenues nées d'un esprit déséquilibré, pour produire une œuvre d'art, en poésie comme en peinture. De telle conceptions ne tardèrent pas à jeter le discrédit sur tout le mouvement. Seuls ceux qui avaient le don et le talent suffisants persévérèrent dans cette voie et connurent le succès... à Paris.

C'est peut-être en peinture que le mouvement surréaliste se fit le mieux connaître. La littérature, en somme, n'intéressait que des groupes restreints d'Egyptiens ou d'étrangers, alors que la peinture, langue internationale de la couleur et du signe, avait davantage de chance de frapper les esprits et d'attirer le public. Nous avons vu combien la rencontre des peintres étrangers et égyptiens au cours des années de guerre 1939-1945 fut profitable pour tous. Il y eut une explosion de talents divers, d'échanges et de rencontres dont nous avons analysé quelques aspects seulement. L'action du surréalisme fut à l'origine d'un profond renouveau pictural dont les lointaines conséquences se font encore sentir aujourd'hui. C'est aussi le premier mouvement d'idée auquel les artistes d'Egypte se rallièrent spontanément et apportèrent une contribution originale. C'est, en outre, le seul mouvement qui arriva à mobiliser l'intelligentsia locale et à

susciter des prises de position politique. N'est-ce pas là un grand succès pour le mouvement surréaliste * ?

Paris, novembre 1980

TEXTES

GEORGES HENEIN: SUR UN THÈME PRINCIPAL DE RAMSES YOUNANE

Lorsque le poignard s'est enfoncé profondément dans le corps comme dans sa gaine naturelle de toujours, il vaut mieux le garder que le retirer. Le garder, c'est poser attentivement pour la mort. Le retirer, c'est mourir.

La peinture est une variante du tir à l'arc. La flèche voyage les yeux fermés.

Faut-il vraiment durer pour être? Prendre un instantané d'un pharaon, c'est l'initier à l'ennui du lendemain. Le spasme est l'infinif de langage pictural.

Seule, la puissance s'impatiente. La conscience, elle, grignote. C'est un rat opulent.

Le grand écart consiste à ne revenir, sous aucun prétexte, à sa position première.

Une femme arquée perd jusqu'à la notion du cri. Un souffleur de verre lui a volé son oxygène pour la vitrer vivante dans son extase. Elle veut retenir ce qui la pénètre, et ce qu'elle retient c'est la guerre.

Le compas de la chair s'irrite. Sa pointe est un feu blanc.

Nul ne peut réduire une forme qui grandit car le cerveau est un trou.

* Pour la biographie des auteurs cités, voir notre: *Introduction à la littérature d'expression française en Egypte*, Paris, L'Ecole, 1974, 352 p. Pour les peintres, voir A. Azar, *la Peinture moderne en Egypte*, Le Caire, Les Editions Nouvelles, 1961.

Ici, l'on ne disparaît point. Cela n'aurait pas de sens. **On** rebondit contre la nuit dure comme une balle contre une raquette.

La galaxie s'étire. C'est la sieste violente de la matière qui nous condamne à l'insomnie.

Ceux qui sont dehors savent maintenant que la connaissance est fermée.

Texte paru dans le catalogue de l'exposition
« Encore l'Inconnu », 1959.

MOUNIR HAFÉZ: HYMNE

Aux armes fermées
A l'œil troué des dèd du nombre
A l'osselet par usure inachevé
A la dent saine dans la porte pourrie
A la femme mesurable
A l'église sur eau
A la chaise de paille photographiée
(à la fenêtre un enfant d'étoffe se balance
en compagnie d'un lapin mort.
L'étoffe est un enfant la mort est un lapin
Le tout très soyeux pour dames
et doux comme paupière sur robinet)
Les balcons sont pour les nattes et les rubans du départ
A la six
A la Mecque
A Biribi
Au port de l'urètre
A la vieille
Il faut beaucoup de patience pour tuer une jeune bête
(Et saviez-vous que la lame devenait salée en s'aiguissant)
A l'agneau pas encore mort
A son œil deux fois plus grand que le tien
A son genou cassé par effort
A ses dents vertes de lait
A l'humiliation
(Les rousses dit le roi ont le cou plus sucré)
Au jugement des rois
Au grand sévère
Au grand qu'as-tu-fait
A la misérable barrière
A Joseph Gibert
A Faustin Elie
A mi-chemin de tout par adresse
A la lion

A la capon
A la naissance d'un Christ tout fait
A la mort de quelques hommes
par strangulation, par immersion, par trahison, par relations
A la soufflée dans un tube et collante
A la rame à la nage à tout prix
Au bâton houleux du borgne parlant
A la trace de tes cils
A la cacomancie
A la miette que je te donne pour que tu me la rendes
Aux sept petites merveilles trouvées par hasard dans un soulier
A ce soulier
Amiens Arras Amedée Avignon Avignoble
Aux traces de main sur les murs
Au petit sang
Au noir
Au noir
Au noir
A la reine cheval
Au blé ruche
A l'avoine
A la radieuse sirène
A la bien cuite de brochet
A la bien moindre
A la toute moindre
A la bonne vôtre
A la grande jambe en pied grandeur hors nature
énigme aux hommes posée par un dieux moyen
Aux drapeaux peints sur ciels
Aux cheveux de toute provenance
A la sculpture sur cadavre
A la peinture sur veau vivant
A la poésie sur homme
Aux arts réunis
Au familistère des muses
A toutes les assiettes du monde
A la fronde pour creux des tempes
A la cendre hourrah du rire
Aux hommes de remplacement
Aux vans lâches pour tous grains
A la découverte par erreur
A la carte double face
A la remise à Plutarque pour explication
A la fossette pour idoimètre
Au vaste interne
Au rond pronateur
A la pairle et au gousset
Hymne.

La Part du sable, avril 1950, pp. 37-38.

EDMOND JABÈS :

LE ROCHER DE LA SOLITUDE
(Poème à plusieurs voix)

PREMIÈRE VOIX

Ta solitude est un jardin de ruses et d'archets
Ta solitude est un clocher de cendres et d'épées
Ta solitude est une natte coupée aux jeunes statues
Ta solitude est un œil volé au cadran des gares
Ta solitude est une bannière de couleuvres et de corbeaux
Ta solitude est un voile de fléole et de fougères
Ta solitude est un visage d'enfant à tous les volets de l'échelle

DEUXIÈME VOIX

Il y a ma solitude
dans l'œuf ébloui des chandelles

Il y a ma solitude
dans les carreaux brisés des maisons

Il y a ma solitude
dans les triangles écartelés des billes

Il y a ma solitude
dans le délire des fleuves et des saisons

PREMIÈRE VOIX

Ta solitude
est un cheval de plomb

Ta solitude
est une église de cidre

Ta solitude
est une carrière de paons

Nous boirons l'église
Nous plumerons la carrière
Nous noierons le cheval

* *Extrait*

DEUXIÈME VOIX

Entre nos deux
silences
il y a la mer
il y a les poisons
ce sont nos désirs
il y a les rochers
tous les refus
et l'île
doux abandon
il y a le ciel
qui est le sommeil
et le gazon
le réveil

TROISIÈME VOIX

Il Y a ma solitude
dans le tableau noir et blanc des fourmis
Il y a ma solitude
dans les ongles et les cornes des torrents
Il y a ma solitude
dans le sablier de la terre et du ciel
Il y a ma solitude
dans l'espoir du premier et du dernier homme

La Part du sable, avril 1950.

SHUZO TAKIGUCHI ET LE SURREALISME AU JAPON

Hisaki MATSUURA

TAKIGUCHI, PHENOMENE UNIQUE

Il s'avère aujourd'hui que Shûzô Takiguchi (1903-1979) est demeuré le phénomène unique qui témoigne de la présence d'un esprit surréaliste *authentique* au Japon.

Est-il exagéré de dire *unique* ? Certes, depuis la seconde moitié des années 1920, le mot « surréalisme », avec toutes les implications qu'André Breton voulut y mettre dans son *Manifeste* de 1924, s'est mis à pénétrer dans le milieu intellectuel japonais. Les efforts n'ont pas manqué, depuis lors, pour tenter de l'introduire et de l'assimiler, déployés par les poètes d'avant-garde se prétendant volontiers à la page et les universitaires munis de culture occidentale. Je laisserai aux historiens la tâche de retracer l'évolution des influences que Breton et ses adeptes de Paris ont exercé sur la conscience littéraire du Japon¹, et me bornerai à signaler quelques points de repère: en 1926, la revue *Bungei Tambi* (Esthétisme littéraire) a publié des traductions de poèmes d'Aragon, Eluard et Breton; cette même année, leurs traducteurs, Katsué Kitazono et Toshio Ueda, en manifestant une vive résistance contre le climat littéraire d'alors dominé par le naturalisme et le symbolisme, commencent à écrire des poèmes « surréalistes » de leur façon, qu'il vaudrait mieux en fait qualifier de formalistes, mais qui auraient été tout de même irréalisables si l'avant-garde française n'avait suggéré, par son procédé automatique d'enchaînement libre des mots, la possi-

bilité de se libérer d'un certain réalisme tenace, VISION d'une réalité solide, inébranlable et cohérente qui s'imposait aux poètes japonais de cette époque; et dès l'année suivante, diverses revues se succèdent sous l'influence amalgamée de Dada, du surréalisme, du futurisme, de l'imagisme anglo-américain : *Bara Majutsu Gakusetsu* (Rose Magie Théorie) en 1927, *Ishno no taiyo* (Le Soleil en habit) en 1928 et *Shi to shiron* (poésie et poétique) en 1928, etc... D'autre part, de retour d'Europe en 1925, Junzaburô Nishiwaki, ayant étudié la littérature anglaise du Moyen Age à Oxford et publié à Londres un recueil de poèmes en anglais intitulé *Spectrum*, a animé par son intelligence profonde des littératures européennes contemporaines ce mouvement d'avant-garde en naissance à Tokyo. Autour de Nishiwaki, nommé en 1926 professeur à la Faculté des Lettres de l'Université Keiô, ses étudiants (dont Takiguchi) formaient un cercle intime comme ces fameuses soirées du mardi chez Mallarmé, et en 1927, ils fondent avec leur maître une revue de poésie, *Fukuikutaru kafu yo* (O toi chauffeur bien odorant).

Je ne puis détailler ici davantage ces péripéties complexes constituées d'une suite de pamphlets éphémères et de manifestes discordants. Une chose à souligner, pourtant, c'est qu'en parcourant d'une vue globale les textes produits par cette avant-garde japonaise qui commençait à prendre corps à partir du milieu des années 20, on est obligé de constater que ceux de Takiguchi sont somme toute les seuls qui attestent une inspiration surréaliste *orthodoxe*, à savoir: au sens strict où Breton emploie le terme. Mais dire cela amène tout de suite à poser plusieurs questions: qu'est-ce donc que l'« orthodoxie » du surréalisme? Les idéologies du surréalisme, mouvement né dans le contexte historique particulier de l'Occident, peuvent-elles d'ailleurs être transposées, *transplantées* telles quelles, dans la culture d'un pays extrême-oriental? Et si oui, quelle est la constante, l'invariable, qui nous autorise à définir ce phénomène Takiguchi comme authentiquement surréaliste? A cette dernière question, Breton aurait pu répondre: la constante, c'est, en un mot, l'« automatisme », à condition que ce terme se comprenne non comme une simple technique d'écriture, mais plutôt comme un état d'esprit, un ensemble d'efforts pour faire valoir chez l'homme la « disponibilité » désirante de son inconscient:

Une route comme celle que propose le surréalisme, dit Breton, serait imparfaitement définie si l'on se bornait à dire ce qu'elle croise et où elle va. Reste encore à faire connaître la sorte de mobile qui la parcourt. Il s'agit de savoir pour cela si les diverses démarches de l'esprit qui viennent d'être énumérées, dont il procède et dont il prétend être la somme, admettent une mesure commune. Notre plus grand souci a été de faire apparaître que cette

*mesure existe: cette constante, ce mobile - c'est l'automatisme*².

Dans cet essai, consacré précisément à l'affirmation des « limites non-frontières du surréalisme », Breton regrette la non-participation du Japon à l'Exposition internationale du surréalisme à Londres de 1937. Vers cette même année, Takiguchi allait clore ce qu'il appellerait plus tard ses « expérimentations poétiques 1927-1937 ». En voici un fragment, premières lignes d'un texte intitulé *Géogénie* :

*Des cigales à deux pôles grésillent au-dessus des cheveux
frisés d'Aphrodite
Hommes et animaux se calment comme la mer
Aphrodite en été se métamorphose
Microbiologiquement
O toi fleur ruisselante
Tu deviens nerveuse comme les jeunes gens sous la lune
Les conspirateurs,
Hissent leurs lanternes et éclairent les vagues
Près de leurs oreilles les rossignols chantent si bien
Cela ne présage pas une brise
Mais un orage
S'il arrive un miracle réel sur, un pareil hortensia
Il finira par dépérir véritablement
Le vin du poignard
Le froid de la terre s'attache à la parure du décolleté*³

On a l'impression que la voix impersonnelle raconte ici non seulement la naissance du globe terrestre, mais plutôt celle d'une *écriture*, vierge et palpitante, qui se forme de ligne en ligne, dans le néant, au fur et à mesure qu'avance aventureusement la plume du poète-démiurge. Une telle écriture, purement automatique, pratiquée non comme un jeu gratuit mais avec un parti pris ferme et lucide, n'a jamais existé au Japon. A travers ces lignes où seule brille la contingence des images saugrenues, la continuité discursive est sans cesse disloquée, morcelée; et ces éclats *poétiques*, purs de tout souci esthétique ou moral, Takiguchi ne les a pas créés au hasard, sans arrière-pensée théorique: les hasards et les rencontres sont ici *produits* sur la base solide d'une conscience rigidement méthodique. Il publie en 1931 «Shi to jitsuzai» (La poésie et le réel), essai théorique rédigé à la manière d'un poème automatique. Dans ce texte extrêmement obscur, les modalités de cette conscience qui soutient son automatisme se résument, à mon sens, en trois postulats principaux: le premier, c'est que la poésie n'est pas le texte écrit, mais bien *l'acte* de l'écrire; le second, que dans cet acte poétique, on n'agit pas sur l'esprit mais sur la matière, si bien que ses « expérimentations » appartiennent à une certaine

chimie cosmique; le troisième, enfin, que cette poésie-chimie, matérielle plutôt que matérialiste, oscillant voluptueusement entre deux propriétés opposées l'une à l'autre de la matière, transparence lumineuse et impénétrabilité résistante, vise finalement à la rencontre de l'Absolu inaccessible ou, son synonyme éblouissant, le Réel. *Acte, matière* et *réel*, voilà la triade essentielle de la poétique takiguchienne.

Par la mise en pratique lucide et audacieuse d'un tel automatisme, Takiguchi s'écarte aussi bien de ses compagnons du premier temps que de son maître: d'un côté, les poètes de *Shi to shiron*, Kitagawa, Kitazono, Ueda, Haruyama, ces formalistes et intellectualistes ne se sont adonnés, comme on l'a noté, qu'aux jeux tout formels de la destruction syntaxique; et de l'autre, la poétique du Nishiwaki (qui, du reste, préférerait, sous le patronage de Baudelaire, se prétendre ((surnaturaliste » plutôt que ((surréaliste ») n'a rien de *chimique*, elle est de nature absolument métaphysique: l'humour sans égal de ses poèmes à l'allure désinvolte, jouant sur l'idée de l'insignifiance de l'existence humaine, débouche souvent sur les contemplations ontologiques du bouddhisme Zen. Malgré l'apparence de proche parenté, les produits de ces poètes n'ont que très peu à voir avec la pratique poétique de Takiguchi, exercée comme acte matériel, chimie des images. N'ayant pas de successeurs, il est resté ainsi le seul à avoir pu pousser jusqu'au plus profond ces expérimentations de l'automatisme verbal dans la langue japonaise.

L'INACHEVE, L'OUVERT?

Cependant, chez Takiguchi lui-même, la période authentiquement surréaliste a été relativement brève: sa pratique textuelle de l'automatisme ne se prolongera pas au-delà des années 40.

C'est en 1967, que ses textes poétiques, quasiment perdus parce qu'éparpillés dans d'anciennes revues littéraires à tirage limité, sont reproduits pour la première fois dans un volume intitulé *Expérimentations poétiques de Shûzô Takiguchi 1927-1937*. Quant à ses écrits critiques et théoriques, parus à peu près pendant la même décennie, celle qui précède le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, ils ont dû subir, eux aussi, un pareil destin : le gros recueil qui en rassemble la plupart n'a été publié, sous le titre *Pour le surréalisme*, qu'en 1968⁴. Que signifie ce décalage? Une méconnaissance: oui, mais il s'agit davantage, remarquons-le, de la ferme volonté de la part de l'auteur d'une *occultation*. Non que Takiguchi ait renié son passé: il n'a jamais cessé de se déclarer surréaliste. En 1941, le pouvoir d'Etat japonais ultra-nationaliste, l'incarcéra avec son ami Ichirô Fukuzawa, peintre surréaliste, pour le motif d'activités subversives et le mit en garde à vue jusqu'à la fin de la guerre, mais cette infortune n'a pu l'empêcher de rester surréa-

liste, d'autant plus que sur le plan politique, son surréalisme était plutôt neutre, beaucoup moins teinté de socialisme et de communisme que la Sûreté Nationale ne le soupçonnait. Il continue à publier des articles pénétrants et prévoyants, notamment sur les arts plastiques, et, occupant une place éminente dans le journalisme japonais, son nom était loin d'être oublié au long des années 40 et 50.

N'empêche que l'activité qu'il avait pratiquée comme adepte spirituel des surréalistes de Paris s'est arrêtée avant la fin de la guerre en 1945, laissant se perdre ses textes « surréalistes » au sens propre dans les souvenirs flous d'un temps révolu : chroniqueur d'art, le Takiguchi de l'après-guerre ne poursuivra plus le chemin frayé par Breton.

Ses vingt dernières années semblent auréolées d'un mythe héroïque et glorieux du Silence: s'éloignant pas à pas non seulement du milieu journalistique japonais, mais de l'acte d'écrire lui-même, il choisit enfin de se cantonner dans le désœuvrement volontaire. « Je commençais désormais, dit-il en se souvenant de sa vie des alentours de 1963, à éviter volontiers de publier des articles dans la presse; il s'ensuivit - conséquence quand même inopinée pour moi - que les mots éventuellement offerts aux amis comme cadeaux personnels, ou les fragments destinés à préfacier, ne serait-ce que rarement, les catalogues de petites expositions, constituent la plus grande part de mon écriture. Je ressentais une contradiction profonde, face au travail d'écriture comme métier. » (*Sommaire autobiographique.*) Il ne publiait plus guère d'articles au sujet des arts plastiques contemporains sur lesquels son intérêt avait été axé dans les années 50. Et c'est alors qu'il s'est engagé lui-même dans la pratique de diverses techniques des arts plastiques : dessins abstraits, décalcomanies, frottages et fabrication d'« objets », etc...

On sait que le parti pris de *ne plus écrire* a été glorifié par les surréalistes français: ce qu'ils ont admiré en Rimbaud, ce n'est pas seulement l'écriture visionnaire et fiévreuse d'*Une saison en enfer* et des *Illuminations*, mais aussi son adieu définitif aux lettres et sa résolution de se lancer dans une carrière vagabonde, menée dès lors en contact direct avec la « réalité rugueuse »; l'importance pour le jeune Breton de l'existence de Jacques Vaché, dadaïste inconscient, tient à ce que celui-ci fit éclater la poésie en tant que morne rituel enfermé dans le sombre sanctuaire du bureau de l'écrivain, pour la ressusciter en tant que quête frénétique de l'« illusion du mouvement, du bruit 5 » dans les rues de Nantes; et encore, Breton n'a-t-il pas été déçu en voyant Paul Valéry publier *la Jeune Parque* et redevenir de la sorte un simple faiseur de vers: ce M. Teste, idole du Moi pur, qui, de par son mutisme radical, avait exercé un charme irrésistible sur l'adolescence de Breton, sortit de son silence ascétique pour s'accommoder bêtement au métier de « littérateur »⁸. Parmi ces silences considérés comme autant

d'actes positifs, le plus énigmatique serait peut-être celui de Marcel Duchamp: insolent, aigu et ironique, cet artiste qui a passé toute sa vie à lancer de toutes les manières concevables le Non implacable à l'idée des «beaux-arts», ne semblait plus pratiquer aucune activité durant ses vingt dernières années - sauf celle de jouer aux échecs; sa mort en 1968, pourtant, nous a révélé cette œuvre à trois dimensions, élaborée dans le plus grand secret à partir de 1946 : *Etant donnés*: 1° *la chute d'eau*, 2° *le gaz d'éclairage* - œuvre qu'il nous a laissée après lui comme une Enigme insoluble par excellence.

Il y a apparence que Takiguchi ait eu envie d'identifier son silence à celui de Duchamp. Ecrivant de moins en moins dès les années 60, il a fini par s'enfermer dans un lourd silence, et c'est au sein de ce silence qu'il s'est permis de publier, comme malgré lui, ses anciens écrits sans y rien retoucher. Mais son silence est-il donc un acte aussi essentiel, aussi ouvert à l'avenir que chez Duchamp qu'il respectait? Chez Takiguchi, en fait, la pratique proprement surréaliste me paraît *close* dans ces deux recueils de poésies et de proses: leur publication sous forme de livres, qui vient trente à quarante ans après leurs premières parutions, n'a-t-elle pas été un geste destiné à confirmer une fois pour toutes cette clôture irrévocable? Cette mise en retard de la publication définitive, que Takiguchi a sollicitée pour ses anciens écrits, traduit bien un écart, une distance qu'il a voulu prendre vis-à-vis de l'époque pour *occulter* son surréalisme; mais l'« occultation profonde, véritable du surréalisme » n'a pu, en l'occurrence, qu'approfondir un isolement essentiel auquel ce surréaliste japonais a été destiné durant toute sa vie.

Sans doute y eut-il au Japon un certain «renouveau» du surréalisme dans les années 60: d'une part, comme les fidèles devant le Pape, poètes et artistes d'avant-garde de tous les genres, des peintres aux danseurs, des architectes aux compositeurs, découvrant ses anciens écrits, vouent un profond respect à Takiguchi, déjà plongé un peu mystérieusement dans le silence du retraité; d'autre part, des poètes doués comme Kôichi Iijima, Makoto Ooka ou Taijirô Amasawa, qui connaissent tous la langue et la littérature françaises, s'essayent à la pratique de l'écriture automatique. Mais finalement, tout cela ne fait que faire ressortir l'isolement foncier de leur maître à penser. L'influence de Takiguchi se limite au niveau des rapports personnels (l'éloge est consacré surtout à sa personnalité - à la fois rigoureuse et tendre, sereine et perspicace, dit-on - beaucoup plus qu'à ses travaux; et quant à ces automatismes pratiqués par les jeunes poètes, ils ont fini pour la plupart par se révéler incapables d'engendrer autre chose que des «poèmes» vaguement lyriques à la Eluard, sans aller jusqu'à l'inspection de l'esprit humain en profondeur. Notons, en outre, que ce sont les séances d'étude tenues par des volontaires (poètes, critiques d'art et professeurs de littérature française, tous jeunes) qui ont amorcé

cette réestimation du surréalisme à la fin des années 50 - ils appelaient leurs réunions « Surréalisme *kenkyu kai* » (Cercle *d'étude* du surréalisme : ils sont partis de l'intérêt érudit, du désir de compréhension intellectuelle; le but qu'ils visaient a été de comprendre le surréalisme, et non de le vivre, ni de le revivre. Il ne s'agissait donc pas d'une vraie résurrection, susceptible de mûrir de nouveaux fruits poétiques.

Aussi le surréalisme de Takiguchi est-il dépourvu d'un élément bien primordial dont le surréalisme postulé par Breton ne pouvait pas se passer: la collectivité. « Il n'a jamais existé au Japon, admet-il, aucun groupe surréaliste proprement dit comme en France ». Isolé à chaque moment des courants dominants de l'époque, ne pouvant jamais former un front commun, il en est venu enfin à s'enfermer dans ce silence moins poétique que *politique*. Et c'est cet isolement qui l'a obligé à faire le bilan de ses activités surréalistes en tant qu'accomplies dans une époque révolue du passé.

Ce texte essentiel cité plus haut, « La poésie et le réel », où le poète a tenté de définir sa poétique dans toute son ampleur, est un texte inachevé: il est interrompu un peu brutalement à l'instant où apparaît cette proposition capitale: « La poésie n'est pas une croyance. Ni une logique. Elle est un acte. Et un acte refuse un autre. C'est à ce moment-là que l'ombre du rêve ressemble à celle de la poésie ». Ici le texte se suspend au mot: « (Inachevé) ». Refuser de donner à quoi que ce soit une forme définitive, opposer à la perfection d'une œuvre finie le dynamisme d'un mouvement sans cesse interrompu et recommencé, et persévérer dans l'inachèvement perpétuel: voilà son propos exemplaire, le plus profondément surréaliste.

Le paradoxe, pourtant, c'est que cette pensée se voulant absolument inachevée, suspendue au *point du jour*, s'est incarnée historiquement dans ces deux livres, *Expérimentations poétiques* (1967) et *Pour le surréalisme* (1968). Republiée telle qu'elle avait été il y a un tiers de siècle, cette pensée dite ouverte au futur inconnu a dû se voir figée, *internée* dans la formalité institutionnelle du livre. La publication retardée de ces deux recueils me semble marquer le moment décisif où *l'acte* de ce surréaliste japonais fut enfin historicisé, récupéré, dans les archives des belles-lettres, et cristallisé comme une anecdote parmi d'autres dans l'espace des chroniques littéraires. Ces deux livres, beaux et puissants, attestent un cas bien réussi de transplantation et d'épanouissement du surréalisme en Extrême-Orient; cependant, au-delà de la contingence de ce phénomène éblouissant mais éphémère nommé Shûzô Takiguchi, le Japon ne parvient pas encore à assimiler pleinement cette poétique de la surprise et du merveilleux.

LE SURREALISME ET LE JAPON

D'où vient donc cette atrophie, cette déchéance chez Takiguchi des activités authentiquement surréalistes, qui n'ont pu subsister au-delà de la décennie des « expérimentations » de 1927 à 1937? Une fois l'automatisme tourné vite en « poèmes » et abandonné, c'est le rêve qui sera son sujet favori de méditation; les récits de rêve, qui continuent à le passionner jusqu'à sa mort¹⁰, ne constituent pourtant pas chez lui les données à exploiter pour la quête du « fonctionnement réel de la pensée » : ces récits ne sont qu'autant d'objets-fétiches, fermés sur eux-mêmes, qui n'invitent jamais à découvrir en eux les signaux du merveilleux et à les déchiffrer. Réduits à de purs mystères fascinants, ils ne provoquent pas de tentatives d'interprétation, ne se rapportent pas à la vie réelle de l'auteur, ne fonctionnent donc pas comme *vases communicants* entre le rêve et la veille, qui sont pour Breton deux phases tout à fait échangeables d'une seule réalité.

Rappelons que les divers procédés élaborés par Breton, qu'il s'agisse de l'automatisme psychique, des récits de rêve ou du hasard objectif, ne sont pas de simples moyens d'écrire un texte littéraire: mobilisés afin de rompre tous les jougs qui pèsent sur l'esprit humain et de faire entrevoir l'approche de ce point suprême où s'effacent toutes les antinomies, ces procédés portent moins sur la poésie écrite que sur la poésie *vécue*. Ce disant, je ne veux point réduire l'expérience de Breton aux éléments extérieurs au langage, biographiques ou idéologiques; c'est d'abord et essentiellement en instance *textuelle* qu'elle doit être envisagée, dans la mesure où chacun de ces procédés ne peut jamais se réaliser ailleurs que sur la surface plane des textes écrits. Mais il me paraît sûr que les visées ultimes de Breton étaient de faire de l'écriture quelque chose qui déborde l'écriture et qui couvre le champ plus vaste, à la fois transcendant et immanent, où il y va de la réalité totale, subjective et objective, de l'homme.

Si les pratiques de Takiguchi n'ont pas persisté et duré dans ce sens, c'est, me semble-t-il, qu'elles n'ont pas été continûment soutenues par les recherches intellectuelles et théoriques comme chez Breton. A ce propos, Michel Foucault a bien raison de définir Breton comme un « écrivain du savoir » par excellence, qui a effectué « la belle abolition du partage entre savoir et écriture »¹¹. Takiguchi n'a, lui, jamais senti le besoin sérieux de s'armer de psychanalyse, de matérialisme dialectique ou de doctrines occultes pour mieux fonder et approfondir ses exercices dans l'écriture automatique et l'enregistrement de rêves. La poétique de Breton ne concerne pas le cœur, ni le cerveau seuls: c'est *l'esprit*, champ et matière des pensées réelles, qui constitue l'enjeu capital dans la quête surréaliste; et c'est pour éclaircir cette sphère obscure jusque dans ses profondeurs, et non pour

chanter lyriquement, que les poètes ont à se servir de l'instrument d'expression qui leur est propre : le langage. Au Japon, ce véritable parallélisme de la poésie et de la connaissance n'a été bien compris ni par les poètes « expressifs », trempés dans la représentation séculaire d'une poésie lyrique, ni par les poètes d'avant-garde, intellectualistes ou formalistes. Un tel mariage de chaleur de l'écriture convulsive et de consistance de l'armature scientifique a été, et est encore essentiellement, étranger à la conscience poétique des Japonais. Je suis tenté de voir là la raison principale pour laquelle la poésie japonaise moderne n'a pas manifesté tant d'enthousiasme à suivre, et à prolonger la quête acharnée de Breton, ailleurs que dans la période temporaire des « expérimentations » de Takiguchi.

Breton a cherché dans la poétique de Bashô, maître du « haïku » au XVII^e siècle, un procédé de production de l'image surréaliste¹². Sans doute se peut-il qu'une esthétique japonaise, inspirée vaguement du bouddhisme Zen, soulignant la vanité de la vie d'ici bas et la mutabilité des choses humaines, se rapproche en apparence, par l'intermédiaire d'une certaine vision platonicienne du Réel transcendant, d'une idéologie surréaliste qui, de son côté, s'est référée largement aux éléments culturels de provenance orientale (surtout islamique). Pourtant, il me paraît abusif d'en conclure, comme André Wlodarczky¹³, que la culture japonaise est particulièrement disposée à accueillir la poétique surréaliste qui, en réalité, s'inscrit et s'enracine dans les nécessités socio-culturelles de l'Europe après la Première Guerre mondiale. Je crois même qu'il y aurait lieu de se demander si l'on peut valablement parler d'une notion abstraite, *universelle*, de « surréalisme », en dehors de ces circonstances proprement occidentales, historiques mais aussi morales et métaphysiques, telle la prise de conscience par les Européens du début de ce siècle des limites de leur rationalisme qui s'était imposé comme principe premier de méthode et de pensée depuis le XVII^e siècle.

S'il est vrai que la culture japonaise traditionnelle était sensible à la synthèse euphorique des contradictoires et des hétérogènes, cela n'a rien à voir avec la dialectique hégélienne ni avec le mysticisme de Maître Eckhart : les esthéticiens japonais se sont habitués à se représenter la résolution des contraires comme *état* statique d'une harmonie préétablie, tandis que selon la dialectique surréaliste, une thèse et son antithèse ont à s'unifier dans un mouvement dynamique de rencontre, par un acte fulgurant mais lucide de la conscience subjective. Quant à l'« irrationnel » dans la culture japonaise, autre cliché que préfèrent adopter les comparatistes occidentaux, l'argument ne serait pas bien fondé, car la notion de la *raison* (qu'elle soit cartésienne ou non) étant originaire d'Europe, il est tout à fait inutile d'appliquer ces catégories rationnel/irrationnel aux éléments culturels étrangers à ce dualisme lui-même.

Du point de vue de la production langagière, l'histoire de

l'introduction du surréalisme au Japon n'est jusqu'ici que celle, pour emprunter à Breton cette fameuse formule, d'« une infortune continue ¹⁴ ». Il en est peut-être autrement pour le domaine des images plastiques, où l'internationalité du surréalisme serait apparemment plus facile à affirmer: c'est non sans nécessité qu'après sa période surréaliste, Takiguchi, ayant déjà publié en 1930 la traduction en japonais du *Surréalisme et la peinture* de Breton, se plonge de plus en plus profondément dans le monde des beaux-arts, du cinéma et de la photographie, au point de s'essayer lui-même à la composition d'images picturales informelles qu'il expose à plusieurs reprises dans les galeries de Tokyo. Mais si nous consentons à voir « le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage ¹⁵ », nous devons constater que le surréalisme n'a pas connu, après tout, une floraison si heureuse au Japon. Pourtant, cette conclusion négative n'exclura pas la possibilité de rouvrir derechef à l'avenir cette histoire à première vue bien close. Si la signification d'un texte ne s'achève que pour autant qu'il est lu, et qu'à travers l'expérience de la lecture soignée et pénétrante, elle peut s'enrichir et proliférer à l'infini, nous, jeunes générations japonaises après Takiguchi, pouvons toujours commencer par la tentative critique des lectures et des relectures, productrices de nouveaux sens, afin d'accéder à l'assimilation fructueuse du surréalisme, qui a encore à peine lieu au Japon. Ce n'est pas se contenter de dresser le bilan des résultats achevés, mais reprendre la voie de Takiguchi, qui tend sans jamais y arriver vers cette étoile de l'Absolu: dans ce champ sans cesse élargi et renouvelé de la lecture où l'on ne peut jamais puiser le sens d'un texte, rien n'est achevé, tout reste ouvert.

Université de Tokyo.

NOTES

1. Voir entre autres l'article en français de Yoshio Abé, « Poésie d'avant-garde au Japon de 1923 à 1939 », in *Nichifutsu Bunka (Revue de Collaboration culturelle franco-japonaise)*, n° 37, mars 1979, pp. 20-41.
2. « Limites non-frontières du surréalisme », in *la Clé des champs*, J.-J. Pauvert, 1967, p. 20. Notons que Breton ne fait ici que reconfirmer sa définition inaugurale du surréalisme comme « n. m. Automatismes psychique pur » dans son premier *Manifeste (Manifestes du surréalisme, J.-J. Pauvert, 1962, p. 35)*.
3. *Takiguchi Shûzô no shiteki jikken 1927-1937* (« Expérimentations poétique de Shûzô Takiguchi 1927-1937 »), Tokyo, Shichôsha, édition de 1971, pp. 26-27. Une autre traduction par André Włodarczky du même fragment se trouve dans son article mentionné ci-dessous.
4. S. Takiguchi, *Surréalisme no tameni* (« Pour le surréalisme »), Tokyo, Serika-shobô, 1968.
5. A. Breton, « La confession dédaigneuse », in *les Pas perdus*, Gallimard, coll. « Idées », p. 17.
6. La déception de Breton ne serait pourtant pas justifiable aux yeux des lecteurs d'aujourd'hui qui ne peuvent pas ne pas connaître cet autre Valéry, celui des *Cahiers*: un Valéry, écrivain vraiment « désœuvré » au sens blanchotien du mot, qui, se livrant au mouvement perpétuel de désorganisation et de fragmentation, a refusé à tout instant d'accomplir une œuvre finie à travers les quelques 26 000 pages de ses *Cahiers*.
7. A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 181.
8. S. Takiguchi, « L'étoile scellée se perpétue » [article en français], in *Opus International*, n° 19-20, octobre 1970, p. 85.
9. *Expérimentations poétiques*, pp. 228-229; *Pour le surréalisme*, p. 41. (Ce texte, à la fois essai et poème, a été doublement reproduit, une fois dans chaque recueil.)
10. Voir S. Takiguchi, *Sun byo mu* (« Rêves d'une seconde »), Tokyo, Shichôsha, 1975, etc.
11. M. Foucault, « C'était un nageur entre deux mots », *Arts Loisirs*, octobre 1966, p. 8.
12. « Signe ascendant », in *la Clé des champs, op. cit.*, p. 137.
13. A. Włodarczky, « Rêve illuminé au soleil onirique - **Le** surréalisme au Japon », in *le Domaine poétique international du surréalisme, le Puits de l'Érmite*, 1978, p. 113.
14. « Le message automatique », in *Point du jour*, Gallimard, coll. « Idées », p. 171.
15. *Second Manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 158.

REGARDS SUR LE SURREALISME NÉO-HELLÉNIQUE

Robert JOUANNY

Peut-on parler de surréalisme ou de surréalistes grecs? Pas plus, sans doute, que de symbolisme ou de romantisme, tant il est vrai que la littérature hellénique échappe aux schémas généraux. L'apport du monde extérieur suscite une curiosité passionnée, jusqu'à la maladresse, mais n'est efficace que dans la mesure où les tendances profondes de l'écrivain et de la nation trouvent à s'y satisfaire. Incitation au mimétisme chez les médiocres, le modèle occidental agit chez les meilleurs comme un levain; il revitalise une conscience hellénique dont la permanence est garantie d'authenticité. Tel fut bien le résultat de la rencontre, de 1930 à l'immédiate après-guerre, entre le surréalisme et les aspirations d'une génération de poètes.

DECOUVERTES DU SURREALISME

La poésie des années 20, celle de la crise de conscience hellénique, est dominée par la présence de Caryotakis (1896-1928) qui, mettant fin au concert des exaltations nationales et à l'attente d'un avenir radieux, ressentit la tragique absurdité du monde contemporain. Conscient de la vanité des symboles « bourgeois » et de l'inaptitude des poètes, « guitares désaccordées », à rendre compte du réel, il se contenta d'un refus sarcastique et amer. Il exprima, jusque dans son suicide, l'angoisse d'une génération. A sa mort, quelques poètes éprouvèrent la nécessité de prendre un

« tournant » (tel est le titre du premier livre de Seferis, *Strophil*), de proposer à la poésie, décapée par la satire caustique de Caryotakis, un nouveau dynamisme, de nouveaux mythes, une nouvelle identité nationale. Les véritables héritiers de Caryotakis furent les jeunes qui dégagèrent la leçon de son échec et combattirent désespérément son influence, plutôt que les mauvais disciples, tout juste bons à exprimer un pessimisme de salon. Dès 1930, en effet, la Grèce sort d'une sorte de torpeur intellectuelle et Théotokas fait un peu figure, avec *l'Esprit libre* (To Elevtheron Pnevma, 1929), de porte-parole de la jeunesse contemporaine: la faillite de la Grande Idée panhellénique étant définitivement consommée, il appartient à la Grèce d'éviter toute soumission aveugle à la tradition, proche ou lointaine, et de « pénétrer dans les profondeurs infinies et cachées de la réalité ». En quête de son visage du xx^e siècle, elle soit s'imposer « une nouvelle élévation de l'âme ». Les composantes de tout l'esprit d'avant-garde néohellénique sont ici réunies: appel à de nouveaux modèles, attention aux mystères du monde réel, spiritualité de la grécité. Parmi les voies possibles, celle du surréalisme, dont on parle déjà tellement ailleurs, mais dont nul n' imagine ce qu'il pourra apporter à la Grèce: une mode ou un enrichissement authentique?

Parfois unis par des liens d'amitié ou par leur collaboration à divers périodiques, les surréalistes grecs ne constituèrent jamais un groupe, à proprement parler, pas plus qu'ils n'eurent le sentiment de participer à une entreprise collective. Outre leur origine bourgeoise, c'est la France qui leur donna un commun dénominateur: leur connaissance de la langue et des publications françaises, leurs séjours fréquents ou prolongés à Paris, leurs relations personnelles avec les protagonistes français (particulièrement avec Breton, Eluard, Crevel, etc.) furent à l'origine d'une découverte individuelle des théories surréalistes. Découverte qui s'accompagna d'un désir de vulgarisation: ayant lu les œuvres dans la langue originale (les *Manifestes* de Breton ne furent traduits qu'en 1972 !), ils firent souvent office de traducteurs et de présentateurs, et se trouvèrent, de ce fait, dans la difficile situation du maître qui ne cesse d'être disciple.

Les premières manifestations d'un état d'esprit surréaliste furent pourtant le fait de quelques francs-tireurs. Parmi eux le mystérieux Dorros (un Grec d'Amérique ?), dont le livre *Dans la joie de l'escapade* (Stou glitomou to chadzi), publié en 1930 à Paris, met en question le temps et la vie réelle; usant d'un langage nouveau, il aspire à saisir le monde dans sa totalité et reprend quelques thèmes majeurs du surréalisme français: mythe de la grande ville, de l'errance, croyance au hasard, quête du merveilleux. Pour lui, « tout commence sur la route ». Ce livre, quasiment ignoré, eut moins de retentissement que la médiocre conférence publiée en 1931, dans la revue *Logos* (n° 7, 8 et 9), par D. Mendzelos (1910-1933) sur « le surréalisme et ses tendances ». Ce jeune critique avait rencontré Crevel dans un sanato-

rium suisse et recueilli de lui une documentation relativement riche (qui, au demeurant, reflète certaines idées de Crevel sur le mouvement français). Présentation à courte vue, sans doute plus attentive aux données historiques qu'à la révolution philosophique et politique; elle eut du moins le mérite d'attirer l'attention des lecteurs grecs sur le caractère international du phénomène, avec référence aux « surréalistes » serbes, turcs, albanais et roumains ! Désireux d'intégrer la Grèce dans ce concert balkanique, Mendzelos saluait comme déjà surréalistes, pour des raisons diverses, les écrits de Dorros; de D. Doris (*Le journal d'un maître d'école fou*, To Himerologio enos trellou daskalou, 1931) ; de Skaribas (né en 1897), qui associe une satire aiguë des valeurs bourgeoises à un jeu constant sur la phrase et sur les mots, le tout sur un ton tragico-burlesque ; d'A. Drivas (1899-1942) dont il présentait le poème « Cris d'un passant », publié dans *Logos* en 1931 comme le premier poème surréaliste écrit en Grèce ¹.

C'est encore en 1930 que parut, sous le titre de *Dispersion* (Diaspora) une prose poétique de J. Beratis (1904-1968), qui se rattache aux techniques surréalistes par son caractère onirique. Vers le même moment, le périodique marxiste *Nouveaux Avant-Gardistes* (Neoi Protoporoi), sous la signature de M. Spierros, s'interrogea sur le grand problème des relations entre surréalisme et art prolétarien. Spierros, de son vrai nom N. Kalamaris (né en 1907), prenait parti pour le surréalisme, contre toute forme de réalisme ou de vérisme. Mais il fut désavoué par la rédaction (n° 9, 1932) qui, peu après, dénonça le surréalisme comme une « manifestation artistique bourgeoise qui se définit par la fuite devant la réalité et qui trahit l'angoisse de la bourgeoisie lorsqu'elle voit l'art se mettre au service des masses » (n° 2, février 1933). Au même moment survint en France la rupture entre le Parti Communiste et les surréalistes: les échos en parvinrent rapidement en Grèce et toute référence au surréalisme, dans la presse prolétarienne, fut faite dans un esprit de dénigrement à l'égard d'une attitude artistique jugée indifférente aux problèmes politiques et sociaux. De cette crise de 1933 date le malentendu initial qui mit en question la dimension sociale du surréalisme grec. Dans le recueil de *Poésies* qu'il publia en 1933, sous le pseudonyme de N. Rados, Kalamaris, devenu communiste militant, se montra lui aussi plus soucieux de lutte sociale et d'identité nationale que de quête surréaliste; il revint à une conception réaliste de l'art prolétarien. Mais son évolution n'était pas achevée. Exilé à Paris, il y publia, sous son nouveau pseudonyme de N. Calas, en 1938, un ouvrage de théorie artistique et politique, *Foyer d'incendie*, qui fut préfacé par Breton. Il s'efforçait de montrer, à la lumière du fascisme de Metaxas, que l'émancipation du moi préconisé par Freud et par le surréalisme est aussi nécessaire au projet révolutionnaire que la lutte anticapitaliste préconisée par le marxisme. Installé en Amérique et devenu cri-

tique d'art, il a continué à témoigner de l'ambiguïté fondamentale du surréalisme dans ses rapports avec le marxisme et a été salué par Breton, en 1942, comme l'un des esprits « les plus lucides et les plus audacieux d'aujourd'hui ». En 1977, il a rassemblé sous le titre *Rue Nikitas Rados* ses poèmes de la période surréaliste (1933-36) et des poèmes postérieurs (1945-77).

L'ESSOR DE 1935

Après ces premiers tâtonnements déjà significatifs des orientations à venir, l'année 1935 correspond à un tournant désisif : la grande presse, les revues littéraires s'occupent désormais du surréalisme, parfois pour en condamner le caractère décadent, plus généralement pour en fustiger les provocations révolutionnaires, ou plus simplement pour le « récupérer » comme simple « style, forme d'art » (ainsi le critique Chourmoudzios dans *la Quotidienne*, - 1 Kathimerini - du 1^{er} février 1937) et, bientôt, pour se réjouir, prématurément, qu'il ait fait long feu en Grèce. Il convient pourtant de réserver une place à part au périodique *les Lettres nouvelles* (Ta Nea Grammata) qui joua un rôle important dans la diffusion des écrits d'avant-garde. Fondé en 1935, dirigé par A. Karandonis, il parut jusqu'à l'occupation allemande puis, quelques mois encore, en 1944-45. Loin d'être l'organe exclusif que n'eurent jamais les surréalistes, il fut ouvert aux tendances les plus diverses, pourvu qu'elles fussent nouvelles et dynamiques. Son éclectisme a parfois été stigmatisé par des critiques « engagés », prompts à dénoncer une collusion de fait entre l'intelligentsia bourgeoise et le fascisme naissant (Metaxas avait pris le pouvoir en août 1936). Contribua-t-il, effectivement, à détourner les poètes d'avant-garde du combat révolutionnaire dans lequel, au même moment, s'engageaient la plupart des groupes européens similaires ? On se contentera de poser la question et de noter qu'en effet - la censure aidant - , les préoccupations politiques exprimées avec vigueur par certains, dans les années précédentes, semblent, à partir de 1935, passer au second plan, au profit de considérations techniques et esthétiques : écriture automatique, onirisme, sexualité, etc. Tel fut également le cas de la revue *le Troisième Œil* (To trito mati), publiée en 1935-36, à laquelle collaborèrent le peintre Ghikas, Pendzikis, Drivas, Emmanouil, etc. Quoi qu'il en soit *les Lettres nouvelles* accueillirent avec éclectisme Seferis aussi bien qu'Elytis, Embirikos, Andoniou, Gatsos et d'autres ; elles apportèrent ainsi une vaste audience à la nouvelle poésie, en tant que mode d'expression littéraire (au sens restrictif du terme). Quelques œuvres maîtresses parurent entre 1935 et 1940 : *Haut Fourneau* (Ipsikaminos) d'Embirikos en 1935, trois poèmes des *Orientations* (Prosanatolismoi) d'Elytis, *l'Épitaphe* (Epitaphios) de Ritsos, *l'Oulaloum* de Skaribas en 1936, *Défense de parler au conducteur* (Min omilite is ton

odigon) d'Engonopoulos en 1938, les *Poèmes* d'Andoniou en 1939, les *Orientations* d'Elytis en 1940... Des personnalités d'écrivains s'affirmèrent peu à peu, dans ce premier surréalisme grec, se libérant progressivement de la simple imitation formelle et demandant à la « grécité » la motivation poétique et idéologique qu'ils ne pouvaient ou ne voulaient pas demander à la question politique et sociale.

EXPERIENCES SURREALISTES

L'influence du surréalisme étranger demeure pourtant, entre 1935 et 1940, plus sensible qu'elle ne le sera plus tard. Andréas Embirikos donne le ton. Né en Roumanie, dans une famille d'armateurs aisés, il résida plus souvent à Paris ou à Londres qu'à Athènes, se lia d'amitié, très tôt, avec Breton et son groupe, pratiqua la psychanalyse avec René Laforgue et, de retour à Athènes, organisa un certain nombre d'activités surréalistes: il prononça en 1935 une conférence à « l'Atelier », cercle littéraire athénien, suscita, chez lui, en mars 1936, une exposition surréaliste où voisinaient, entre autres, Ernst, Dominguez, Brauner et des poèmes d'Eluard traduits par Elytis; il contribua à la publication, en 1938, de *Surréalisme J*, qui proposait des traductions de Breton, Dali, Eluard, Péret et Tzara². Dans tous ses écrits il affirme hautement son intention de libérer la poésie des chaînes de la logique et de la tradition bourgeoise, au profit de l'irrationnel, « de façon qu'une poésie ne soit pas constituée uniquement d'un ou de plusieurs thèmes, subjectifs ou objectifs, logiquement déterminés et développés seulement dans des limites rationnelles, mais qu'elle soit constituée de tout élément susceptible de se présenter dans le flux de son devenir ». A une poésie de descriptions statiques et de faits déterminés, il opposait une poésie dynamique et intégrale, une « poésie-fait ». Sa rupture avec la tradition semble, à première vue, se situer dans la ligne du futurisme plutôt que du surréalisme. A ce dernier il emprunta pourtant des techniques; l'écriture automatique, la libre association d'images et de mots, l'expression de l'érotisme et une atmosphère onirique. Il s'en distingua idéologiquement, en refusant l'engagement politique³ et en affirmant sa confiance dans un mouvement vital qui fait de lui un poète du bonheur plus que de la révolte: « le but de notre vie c'est notre masse sans bornes [...] c'est l'acceptation finale de notre vie, de tous nos vœux, dans tous les pays, à tout moment. » Si son subconscient individuel vit dans la hantise de la pétrification, son subconscient d'homme grec l'amène à réclamer l'insertion dans le cours du fleuve historique; souvent, sa poésie offre des images de « résistance à la coupure », de « bonheur dans la continuité » :

*La cohérence du fleuve s'est interrompue.
Pourtant l'enchaînement du paysage était tel que
Le fleuve coulait.*

Aussi, paradoxalement, sa poésie résonne-t-elle souvent comme un acte de foi dans la race, attitude qui se précise dans *Pays du dedans* (Endochora), son second livre (1945), fait de la réunion de poèmes écrits entre 1934 et 1937 (« Les Châteaux du vent », « La Douceur des seins », « La Chevelure d'Altamira », etc.). Une autre originalité hellénique d'Embirikos réside dans l'association inattendue entre une langue puriste (refusée par la quasi totalité des poètes du siècle) et l'écriture automatique: à la différence des surréalistes français qui ont dû, dans un premier temps, s'attaquer au langage, Embirikos puise dans le fond d'une langue morte et sclérosée, antipoétique, donc surréaliste dans la mesure où elle rompt une accoutumance et révèle des couches linguistiques subconscientes - sons, images, scintillements soudains - qui rappelleront au lecteur français les précieuses aigrettes d'un Pieyre de Mandiargues⁴. Son cas n'est pourtant pas unique: comme lui, par ironie, Engonopoulos établit un rapport de tension entre une langue solennelle et des sujets inadéquats.

Nikos Engonopoulos, né à Athènes en 1910, a été considéré, au même moment, comme le poète le plus audacieux et le plus scandaleux du groupe. Dans ses premiers livres (*Défense de parler au conducteur*, 1938; *les Clavecins du silence*, 1939), il est, en effet, rigoureusement fidèle à l'esprit destructeur du surréalisme: destruction des cheminements traditionnels de la raison, au profit de vagabondages dans l'absurde, devant un décor théâtral (« Aubade »), destruction du langage, au profit de simples suites de sons, de jeux de mots, destinés à susciter la surprise, et qui demeurent généralement intraduisibles:

*je pleure ma jeunesse
qui est cithare
qui est kinare [artichaut]
qui est kynira [sorte de harpe]*

*je dis le total
qui est Mérope
qui est métope
qui est « mé topi » [« avec une balle »]*

(« Alexandre le Grand vit-il? »)

Peintre, professeur à l'Ecole d'Architecture, représentant de la Grèce à la 18^e Biennale de Venise, il est influencé par l'art de Chirico, de la « période métaphysique »: sur des toiles d'une grande richesse de couleurs, évoluent des personnages étranges, dans un décor de théâtre et des costumes de la *commedia del-*

l'arte (Engonopoulos a été décorateur), des personnages sans visages qui semblent désireux de rappeler que le monde n'est que songe. Sans être politiquement engagé, Engonopoulos adopte une attitude de provocation face à la société bourgeoise qu'il défie souvent par un érotisme agressif, par des scènes de violence incestueuse, qui lient les souvenirs mythologiques grecs et les thèmes nouveaux d'une « mythologie future », appelée par les surréalistes. Rien n'est pourtant ni gratuit ni absurde: un monde se reconstitue avec ses composantes familières, la nature, les machines, les maisons, les marbres antiques, les mots anciens et les mots nouveaux; un monde du merveilleux remodelé par l'amour. Le mythe du héros, qui s'incarnera en Bolivar⁵, et de la grécité ne sont plus loin lorsque le poète se réfère « aux ruines superbes qui prendront vie ».

*Combien tout serait triste, - mon Dieu - ,
si triste
si mon âme n'était pas consolée
par l'espoir des marbres
par l'espérance d'un rayon brillant
qui donnera une nouvelle vie
aux merveilleuses ruines*

(« Tram et Acropole »)

Avec Elytis et Ritsos, on aborde deux poètes, au demeurant fort différents l'un de l'autre, chez lesquels la référence au surréalisme est, dès l'abord, loin d'être exclusive; on est même en droit de la contester pour le second. A une écriture et à une atmosphère volontairement provocantes - esthétiquement ou politiquement -, tenant presque de l'exercice d'école, s'ajoutent très vite des éléments plus directement liés aux thèmes de l'identité nationale et du monde réel. En cela, Elytis et Ritsos annoncent l'évolution de la poésie grecque (et de leur poésie) après 1940.

Odyseus Elytis (Alepoudelis est son vrai nom) est né en Crète en 1911, mais sa famille était originaire de Mytilène, île dont le paysage impressionna profondément son imagination. Dans ses premiers écrits (*Orientations*, 1936-1940, *Soleil le premier*, 1943), il chante le sable, le soleil, l'amour, avec l'émerveillement et la certitude d'une âme d'adolescent. Au surréalisme, auquel il n'apporta jamais une adhésion sans réserve il doit une liberté formelle qui lui permit de donner libre cours à ses impressions, dans une constante réceptivité à l'instant présent et à la puissance poétique de l'objet le plus quotidien: « Je ne puis accepter bien des aspects du surréalisme, comme son aspect paradoxal, son appel à l'écriture automatique; mais, après tout, c'était la seule école de poésie qui tendait à la santé de l'esprit et réagissait contre le rationalisme [...] Le surréalisme, avec son caractère anti-rationaliste, nous a aidés à faire une sorte de révolution, en percevant la vérité grecque. En même temps, le surréa-

lisme contenait un élément surnaturel et cela nous permit de façonner une sorte d'alphabet à base d'éléments purement grecs, susceptibles de nous exprimer nous-mêmes. » Désireux d'obtenir « le plus grand rendement avec les moyens les plus limités », Elytis n'en est pas pour autant indifférent au mystère du monde (ce qui explique son goût pour le peintre naïf Théophilos). Le paysage grec n'est pas seulement objet, mais aussi « champ magnétique » ; il suscite une confiance dans l'homme qui, durant les années de Metaxas, a pu être jugée comme un trop commode refuge. En fait, c'est un « pays chargé de mémoire » qu'évoque le poète. Le désir d'un retour à la source, à la pureté primordiale, à la bonté originelle en même temps qu'il se fonde sur la sensation de la terre grecque, se situe dans la continuité de la quête surréaliste :

*Où va un homme
Qui n'est qu'un homme?*

Devant l'adversité, se précisera et s'authentifiera la curieuse association entre d'une part un humanisme hellénique et d'autre part une écriture et une interrogation surréaliste. Elytis accèdera à « ce point extrême où la lumière du soleil et le sang de l'homme ne font qu'un ».

Si l'on peut rattacher Yannis Ritsos (né à Monemvassie en 1909) au courant surréaliste, ce n'est certes pas, surtout dans ses premiers vers, à un surréalisme reçu de l'étranger et imité de manière un peu factice. C'est d'abord l'expérience de l'injustice sociale grecque et la tentation révolutionnaire qui animent le poète et lui permettent d'échapper au lyrisme décadent de Caryotakis, son premier modèle; aux côtés des surréalistes, il s'engage dans une défense de la liberté. La charge meurtrière de la police sur des manifestants en 1936 à Salonique lui inspire la lamentation indignée de *l'Épitaphe*, dans un style inspiré des chants funèbres populaires; le lyrisme du *Chant de ma sœur* (To tragoudi tis adelphis mou) en 1937, de la *Symphonie du printemps* (Earini simphonia) en 1938 demeure pourtant un peu hétéroclite, élégiaque ou amer, confiant ou explosif. *L'Épreuve* (Dokimasia), en 1943, recueil des vers écrits depuis 1935, témoigne de son évolution vers des formes de plus en plus sobres, proches du style prosaïque qu'il adoptera par la suite. Le recours au rêve, l'absurde, les métamorphoses audacieuses, l'humanisation de la nature, la protestation contre l'injustice, thèmes familiers à la poésie populaire grecque, semblent avoir été libérés et rénovés sous l'influence de l'imaginaire surréaliste. Mais l'itinéraire ultérieur de Ritsos, ses certitudes de communiste militant et persécuté, le lyrisme torrentiel dans lequel il les exprima longtemps l'ont éloigné, par la suite, de la densité et de la problématique surréalistes; il les a retrouvées - au niveau de l'écriture - dans le dépouillement de vers plus récents {dans *Pierres, répétitions, bar-*

reaux - Pètres, espanalipseis, kigklidoma - , par exemple, en 1972). Aussi est-il, en définitive, tentant de considérer Ritsos moins comme un poète engagé, influencé par le surréalisme, que comme un témoin exemplaire de la rencontre, par delà les techniques d'écriture et les idéologies, entre l'univers imaginaire de cette avant-garde et l'univers quotidien de la poésie grecque contemporaine ⁶.

C'est la guerre, avec son cortège de problèmes concrets et de souffrances, qui allait, en quelque sorte, donner un brevet d'authenticité hellénique aux diverses expériences surréalistes de l'avant-guerre.

LA POESIE ET LA REALITE

La Grèce est entraînée dans la tourmente le 28 octobre 1940, jour de l'ultimatum italien; dix années d'épreuves l'attendaient au cours desquelles les poètes se trouvèrent, dans leur vie comme dans leur œuvre, confrontés à une réalité historique peu propice aux seules constructions de l'esprit. Comme en France (nous songeons à l'évolution d'Aragon, d'Eluard, de Desnos et de tant d'autres poètes de la résistance, naguère surréalistes), le surréalisme se perdit - en la fécondant - dans une nouvelle poésie, plus riche d'expérience humaine.

La Grèce est occupée, la résistance s'organise, provoquant une répression accrue, la disette, durant l'hiver 41-42 fait d'innombrables victimes; la libération, en 1944 n'est qu'un bref entracte avant un deuxième acte fratricide. « Engagés » ou non, tous les poètes sont touchés: Elytis combat en Albanie, Engonopoulos s'évade d'un camp de prisonniers en Allemagne, Embirikos est pris comme otage, Ritsos connaît l'exil et les camps de concentration... Le combat pour la liberté de l'esprit devient un combat pour la liberté des êtres et du pays : le thème de la terre grecque, de sa continuité - héros de tous les temps, traditions populaires, chansons et réminiscences mythologiques - qui, jusqu'en 1940 était comme un réconfortant contrepoint par rapport aux vertiges surréalistes, est désormais dominant, indépendamment des options esthétiques (un Sikelianos en témoigne en reprenant la tradition acritique).

Que peut-il rester des jeux surréalistes de naguère? Une enquête est menée, en 1943, à l'initiative d'Elytis, par la revue *Nouvelles artistiques* (Kallitechnika Nea), révélatrice du tournant pris par la « nouvelle poésie ». Le questionnaire, rédigé par Elytis, insiste particulièrement sur la justification des modèles étrangers (en particulier surréalistes) face aux réalités historiques, sociales et morales de la Grèce: « le message théorique et les œuvres des adeptes des écoles modernes signifient-ils vraiment une fuite devant le réel? » La réponse d'Elytis lui-même est significative: le surréalisme « élargit le sens du réel »; des poètes comme

Emirikos, Engonopoulos et Gatsos ont effectivement contribué à la renaissance de la grécité et, ce faisant, joué le seul rôle qui convienne à un poète: « créer des œuvres d'art ». Répondant, un peu plus tard à une attaque du marxiste Avgeris, il revendique pour le surréalisme un apport fécond à la connaissance de la réalité: réconciliation du réel et de l'imaginaire, appréhension du merveilleux, retour enthousiaste aux sources de l'esprit et recours modéré à l'irrationnel, exploitation des éléments vivants de la tradition néo-hellénique par des moyens d'expression renouvelés (*les Lettres nouvelles*, t. VII, n° 56, 1945). S'il apparaît que la rupture persiste avec la poésie politiquement engagée, il semble bien que pour le surréalisme l'heure ait sonné d'un engagement hellénique et humaniste.

Ce renouvellement de la conscience de la grécité inspire l'œuvre unique de N. Gatsos (né en 1911), *Amorgos* (1943) : bref recueil qui constitue l'une des œuvres les plus représentatives du surréalisme grec. L'île du même nom n'est qu'un symbole. Mélangeant l'intime et le grandiose, le familier et le fantastique, la tradition orale et la culture mythologique, les images empruntées au surréalisme français ou provenant du souvenir populaire, Gatsos a composé une œuvre dont l'unité, très réelle, se fonde sur l'intime association des éléments les plus étrangers les uns aux autres, à l'instar peut-être de la réalité hellénique. C'est parfois un simple poème d'amour, écrit avec la pureté cristalline d'un Eluard:

*Combien je t'ai aimée c'est moi seul qui le sais
Moi qui jadis t'ai frôlée avec les yeux des Pléiades
Et t'ai embrassée avec la crinière de la lune et nous dan-
sâmes dans les plaines de l'été,
Sur le chaume moissonné et nous mangeâmes ensemble le
trèfle coupé
Vaste mer sombre avec tant de galets autour du cou tant
de pierreries colorées dans tes cheveux.*

Ce peut être aussi, dans la forme fixe de la chanson folklorique, une fantasmagorie qui entremêle réminiscences grecques, échos de Garcia Lorca (dont Gatsos fut le traducteur et donna, imprudemment peut-être, le goût à toute une génération de poètes) et un automatisme de l'écriture bien caractéristique du surréalisme:

*Dans la cour de l'inconsolé le soleil ne se lève pas
Seuls sortent des vers pour narguer les étoiles
Seuls des chevaux jaillissent des fourmilières
Et des chauve-souris mangent des oiseaux et pissent du
sperme*

*Et si tu as soif d'eau nous tordrons un nuage
Et si tu as faim de pain nous égorgerons un rossignol*

*Attends seulement un instant que s'ouvre la renoncule
amère
Que le ciel noir lance des éclairs que fleurisse le bouillon-
blanc.*

Si l'influence de l'histoire contemporaine est plus marquée dans d'autres œuvres, le désir d'échapper à l'événement, à l'espace et au temps n'en est pas moins constant chez la plupart des poètes. Le *Bolivar* (1944) d'Engonopoulos est à cet égard significatif: ce « poème grec » associe les grands thèmes et la technique du surréalisme à un attachement passionné pour la grécité, perçue comme unité et diversité. Assimilant le héros latino-américain à Odysseus Androutsos, héros de la guerre d'Indépendance grecque « parce que tous deux se sont dressés dans les siècles, toujours seuls et libres, grands, généreux et forts », l'hymne à la liberté jaillit d'un entrecroisement d'évocations grecques ou tropicales, de thèmes byzantins, de souvenirs personnels et l'on assiste peu à peu à l'élaboration du mythe - absurde et fécond - qu'Engonopoulos recherchait dès ses débuts, Bolivar « beau comme un Grec »:

*Après le triomphe de la révolution sud-américaine, on éleva
à Nauplie et à Monemvasie, sur une colline désertique
dominant la ville, une statue en bronze de Bolivar. Mais,
comme, pendant les nuits, le vent violent secouait violem-
ment la redingote du héros, le bruit qu'il provoquait était
si fort, si assourdissant qu'il était impossible à quiconque
de fermer l'œil, il ne pouvait plus être question de dormir.
Aussi les habitants demandèrent-ils et obtinrent-ils, en
faisant ce qui convenait, la démolition du monument.*
[...]

*général
que cherchais-tu à Larissa
toi
un
natif d'Hydra?*

Le poème d'Elytis, *Chant héroïque et funèbre pour le sous-lieutenant tombé en Albanie* (1945), aurait pu, lui aussi n'être qu'une lyrique évocation de la fierté d'un peuple en armes; mais derrière la narration se profile le mythe de l'équilibre du monde, un instant ébranlé par la mort du soldat, mais rétabli, plus pur, plus total dans son assumption quasi mystique:

*Le rêve maintenant frappe plus vite que le sang
L'instant le plus juste du monde retentit.
Liberté
Les Grecs dans les ténèbres montrent le chemin:
LIBERTE
Pour toi le soleil pleurera de joie. (XIV.)*

Un équilibre qui, toujours placé sous le signe de la lumière et du soleil (*Soleil le premier* - Hilios o protos - 1943) s'affirma, après une longue interruption (au cours de laquelle Elytis fréquenta assidûment les surréalistes français de l'après-guerre, Eluard en particulier) dans la grandiose sérénité de *l'Axion esti* (1959), véritable symphonie surréaliste, au sens le plus élevé, cosmique:

- *Qu'est le bien? qu'est le mal?*
Un point Un point
et sur lui ton équilibre et ton existence
et hors de lui devant toi trouble et ténèbre
et hors de lui derrière toi rugissement des anges
Un point Un point
et là tu peux avancer à l'infini
ou bien autrement plus rien n'existe
- *Et la Balance, j'ouvrais mes bras, semblait*
peser la lumière et l'instinct était,
CE
monde, petit, grand !

Chez les poètes de l'après-guerre, on constate le même désir d'élargir les données du surréalisme - thèmes et écriture - aux dimensions d'un mythe hellénique, au point d'oublier parfois, voire de récuser les dettes les plus évidentes à l'égard du passé proche et des modèles étrangers. Tel est, pour ne prendre qu'un exemple de cette tendance générale, le cas du groupe de Salonique rassemblé autour du périodique *Escargot* (Kochlias, 1945-47), dont les principaux collaborateurs furent Kitsopoulos, Varvitsiotis, Pentzikis, Karellis et Themelis. Tout en adoptant une attitude sceptique à l'égard du surréalisme, désormais dépassé, on publie des traductions de Desnos, Eluard, Tzara, etc. et des vers de Pentzikis. Ce « vétérans » (né en 1909, il avait collaboré dès 1935 au *Troisième Œil*, sous le pseudonyme de S. Kosmas) propose au sortir de la guerre des vers (*Ikônes*, 1944), dans lesquels l'expression surréaliste est associée à des interrogations religieuses; la révolte contre la raison aboutit chez lui à la quête d'une autre Raison, de caractère chrétien orthodoxe.

Cet exemple suffit à faire entendre qu'à partir de 1947, on s'est définitivement éloigné du surréalisme (en donnant à ce terme le sens strict qu'il n'eut jamais en Grèce). Vient la saison de la moisson post-surréaliste. Il serait aisé, mais encore plus vain, de constater la présence de ce grand courant poétique dans l'œuvre ultérieure des deux grands aînés, Ritsos et Elytis, de le montrer, rivalisant avec d'autres idéologies chez certains cadets (Valaoritis, né en 1921, Papaditsas, né en 1924, Kaknavatos, né en 1920, Sachtouris, né en 1919, Katsaros, né en 1921, Sinopoulos, né en 1917). Nul d'entre eux n'accepterait, sans doute à juste titre, d'être considéré comme un épigone du surréalisme et pour-

tant leur univers imaginaire, leur relation au monde, leur combat militant ne sauraient s'expliquer parfaitement sans référence à la génération précédente, fût-ce pour en contester l'idéal ou en méconnaître la spontanéité. On retiendra simplement que, sans avoir prétendu ni à l'originalité provocante, ni à la profondeur idéologique dont il put se flatter ailleurs, et pour avoir su s'adapter, après d'inévitables tâtonnements, à la vie profonde et aux traditions poétiques du peuple grec, le surréalisme continue à inspirer de façon diffuse la poésie néo-hellénique, fécondée par lui de façon durable et équilibrée.

Institut néo-hellénique, Paris-Sorbonne

NOTES

1. Drivas publie bien un volume de *Petites Elégies* en 1931, mais ses poésies d'inspiration surréaliste, « Un Faisceau de rayons dans l'eau » ne furent publiées en volume, partiellement qu'en 1976. Dès 1933, Drivas avait défini le rôle du surréalisme dans l'art contemporain: « Les artistes d'aujourd'hui détruisent la logique [...] et transmettent des rêves-vérités [...] L'art du futur ne sera ni rêve ni réalité, mais peut-être quelque chose entre les deux. » (*Rythmes*, août 1933).

2. *Surréalisme II*, annoncé, ne vit jamais le jour. Il devait réunir des œuvres de poètes grecs et pallier l'absence d'une revue surréaliste.

3. En 1936, pourtant, ils se déclaraient révolutionnaire et adepte du matérialisme dialectique, mais reconnaissait avoir quitté le Parti Communiste, « par suite de l'orientation conservatrice de la Ille Internationale »,

4. Parmi ses autres œuvres, on peut citer *Ecrits ou Mythologie personnelle* (1954), *le Chemin* (1974) et un énorme roman demeuré inédit le « *Great Eastern* ».

5. Voir plus bas.

6. Si l'on veut bien, avec nous, considérer le thème de la « grécité » comme l'une des composantes fondamentales du surréalisme grec, on notera que Ritsos est l'auteur de *Grécité* (Romiosini) publié en 1966.

ELEMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

Il n'existe pas d'étude critique d'ensemble sur le surréalisme en Grèce. On peut néanmoins consulter quelques ouvrages, dus à des auteurs ou à des témoins, et, de ce fait, sujets à caution:

A. Karandonis, *Introduction à la nouvelle poésie grecque*, 1958; *Sur la poésie grecque moderne*, 1962; *Références au surréalisme*, 1976

P. Spandonidis, *la Génération poétique contemporaine (1930-60)*, 1962

G. Themelis, *Notre poésie moderne*, 1963

O. Elytis, *Cartes sur table*, 1974 (tous en grec et publiés à Athènes).

En revanche un certain nombre d'articles ou d'ouvrages monographiques ont été publiés sur tel ou tel écrivain. On retiendra particulièrement le n° 4 (février-mars 1976) de la revue *Eridan* (Iridanos), consacré à Embirikos et au surréalisme grec; le n° 43-44 (janvier-avril 1978) des *Lettres éoliennes* (Aioloka grammata) consacré à Elytis; le n° 4, vol. 49 (automne 1975) de la revue américaine *Books Abroad* consacré à Elytis; la récente anthologie surréaliste de F. Abazopoulou, *Ils n'ont pas fleuri en vain* (Den anthisan mataios) 1980.

Du côté français, si l'on met à part les nombreuses traductions de Ritsos et l'étude de Ch. Papandréou sur le même (Seghers, 1968), peu de chose à signaler: une édition bilingue du Bolivar d'Engonopoulos chez Maspéro (1976), un numéro des *Lettres nouvelles* (mars-avril 1969) sur «les écrivains grecs d'aujourd'hui », quelques traductions d'Elytis (partielles à l'exception d'un seul livre, *Six plus un remords pour le ciel*, Fata Morgana, 1977). Deux thèses de troisième cycle, récemment soutenues, apportent une documentation et une bibliographie très précieuses, celle de Françoise Abazopoulou, *le Surréalisme en tant que courant poétique en Grèce*, 334 p. (Paris III-Inalco, 1980) et, pour la période postérieure, celle de Stella Chryssoulaki, *les «Temps difficiles», dans la poésie grecque de la première génération de l'après-guerre*, 379 p. plus 89 p. d'annexes (Paris-Sorbonne, 1981).

LE MODERNISME POÉTIQUE EN ISLANDE

Régis BOYER

Le titre de ce petit essai pourra surprendre: il eût été normal pensera-t-on, que le mot « surréalisme » y figurât. Or, autant énoncer d'emblée le principe: il n'y a pas eu de surréalisme islandais. La constatation est tellement étonnante qu'elle exige démonstration et justifications, d'une part lorsque l'on sait la remarquable fortune qu'a connue la poésie dans cette culture depuis les origines les plus lointaines et sans la moindre interruption jusqu'à nos jours, malgré les redoutables traverses d'une histoire longtemps tragique (isolement aggravé par des siècles de colonialisme danois, famines, épidémies, grande peste, tremblements de terre, éruptions volcaniques); d'autre part si l'on tient compte du caractère le plus sympathique de cette littérature depuis qu'elle existe: sa constante attention, son ouverture permanente à tous les grands courants de l'esprit venus de l'étranger - et des sagas à Laxness, il est admirable de voir comment le génie local a su assimiler, élaborer toutes ces impulsions; en troisième lieu, quand on constate le succès qu'aura connu le surréalisme dans d'autres pays scandinaves, la Suède notamment.

Et pourtant, l'Islande a fait sa révolution, en poésie, au cours du xx^e siècle, mais d'une manière et selon des critères qui ne sont pas conformes aux deux *Manifestes*; plus encore, les théories et, en bonne partie, les techniques nouvelles que proposaient Breton, Soupault et leurs émules n'étaient, osons le dire, pas tellement révolutionnaires pour les lointains descen-

dants d'Egill Skallagrimsson: affirmations qui ne manqueront pas de surprendre et qui appellent vérification.

Mais lisons d'abord ce poème de Stefan Hordhur Grimsson, dans *la Plaine, de biais* (1970) :

*A la lumière caniculaire
J'ai composé ce
poème sur l'appui
de la mansarde
dans le mur sombre
côté ombre.*



En matière de culture islandaise, en tout état de cause, il faut toujours remonter aux origines et c'est particulièrement vrai pour la poésie. Les Norvégiens et les Celtes qui s'installèrent dans l'île à dater de 874 n'arrivaient pas les mains vides: ils apportaient tout un trésor de traditions germano-nordiques et celtiques qu'ils s'attacheront à conserver et à transmettre avec une telle piété que l'on qualifie souvent leur pays de conservatoire des antiquités nordiques. Cela vaut en particulier pour la poésie, la célèbre poésie scaldique que nous connaissons presque exclusivement grâce à eux et dont ils se feront une spécialité, acquerront une telle maîtrise, approfondiront les secrets avec un tel bonheur que, pendant plusieurs siècles, les rois et les jarls de toute la Scandinavie ne voudront pas d'autres chantres officiels (cette dernière expression fournissant une définition recevable du mot *scalde*) que des Islandais. Egill Skallagrimsson, déjà nommé, Eyvindr Skaldaspillir, Kormakr Ogmundarson (x^e siècle), Sighvatr Thórdharson (XI^e siècle), Snorri Sturluson (XIII^e siècle) ont poussé leur art à un point de perfection proprement confondant, au demeurant d'une complexité telle que la traduction, en français notamment, en demeure une haute gageure dont on prendra une idée par l'essai qu'en fit Renauld-Krantz (*Anthologie de la poésie nordique ancienne*, Gallimard, 1964).

Ce genre poétique, strophique, repose en effet sur des règles qui, jugées aux résultats, laissent loin derrière les prouesses de nos Grands Rhétoriciens du xv^e siècle. Qu'ils fassent la louange des princes, décrivent de beaux objets (boucliers ou tapisseries), disent l'amour des belles, flétrissent l'ennemi ou, simplement, commentent tel événement d'actualité, ils obéissent rigoureusement à des lois de métrique, de vocabulaire et de syntaxe que l'islandais ancien, langue fortement fléchie, permettait de respecter. La fameuse strophe à huit lignes du *dróttkvaett* combine les principes de l'allitération, du nombre des syllabes, de l'alternance des longues et des brèves et de l'accentuation avec des rimes finales et des retours de graphies internes, des exigences d'unité de sens et d'enchaînement syntaxique pour donner un tout qui n'est intelligible qu'une fois restitué l'ordre « prosaïque »

des mots, décryptés les artifices de vocabulaire dont on va reparler et découvertes les clefs - je choisis à dessein un terme musical - qui justifient allitérations et retours de graphies. Pour ne donner qu'un bref exemple, voici une demi-strophe (*visuhalmingr*) d'Eyvindr Skáldaspillir:

*Bdrum Vllr um alla
imunlauks d hauka
fjollum Fyrisvalla
froe Hdkonar aevi*

(je ne m'occuperai pas ici des allitérations en voyelles dans les deux premières lignes, en f dans les deux dernières, non plus que des retours de graphies voyelle þ ll dans le premier vers, - auk dans le second, voyelle þ ll vers 3 et oe/ae vers 4) où il s'agit d'exalter - thème convenu - la libéralité d'un prince appelé Hâkon. L'ordre normal des mots serait: Ullr imunlauks, bârum froe Fyrisvalla á hauka fjollum um alla Hâkonar aevi, soit, littéralement : Ullr du poireau de la bataille, nous portâmes la semence de la plaine de la Fyris sur la montagne du faucon toute la vie de Hâkon, c'est-à-dire, après élucidation des *heiti* et des *kenningar*, en clair: « Guerrier, nous portâmes /des bracelets d' or au bras tant que vécut Hâkon », le « poireau de la bataille » étant l'épée, et son porteur (Ullr est le nom d'un dieu de la mythologie nordique), le guerrier; la semence de la plaine de la Fyris (une rivière suédoise) est l'or que, selon une légende, le célèbre Hrôlfr Kraki aurait jeté derrière lui pour retarder ses poursuivants; la montagne du faucon, quant à elle, renvoie au « bras » sur lequel vient se poser cet oiseau. Encore s'agit-il ici d'un exemple relativement simple, si j'ose dire.

On se demandera ce que viennent faire ces considérations dans une étude sur la présence éventuelle du surréalisme en Islande. Elles apportent, en fait, une première réponse à la constatation qui a été faite au début de ces pages, l'absence du surréalisme au XX^e siècle islandais. En effet, j'ose dire que cette entreprise poétique, si révolutionnaire et novatrice sous d'autres latitudes, n'était pas une révélation pour les descendants des scaldes antiques (dont les pratiques sont attestées dans le Nord dès le VIII^e siècle, il semble bien que ç'ait été de toujours l'apanage, sinon des Germains septentrionaux exclusivement, en tout cas de ceux d'entre eux qui étaient riverains de la Baltique). Si le surréalisme est bien, en effet, un essai d'échapper à une vision rationnelle du monde pour retrouver partout un merveilleux ou un fantastique qui seraient le seul moyen de véritable connaissance de la réalité, il convient d'attirer l'attention sur deux des principes fondamentaux de la poésie scaldique: ses procédés obligatoires de vocabulaire (*heiti* et *kenningar*) et sa syntaxe disloquée jusqu'aux limites extrêmes du possible.

Vocabulaire d'abord. Pour des raisons qui restent mal éluci-

dées mais qui sont vraisemblablement de nature religieuse à l'origine (tabous verbaux), la poésie scaldique s'interdit d'appeler êtres et choses par leur nom. Elle leur substitue des manières de synonymes ou *heiti* (proprement: dénominations) et des métaphores en chaîne ou *kenningar* (singulier *kenning*, proprement: connaissance). On ne dira donc pas « bouclier » mais « tilleul » parce que cette arme était à l'ordinaire faite de ce bois, pas « bateau » mais « quille » ou « pin » ou « chêne », pas « soleil » mais « toujours-ardent » ou « belle roue », pas « bataille » mais « vacarme », « tintamarre », « tuerie », etc. tous exemples de *heiti*. La *kenning* est beaucoup plus complexe. Prenons ceci, de Hallfredhr le scalde difficile: le guerrier y est appelé Heita dyrbliks dynsoedhinga hungredeyfir, qu'il faut décrypter en procédant par progression: Heiti (avec majuscule) désigne ici un roi de mer, un de ces prestigieux vikings qui allaient semant la terreur en Occident, à la belle saison, sur leur long-bateau ou *knorr*; Heita dyr est la « bête de Heiti », c'est-à-dire son bateau. Le blik (éclat) du bateau est le bouclier brillant dressé de chant sur le bordage du *knorr*; le vacarme (dyn) des boucliers désigne la bataille; le soedhinger (un oiseau, la sterne) de la bataille est, conventionnellement, le corbeau; celui qui émousse (verbe *deyfa*) la faim (*hungr*) du corbeau est le guerrier qui lui procure de la charogne dont il se repaîtra. Ce qu'il fallait démontrer! Si, donc, nous remontons la chaîne de ces métaphores, nous obtenons: celui qui émousse la faim de la sterne du vacarme de l'éclat de la bête de Heiti: soit le guerrier.

Dans le cas du *heiti* comme de la *kenning*, le mot à décrire ne doit ni figurer lui-même, bien entendu, ni entrer en composition ou en dérivation dans l'un quelconque des composants: c'est la relation entre ces derniers qui impose l'idée de la notion en question. Nordhrhafsskuggsja : l'ombre (*skuggsja*) de la mer (*haf*) du Nord (Nordhr), c'est-à-dire « la glace » ne figure, implicitement ou explicitement dans aucun des trois composants. La valeur de ce procédé, lorsqu'il est manipulé avec discernement, est d'une belle subtilité: la métaphore dilate, diversifie, multiplie le sujet, le tire de sa banalité, le dote de dimensions infinies, surtout si l'on ajoute que la *kenning*, à la fois doit associer deux domaines d'idées différents tout en maintenant une liaison souvent subtile entre eux. Appeler la mer *brimleidh*, chemin des brisants, ajoute à une idée « liquide » une image « terrestre » (chemin) tout en maintenant une constante de destination (moyen d'aller vers). Les registres sensoriels, les règnes naturels, les valeurs interfèrent de la sorte. Dénommer le corbeau cygne de la sueur des blessures (*sára thorns sveita svanr*, où épine des blessures = épée, sa sueur: le sang, le cygne du sang: le corbeau) associe, tout en restant dans un registre oiseau-oiseau, le corbeau, règne animal, à l'épine, règne végétal, et à la sueur, domaine plutôt humain, avec en outre une opposition de couleurs (corbeau noir, cygne blanc, sans parler du rouge du sang), de sensations

tactiles (douceur du plumage du cygne, piquant de l'épine) etc. L'hydromel poétique, équivalent du nectar grec, se cache dans « l'écume du levain des hommes de l'os du fjord » (fjardhleggjar fyrdha dreggja bein) où l'os du fjord est l'île (qui soutiendra que cette seule image n'est pas de nature à ravir un Vitrac ou un Tardieu ?), ses « hommes » ou habitants, les nains (selon une légende attachée précisément à l'« invention » de ce breuvage, ce qui assure une sorte de continuité thématique), le levain de ces nains, l'hydromel en question dont l'« écume » désignera la mauvaise poésie ! On voit de quelle façon sans vouloir développer davantage un sujet qui, s'il l'avait connu, aurait certainement ravi André Breton, la réalité se trouve ici littéralement soulevée comme dirait René Char, dépassée, enrichie, approfondie de telle sorte que, par associations, allusions, évocations qui d'ailleurs renvoient fort souvent au monde du mythe et du sacré, on approche fort souvent de certaines réussites de l'écriture automatique pour arriver effectivement à ce point idéal ou surréel, où plus rien n'est perçu contradictoirement !

En second lieu, la syntaxe fonctionne selon un mécanisme finalement de même nature. Prenons une demi-strophe d'Egill Skallagrimsson où le poète, à la fin d'un banquet, reconduit jusqu'à la porte par son hôte qui est bien ivre et incapable de marcher droit, s'écrie : « Tu n'es plus capable de trouver ton chemin, ô guerrier, et voici que je me mets à parler en vers ! » soit : « Tu ne peux nullement marcher » (ollungis kanntu illa nysa) « toi qui offres la pluie du nuage des estocs » (c'est-à-dire le sang, celui qui l'offre : le guerrier, oddskys regnbj6dhr). Et il se met à tomber la pluie des serviteurs d'Odhinn (c'est-à-dire des poètes, Odin, encore appelé Hár, le Très-Haut, étant dieu de la poésie : rigna getr at regni Háars thegna). Donc trois propositions que je viens de restituer dans l'ordre « normal » des mots. Mais voici comment se présente la strophe :

*Ollungis kanntu illa,
oddkys, fyrir thér nysa
rigna getr at regni,
regnbjodhr, Hdars thegna.*

Donnons les numéros 1 (trait plein), 2 (pointillé) et 3 (croix) aux propositions telles que je viens de les isoler, et représentons symboliquement ce quatrain. On obtient :

(1) - - - - -
(2) (1) -
(3) xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
(2) (3)xxxx

le résultat étant que les trois idées (tu titubes - guerrier - je compose) s'entremêlent, interfèrent pour, encore une fois, dépas-

ser considérablement le simple propos logique ou rationnel et permettre toutes les fantaisies. Ce n'est pas que la réalité intelligible soit refusée: elle est soumise à tant de distorsions, d'appels, d'échos, d'associations que le résultat la dépasse infiniment pour créer une réalité parfaitement différente et bien plus riche que le donné initial.

Ceci, pour ne donner qu'un mince aperçu d'un sujet bien plus complexe, on s'en doute, et agrémenté d'un nombre respectable de variantes. Mais il suffira, je l'espère, pour expliquer que la « révolution » surréaliste ait laissé assez indifférent les poètes islandais de ces cinquante dernières années. Il y avait beau temps qu'ils avaient appris à soumettre la raison à l'imagination et à la fantaisie tout en élaborant une œuvre d'art extrêmement sophistiquée et d'une indéniable présence.

*

**

Ce n'est pas dire pour autant qu'il n'y a pas eu de révolution poétique en Islande au XX^e siècle - au contraire - mais qu'elle s'est située sur un autre plan, ou plutôt qu'elle ne s'est pas portée, n'en ayant pas besoin, sur des assises rationnelles.

Si la poésie scaldique cesse peu à peu d'être pratiquée avec la fin du Moyen Age, encore qu'elle subsiste à un degré de complication moindre dans les *rimur* de l'âge classique, l'expression poétique, en Islande, restera, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, tributaire d'impératifs *formels* (allitération, rimes, accentuation, compte des syllabes). Au demeurant, on fera bien de se rappeler que, dans tout le Nord, modernisme signifie révolution dans la forme avant tout. Or l'Islande classique et romantique compte de grands poètes (Hallgrimur Pétursson, Mathias Jochumsson, Einar Benediktsson, Tómas Guðmundsson) qui, pour avoir renoncé en partie aux prouesses scaldiques, n'en ont pas moins maintenu les habitudes de rigueur de composition.

On voit donc, entre les deux guerres, se lever quelques observateurs qui se révoltent peut-être un peu contre des habitudes de pensée, mais surtout contre des contraintes de style. C'est chez eux, et chez eux seulement, que l'on pourrait parler d'une relative déteinte des théories surréalistes françaises.

Le premier est Thorbergur Þórðarson qui essaie, sans toucher à la forme, de glisser dans ses poèmes un certain nombre de thèmes absurdes. La démonstration est peu convaincante. Elle prendra une toute autre portée avec *Bréf til Ldru* (Lettres à Laura, 1924), roman qui introduit en Islande les grands principes de l'idéologie socialiste mais avec une volonté de choquer, de briser les tabous qui ne va pas sans évoquer le scandale que cherchait à tout prix, à la même époque, André Breton. L'œuvre serait assez lourdement prédicante si elle n'était sauvée par un humour, un sens du grotesque repris du baroque danois qui ne

pouvaient que choquer une petite société bien assise sur son puritanisme hérité de plusieurs siècles protestants.

Mais le véritable introducteur, en esprit et dans la forme, du surréalisme en Islande est Halldór Kiljan Laxness que l'on aura vu, pendant un demi-siècle, à la pointe de toutes les actualités littéraires et idéologiques. Pour l'heure, il revient de Luxembourg et de France où, de 1924 à 1926, il a fréquenté les avant-gardes, et son *Kvaedhakver* (Opuscule poétique, 1930) entend introduire dans son pays les nouveautés dadaïste et surréaliste. L'ouvrage était trop iconoclaste pour être accueilli comme il le méritait, il ne laissera pas de traces immédiates. En revanche, son premier roman, trois ans plus tôt, *le Grand Tisserand de Cachemire* (Véfarinn mīkli frá Kasmir, 1927) a fait école, mais plutôt sur le fond: il s'agissait de battre en brèche, non seulement une religion, mais toute une conception guindée et conventionnelle de la vie et du monde en s'attachant à faire sourdre de toutes les façons le merveilleux de la vie quotidienne, la beauté inexplicable du jour, les profondeurs magiques du réel. D'étranges échos rassemblent ce très beau livre et *Nadja* (1928), sans que l'on puisse réellement parler de ressemblances.

En fait, il faudra attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour que le modernisme, dans l'acception que l'on a dite dans le Nord, fasse réellement irruption en Islande. En poésie, cela se fera en deux vagues, une première entre 1945 et 1955, une seconde depuis.

Trois noms de poètes dominent la première. Ce sont Snorri Hjartarson (*Kvaedhi*, Poèmes, 1944) Jan úr Vör (*Thorpidh*, le Village, 1946) et surtout Steinn Steinarr dont le chef-d'œuvre, *Timinn og Vatnidh* (le Temps et l'Eau) date de 1948. Tous trois rompent résolument et avant tout avec les lois comme sacrées de l'allitération, de la scansion régulière et de la rime, tous trois exigent une liberté totale de la forme, à laquelle ils assureront une victoire qui, depuis, n'a pas perdu de terrain. Entendons bien, encore une fois, que ces audaces, réputées inadmissibles par une tradition d'une rigueur inflexible, ne portent pas sur le fond. On trouvera pourtant, dans ce poème de Jan úr Vör où la traduction gomme nécessairement les innovations formelles, derrière un sens transparent, bien «logique», quelques images ou thèmes datés:

*Parfois tes yeux sont comme la mer
qui ne sait pas ce qu'elle veut
mais reste profonde et changeante.*

*En mots à double sens la nuit tisse sa toUe
entre toi et moi
jusqu'à ce que le temps échappe à toute mesure*

*et que les horloges. du monde laissent choir leurs aiguilles
dans l'abîme des ténèbres*

*et tu mets à la voile que tissa la nuit
pour quêter au loin ton malheur.*

(« *Comme la mer* »)

Snorri Hjartarson, qui fut aussi peintre, et dont, en conséquence, l'art reste avant tout visuel, propose de belles images :

*La crête de la falaise s'ouvre,
gris de frimas et de froid
apparaît le désert,
Les épis de blé des étoiles
tombent incandescents dans les rochers
morts et dans le sable lourd.*

(« *Voyage* », extrait)

Steinn Steinarr, lui, va plus loin tout de même et c'est certainement, à ce jour, le plus grand poète islandais du **XX^e** siècle. La forme traditionnelle est désavouée, certes, par cet infirme bourré de complexes et tenant d'un nihilisme désolé :

*,car il n'existe rien hormis cela seul
qui n'existe pas.*

On passera aussi sur une inspiration communiste d'un prosélytisme fracassant et trop daté, dont il est d'ailleurs revenu ensuite. Mais l'expression mérite toute l'attention. Il aime les paradoxes qu'il pousse aux limites du bizarre, les images étranges où se confondent les registres sensoriels :

*Et les jours unijambistes
des rêves démesurés
sortent en riant
de la pluie salée par la mer
de l'éternité*

*Et le temps demeure immobile
tandis que le chemin
sort de ses mains
en deux directions inverses.*

(« *Le chemin et le temps* », extrait)

S'y 'ajoute un sens du mystère ou de l'insoluble complexité de la vie que le refus de tout dogme dote d'une nudité parfois insoutenable. Comme il s'exprime avec une totale liberté vis-à-vis de l'expression poétique traditionnelle, ce qui ne l'empêche pas de chercher un resserrement de la forme très proche des haï-kaï japonais, il parvient à décomposer le réel banal, à lui faire perdre sa cohérence, mais non gratuitement: c'est pour

le reconstituer, lui conférer une organisation nouvelle et surprenante où choses et êtres prennent des dimensions nouvelles sous un éclairage inattendu qui ne va pas sans tragique: l'expérience de la Seconde Guerre mondiale jointe à la précarité du destin de son pays même après la conquête définitive (1944) de l'indépendance colorent sa voix d'accents d'une gravité pudique et d'autant plus pathétique. Son chef-d'œuvre, *le Temps et l'Eau* ne va pas sans évoquer le cubisme poétique dans la mesure où l'œil s'efforce d'appréhender d'un seul élan toutes les faces du réel pour en refaire un ensemble qui transfigure le quotidien, lui impose un ordre supérieur ou plutôt en dégage un rythme, une cohésion inaccessibles à l'entendement court. Ainsi triomphe-t-il en même temps de sa tentation majeure : une effrayante fascination du vide :

II. *Le soleil,*
le soleil était à mes côtés
comme une femme svelte
en souliers jaunes.

A vingt toises de fond
dormaient mon amour et ma foi
comme une fleur bicolore.

Et le soleil foula
la fleur insoupçonneuse
de ses souliers jaunes.

III. *Sur des ailes diaphanes*
l'eau remonte son cours
contre sa propre résistance.

La pelote jaune rouge
qui roule devant moi
ne suit aucune course.

Au-delà des lèvres assoiffées de sang
de la matière en flammes
croît la fleur de la mort.

Sur le plan rectangulaire
entre le cercle et le cône
croît la fleur blanche de la mort.

IV. *Vague qui déferle*
sur le sable rouge cuivre
vent qui siffle
dans l'herbe bleue.
Une fleur qui est morte.

*J'ai jeté une pierre
contre un mur blanc
et la pierre a souri.*

Et cet art, toujours noté sur palimpseste, exige une multiple lecture si l'on veut en épuiser toutes les hannoniques:

IX. *Un filet pour prendre le vent:*

*poisson des profondeurs en fuite
chargé de la lumière cristalline
du néant.*

*Lacs circulaires hélioptères
miroirs concaves dotés de
rêves tétradimensionnels.*

*Traces perdues
sous la neige vespérale
du doute.*

Un filet pour prendre le vent:

*Comme un ciel sommeilleux
pris dans des mailles de plomb
Dieu pêche.*

A la limite, une sorte de réalité comme abstraite, faite de l'évidence, si l'on ose dire, d'images niées surgit de cette constante aspiration au néant dont elle assume, du coup, l'impossibilité :

XII. *Comme chevaux aux sabots sanglants
mes pensées aux crinières bleues disparaissent
par la porte de derrière de l'éternité.*

*Comme oiseaux récemment abattus
les jours sans nom s'abattent
sur mes quartiers de nuit.*

*Comme une main aux ongles bleus
le « oui » du refus s'élève
de la proximité du lointain.*

*Tandis que mon visage dort
comme chaux vive non éteinte
dans l'œil de la rivière.*

XXI. *Eau qui court
jour bleu naissant
nuit sans voix.*

*L'ai fait mon lit
dans l'œil mi-clos
de l'éternité.*

*Comme fleurs merveilleuses
de lointains mondes croissent
de mon corps:
depuis longtemps endormi.*

*Je sens pivoter les ténèbres
comme une roue métallique
autour de l'axe de la lumière.*

*Je sens la résistance du temps
tomber atone
à travers la douceur de l'eau.*

*Tandis que de ses yeux
l'éternité contemple
mon inexplicable rêve.*

L'influence de Steinn Steinarr sur les trois dernières décennies est incalculable. Plus encore que sur l'inspiration elle-même, à laquelle le poète a ouvert des voies absolument nouvelles en Islande, c'est, encore une fois, à la liberté totale de la forme que cette œuvre aura assuré une difficile victoire.

✱

Ce qui fait que la seconde vague du modernisme poétique en Islande, dont il faut parler maintenant, se contente dans une grande mesure de recueillir les fruits des efforts de ces précurseurs.

On a donné, par dérision, semble-t-il initialement, aux poètes de cette seconde vague le nom d' « atomiques », apparemment à cause du roman tonitruant de H. K. Laxness, *Station atomique* (1948) où le futur Prix Nobel fustigeait et la présence des troupes américaines dans son pays, avec la dégradation des mœurs et les périls de *l'american way of life* qu'elle entraînait, et la veulerie de ses compatriotes appâtés par les prestiges matériels de la vie moderne, et la lâcheté d'un gouvernement qui, selon lui, vendait son âme (la station atomique de Kefiavik) alors même que l'Islande venait d'échapper au joug danois, pour sacrifier au dieu dollar. Le roman, d'un ton populiste et libertaire, rompait lui aussi avec les canons traditionnels d'écriture, ce qui, là encore, lui avait valu la réprobation des puristes.

Les jeunes poètes, Hannes Sigfusson (1922), Einar Bragi (1921); Jon Oskar (1921), Sigfús Dadhason (1928), Stefán H. Grímson (1919), Thor Vilhjálmsson (1925) qui recueillaient l'héritage des trois grands aînés de la première vague tout en

coïncidant dans les thèmes avec les préoccupations de Laxness, se trouvèrent n'avoir aucune raison de désavouer l'épithète qu'on pensait leur infliger de la sorte, car ils allaient élaborer une forme réellement «atomique», précisément dans la mesure où elle désintégrait le réel en inventant un type d'expression chargé de symboles et de résonances infinies, propres à déclencher, dans la rêverie du lecteur, quelque chose comme une réaction en chaîne. Je note encore que l'infléchissement politique, déjà clair chez Steinn Steinarr à un moment de sa vie, devient cette fois la norme. Les poètes atomiques sont «à gauche», même s'ils répudient le communisme dogmatique. Politiquement, l'Islande s'inscrit dans la ligne de cette social-démocratie qui s'impose partout ailleurs en Scandinavie, notamment, comme chacun sait, en Suède.

L'originalité de ce mouvement est aussi qu'il se dote d'une revue fort intéressante, *Birtingur* (titre difficilement traduisible qui convoie une idée de pointe du jour ou de l'actualité) qui durera treize ans (1955-1968) et mériterait une étude détaillée, ne serait-ce que parce que plusieurs des poètes atomiques, formés en France et grands admirateurs d'Eluard ou d'Aragon, y publieront de nombreuses traductions de poètes français, familiarisant leurs lecteurs avec les formes d'art et de poésie d'avant-garde de notre pays, et seront, de la sorte, les véritables divulgateurs du Surréalisme en Islande. Il convient de citer ici, au premier rang, au moins Jon Oskar lui-même qui retrouve, avec bonheur souvent, le ton de Paul Eluard, et l'infatigable Thor Vilhjalmsón, en vérité plus essayiste et auteur de nouvelles que poète au sens strict, qui jouera, en tant que vulgarisateur et brasseur de cultures diverses, un rôle tout à fait comparable, pour son pays, à celui d'Arthur Lundkvist pour la Suède. *Birtingur* aura plus fait, en peu de temps, pour ouvrir l'Islande actuelle à tous les vents venus de l'étranger que n'importe quel autre organe, d'autant que ses collaborateurs non seulement ne dédaignent pas la polémique souvent chaude, mais aussi n'hésitent pas à confier à des ouvrages publiés à part des développements d'ordre esthétique, politique ou philosophique dont la revue n'est que la tribune.

Sur le plan formel, que nous ne lâchons pas car on comprend bien qu'il fut la grande affaire des Birtingamenn, les hommes de *Birtingur*, le mot d'ordre est celui qu'avait donné, en 1950, Steinn Steinarr dans une autre revue, *Vie et Art*: «Le poème à forme fixe est maintenant définitivement mort.» Il s'agissait de transcrire verbalement le chaos du monde contemporain que l'Islande, située exactement à mi-chemin entre Est et Ouest et sollicitée à égalité pour diverses raisons, dont, au premier rang, des motifs stratégiques, par l'un et l'autre blocs, était bien placée pour éprouver: cette cruauté mercantile, ce refus de la vie que dit en puissance la station de Keflavik venaient se conjuguer aux errements d'une histoire malheureuse et aux menaces per-

manentes d'une nature à la fois dangereuse et fascinante. Les hommes de *Birtingur* élaborent donc un langage symbolique très souvent obscur, réfugié dans le mystère, aux limites de l'exprimable, où l'on peut retrouver quantité d'éléments surréalistes quand bien même il serait vain, sans doute, de vouloir retracer à force des filiations directes. L'orientation politique est au socialisme fortement teinté de nationalisme; en littérature, on recherche un complexe malaisément définissable où un langage à l'imagerie équivoque parce que susceptible d'interprétations multiples, éventuellement contradictoires, entend aussi aborder, de face parfois, mais le plus souvent de biais, en exploitant habilement les caractéristiques d'une langue dont le vocabulaire est de contenu ontologique souvent flou et la syntaxe propice à tous les sous-entendus, les grands problèmes psychologiques et philosophiques du moment. Bien entendu, Marx et Freud s'y taillent une part non négligeable mais, là encore, point d'obédiences indiscutables. Le génie islandais a toujours tenu à colorer fortement les sollicitations extérieures aux tons des prismes puissants de solides personnalités.

Donnons quelques exemples. Voici, avec des images que ne renierait pas un Salvador Dali, Hannes Sigfússon à la recherche d'un langage:

*Moments exquis dans les pâles ombres du soir
quand flottent les vieilles formes
oreilles velues voletant
coussins usés.
Nous attendons cette quiétude
devrions écouter derrière l'universel non-sens
les mots qui conviendraient à nos langues fourchues
- Mots bicolores et mythes
ambigus.*

Sigfus Dadhason se concentre, lui, sur la puissance et l'impuissance du mot et parvient, dans un univers mental où, depuis les sagas, on sait la force quasi magique de la parole, à donner une étrange force à son expression:

*Mots
je dis toujours de moins en moins de mots
ils m'ont longtemps valu de mauvais tremblements.
On parle de la dignité de l'homme
mais on ne voit pas bien que les mots sont des bêtes
ni comment les acheter*

et il conclut ce poème (*Mains et Mots*, II) ainsi:

*Quoi qu'il arrive je demande
qu'on traite prudemment les mots*

*ils peuvent exploser
mais le plus dangereux de tout
c'est que la poudre peut se mouiller.*

On préférera sans doute à ces considérations théoriques les réussites ramassées, d'un intense pouvoir de suggestion, d'Einar Bragi ou la tendresse timide et inquiète de Jón Óskár. Voici, du premier, un « Refrain » en lignes mesurées :

*Barque du soir blanche comme neige
ailée de rames, au rebord rouge
Sur le fleuve d'argent chemine dans le sommeilleux silence.
En gouttes lentes compte
l'Eternité nos instants.*

et, en prose admirablement rythmée (dans le texte islandais), cet hymne à l'aube :

*Quand la nuit mourut au dedans du glacier, de jeunes
mains sortirent des nuages, s'insinuèrent dans ma poitrine
et tirèrent les verrous des portes, pour que la lumière
pût mettre en fuite l'obscurité. Je ne veux plus arpenter
la plaine et lire sur les pierres les runes païennes, seule-
ment reposer silencieux sur le sein frais comme aube de la
lande et contempler avec des yeux d'enfant les larmes qu'a
versées la nuit dans l'allégresse d'avoir mis au monde un
jour si pur.*

(Etangs clairs, 1962)

De Jon Óskár, sur un mètre ancien rénové pour la circonstance, cet

Automne

*Gémit le vent parmi les auvents
Ouvre l'œil
Froid jour d'automne et parfum
de l'été s'efface
dans l'étreinte du vent
Brise sur la poitrine
Cherchent chansons esseulées
des oreilles délicates, volent
des cygnes à l'est des bruyères.
Cherchent les mains amoureuses
des seins blancs, des mouettes
criaillent haut près du rivage
Cherche l'homme sans gîte*

*un abri, ténèbres couvrent
toute borne de pierre
Vibrent pourtant dans la poitrine
des cordes d'espoir
suscitées par les doigts
de l'été, crient voix
sur voix, air sur air,
Gémit le vent parmi les auvents.*

Si je préfère Stefan Hordhur Grimsson, c'est évidemment purement subjectif. Pourtant, s'il est capable d'énumérations dans le goût dadaïste bien tempéré:

Bateau de pêche

*Pont: cadavres cireux sur des planches noirâtres.
Etrave: taillade la croupe des vagues.
Treuil : rend son salut au vent du nord.
Matelot: celui qui hale un bout de filin.
Capitaine: l'homme le plus laid du bateau au hublot.
Ecume par-dessus et feutre déchiré de nuages.
En-dessous, c'est l'abîme et sa forêt blême.*

il a des effets de surprise qui font basculer la réalité pour en susciter des merveilles:

Le soir

*Le soir quand saigne le soleil
sur l'arête des montagnes,
que l'ombre vert sombre prend son repos
au pied des monts
et que les anses bleues
virent au rouge vineux
une petite fille sort, disant:
qui veut m'épouser?*

et surtout dans son chef-d'œuvre, *la Plaine, de biais* (1970), de claires évocations de nature où, à partir de thèmes banals, toute une cénesthésie s'élabore:

Fugace,

*C'est l'été
qui peint en bleu les faitages
à l'aurore.
On ne le niera pas.*

*Le clairon modifie ses accords
quand vient l'automne sur les monts.
Chante, oiseau.*

*Il couronna le vent de fleurs
et elles ont embaumé
depuis qu'Elle les trouva.*

*Chante, oiseau,
que ton chant chasse la nuit.*

*

**

Tel est, ainsi esquissé rapidement, le visage qu'aura pris le modernisme en Islande. Indépendamment du charme qu'éventuellement il aura pu trouver à ces brefs extraits, le lecteur français n'aura sûrement pas manqué de trouver relativement timides les « audaces » de l'expression, surtout d'un point de vue comparatif. Il n'aura pas trouvé bouleversantes non plus les hardiesses thématiques, sensible, certainement, à la cohérence des morceaux qui ont été cités et à la relative facilité d'en faire une analyse conforme aux crochets de notre explication de textes traditionnelle.

Mais il faut juger du phénomène à son échelle exacte, c'est-à-dire le replacer scrupuleusement en son temps et surtout en son lieu. Car il n'y a pas à douter de la pertinence d'une remarque que fait, à propos de tous ces poètes, le Professeur Sveinn Skorri Hoskuldsson dans *Composer à l'âge atomique* (*Adh yrkja á atómold*, Reykjavik, 1970, p. 41) : « Le caractère qui distingue tous les poètes de cette époque des poètes plus anciens est leur traitement du langage. Je dirai qu'ils parlent plus bas que les générations précédentes. En même temps, ils ont accru la signification de la parole. Chaque mot pèse de plus de poids. » Certes. J'évoquais tout à l'heure cette espèce d'atmosphère raréfiée, intolérable à la limite en contexte hautement tragique, où évoluent les héros des grandes sagas et où chaque mot importe au maximum parce qu'il peut à tout instant se voir chargé de connotations fatales ou funestes. Il me semble que c'est en son essence cet art-là que retrouvent les actuels descendants de l'auteur de la *Saga de Njáll le brûlé* ou de Snorri Sturluson. Le monde moderne ne cesse de redire l'impuissance de la parole à maîtriser une Weltanschauung apocalyptique. Un autre poète islandais que je n'ai pas encore nommé, Hannes Pétursson, le sait bien :

*Les mots du poème, que peuvent-ils ?
L'acier a pris des ailes
et vole
bien au-delà de l'aire de l'aigle.
Les mots pour dire cela, que peuvent-ils ?*

*Brisé le filet du poème
fait du bruit de pattes de chat
et des racines des montagnes?*

*O jours
où le monde était un poisson
pris aux mailles du poème.*

(Moment et Place)

En sorte que l'on est fondé à parler, si paradoxal que ce soit, de retour aux sources, qui ne sont plus scaldiques si l'on s'en tient à la formulation sourcilleuse, mais bien islandaises en esprit. Il faut tendre à dire l'essentiel qui n'est plus, ne peut plus être affaire d'expression bien mesurée aux canons d'une tradition éprouvée, qui est dans la suggestion de l'indicible. Ce que dit le même Hannes Pétursson, en termes qui renvoient étrangement à telle fameuse formule où Paul Valéry confiait, en substance, à la poésie le soin d'exprimer ce que s'efforcent de dire les soupirs, les larmes, les baisers; Hannes parle de Snorri Hjartarson et note : «La poésie est une affaire grave, elle ne sert pas à divertir, c'est un instrument précieux pour rapporter sous forme qui dure ce qui gît au plus profond du cœur.» Il est clair que les contraintes de la métrique n'y sont pas d'un grand secours.

Mais il y a autre chose de plus important. Si la muse islandaise s'est, d'instinct, refusée aux excès surréalistes, notamment à son exaltation systématique de l'absurde, de la folie, si elle n'a pas envisagé d'aller au bout des profondeurs du surréel - en d'autres termes, si, malgré tout, elle reste intelligible, conserve une certaine partie de ses droits à la raison, c'est, il me semble, pour deux motifs essentiels: voilà plus de onze siècles qu'au soleil de Reykjavik, un sain réalisme qui plonge ses racines dans la nature tempère tout excès; et les raisons d'être historiques, culturelles de la genèse de notre propre surréalisme ne se sont pas manifestées là-bas comme ici. Ces deux points appellent élucidation.

On ne séparera pas l'inspiration scandinave dans son ensemble, je ne dis pas seulement de son cadre de nature, de ses références obligées au soleil, à l'eau omniprésente, au roc et à l'arbre tout-puissant, mais même de sa source constante et profonde qui est une connivence de tous les instants avec le tellurique. En d'autres termes, l'abstraction gratuite, le délire, verbal ou non, sur des idées, des théories, des principes n'ont jamais été son fort. D'une manière ou d'une autre, le sentiment de la nature, que l'on perçoit aisément comme vécu, intimement éprouvé, tempère tout excès et assigne des bornes précises aux intempérances de l'imagination. Les splendeurs sauvages des champs de lave, les indicibles scintillations des glaciers, après tout,

passent en beauté surréelle tous les délires de la raison et la lumière d'Islande possède un pouvoir de transfiguration dont n'a jamais rêvé humaine fantaisie. Le rêve, ici, est à la portée du plus déshérité: c'est un paysage hanté, de toujours, et ce n'est pas pour rien que le folklore islandais, d'une incomparable richesse, met de préférence en scène des revenants (*draugar*). En somme, il suffit de se rendre de Reykjavik au Gullfoss, à l'aube d'un jour de printemps, pour vérifier *in vivo* qu'il y a une chanson qui coule dans le plus humble ruisseau, que le jour se déploie comme une nappe blanche ou que le monde est susceptible de rentrer dans un sac, si l'on me permet de démarquer ainsi Reverdy.

Le second point, c'est que l'histoire n'a pas pesé de la même façon sur la mentalité islandaise et sur la française. Dans ses excès intellectualistes, en définitive, dans son refus de la nature brute, le surréalisme français doit être tenu pour un fruit indéniable de l'industrialisation et de son corollaire, l'urbanisation. L'Islande n'a pas connu, tant s'en faut, la première et Reykjavik ne compte guère plus de cent mille habitants, au demeurant égaillés sur une superficie immense et repartis à la moindre occasion hanter les déserts ou les côtes. Il y a cinquante ans, ce n'était encore qu'un gros village. On ne comprendra jamais rien aux Scandinaves et notamment aux Islandais tant qu'on n'aura pas entrevu qu'une part essentielle de leur personnalité se cristallise autour d'un lac, d'une minuscule maison de bois perdue dans les hauteurs. Peut-être faut-il tenir tout de même que l'irruption du modernisme ait été due précisément à l'avènement d'un mode de vie moins rural - je n'ose écrire plus urbain. Mais rien ici qui se puisse comparer au déracinement fondamental dont nous sommes victimes parmi nos métropoles géantes avec forêts en plastique et soleils de néon. En outre, l'histoire au sens strictement événementiel aura imposé ses obsessions à la conscience islandaise entre 1940 et aujourd'hui. J'ai déjà entrevu ce thème: hégémonie danoise, domination américaine, visées soviétiques, le plus urgent est d'affirmer les droits imprescriptibles de la personne islandaise. Voilà qui relègue fortement les pures rêveries esthétiques ou les soubresauts de nos consciences affolées de non-être.

On peut donc regimber, à la longue, contre le poids d'un héritage culturel écrasant et aisément tyrannique, on n'est pas tenu pour autant d'aliéner allègrement les fondements millénaires d'une culture faite de réalisme appliqué, d'équilibre durement acquis et de liberté trop profondément chérie pour se faire anarchique.

Par là se définissent à la fois les collusions qu'a pu avoir avec le surréalisme le modernisme poétique islandais, et son irréductible différence. Les Islandais savent d'expérience longue et tragique, quoique prestigieuse, depuis qu'ils existent, que leur

poésie, comme leur histoire et leur culture, vérifiée par l'exemple
cette citation d'Archibald Mc Leish que, ce n'est pas un hasard,
Steinn Steinarr a voulu faire figurer en épigraphe à *le Temps
et l'Eau*:

*A poem should not mean
but be.*

La Varenne, 22 novembre 1980

**INFLUENCE DU SURREALISME
DANS LA POÉSIE SUÉDOISE
DES ANNÉES TRENTE * :
L'EXEMPLE DE LA REVUE « KARAVAN »**

Jean-Louis PARES

La percée du surréalisme en Suède fut relativement tardive. Il faut attendre 1932 pour assister à la parution du premier recueil de poésie inspiré ouvertement par ses principes. Retard que n'ont pas peu contribué à susciter les critiques suédois par leur présentation très hostile dans les journaux, dès 1925, du mouvement surréaliste, si du moins ils parvenaient à le distinguer de bien d'autres comme l'unanimisme ou le spontanéisme. De sorte que ce furent les poètes mêmes qui durent prendre sur eux d'introduire les idées de Breton et de ses amis sous un jour favorable en de nombreux articles et traductions afin de combattre la défiance du public et le préparer à accepter leurs propres œuvres.

Parmi les poètes suédois qui subirent l'influence du surréalisme, il convient de retenir surtout trois noms: Ekelöf, Lundkvist et Lindegren.

Le premier, Gunnar Ekelöf (1907-1968), est issu de la bourgeoisie aisée de Stockholm. Après des études de langues orientales à Uppsala et à Londres, il est enthousiasmé par la lecture de quelques poètes français modernes et décide de venir étudier la musique à Paris, où il arrive en octobre 1929. Entré en contact avec plusieurs artistes de Montparnasse, dont ses compatriotes Otto Gustaf Carlsund et Erik Oison, élèves de Léger, il visite la première exposition de Dali, assiste à la projection *d'Un chien andalou* et s'occupe de différents travaux littéraires, dadaïstes, entre autres. L'impression laissée sur lui par le surréalisme

* Extrait d'une thèse de 3^e cycle portant le même titre (Université Paris IV, 1979).

s'avère d'abord assez négative. Ces carnets d'alors révèlent qu'il était attiré principalement par les théories du purisme et du concrétisme, persuadé que tout ce qu'il y a d'empirique doit être écarté, et particulièrement l'inconscient, au profit d'une poésie abstraite, mallarméenne. Cependant, après son retour en Suède en juin 1930, le surréalisme l'emporte définitivement dans ses préférences littéraires en liaison avec un regain d'intérêt pour la psychanalyse. Il lit les œuvres d'Aragon, Desnos, Breton, Eluard, et en 1933 entre en relation épistolaire avec Tzara pour lui confier le choix des textes devant être réunis dans l'anthologie *Fransk Surrealism* qu'il se propose d'éditer chez Spektrum, et qui sera suivie d'une autre en 1934.

En dehors de son travail d'introduction, Ekelof ne publiera que deux livres nettement influencés par le surréalisme. *Tard sur la terre* (1932) fut annoncé dans la presse comme « le premier recueil suédois de poésie surréaliste » et dut à ce titre d'être accueilli par une bordée de sarcasmes et son auteur traité d'« esthète dégénéré ». Réaction hostile qui explique pourquoi Ekelof par la suite, sans vouloir nier sa dette envers le Desnos de *Corps et Biens*, s'efforcera toujours de la ramener au niveau formel, déclarant qu'il n'avait fait que d'emprunter la manière surréaliste de filer les métaphores et de laisser courir somnambuliquement la pensée. Le second, *Dédicace* (1934), qui cette fois lui vaudra les éloges de la critique, contient au dire d'Ekelöf le seul poème purement automatique qu'il ait jamais publié, mais d'autres morceaux obtenus selon la même méthode « se trouvent certes insérés çà et là » dans le recueil. Se plaçant sous le signe de Rimbaud, de la voyance, Ekelof se livre là à une sorte d'alchimie du verbe. Avec des images empruntées aux rêves nocturnes, aux hallucinations de la folie et aux jeux d'enfants, il décrit des créatures composites, surnaturelles, au pouvoir magique, qui évoluent dans des paysages de légende.

Au début d'avril 1930 arrive aussi à Paris Artur Lundkvist (né en 1906), fils de paysans scaniens parti à la conquête de la gloire littéraire. Malgré sa connaissance limitée du français, il s'efforce pendant ce court séjour de s'initier à la littérature surréaliste pour laquelle son ami Eyvind Johnson a éveillé sa curiosité. Mais il est vite rebuté par la difficulté des textes comme *Poisson soluble* dont l'intérêt ne lui échappe pourtant pas. Il choisit en conséquence de reporter son attention sur la revue américaine d'avant-garde *Transition* (« the only review in english to introduce surrealist writers and painters »), favorable au développement du rêve comme genre littéraire mais opposée à l'automatisme, et rentre finalement en Suède en juillet apparemment résolu à faire usage des « ressources de son subconscient » dans sa future poésie.

Mais n'étant pas préparé du fait de son origine prolétaire, ou plus exactement rurale, à ce type bourgeois de littérature, il aura du mal à s'y convertir à un moment où la nouvelle géné-

ration d'écrivains suédois est principalement orientée vers le réalisme social(iste), et où la presse de gauche comme celle de droite fait front contre l'esthétisme qui menace les lettres et les arts. Ekelöf ne rencontrait pas ce problème. C'est cette raison, semble-t-il, qui explique le décalage de quelques années séparant leur « adhésion » respective au mouvement.

En effet, la période pleinement surréaliste d'Ekelöf s'étendra d'environ 1931 à 1935, date à laquelle, lassé, il passera, pour ainsi dire, le flambeau à Lundkvist duquel Lindegren le recevra en 1939. Cette successivité dans l'application du surréalisme à la poésie rend compte de l'absence à proprement parler d'un groupe surréaliste dans la littérature suédoise, tel qu'on le rencontre en France. Seul celui de Halmstad en peinture pourra donner une idée satisfaisante de cette cohésion. Encore que les réunions à Lidingsö et ses jeux surréalistes en 1934 rassemblant Ekelöf, Lundkvist, Dahl, Sandgren, etc., et celles de Dalarna en 1940 avec Lundkvist, Lindegren, etc., pourraient être tenues pour les embryons d'une activité de groupe.

Significatif de cette divergence de motivations paraît le fait qu'une des raisons majeures avancées par Ekelöf pour justifier sa défection sera celle-là même qui amènera Lundkvist parmi les rangs des partisans de Breton, à savoir la possibilité de mettre en application la fameuse injonction de Lautréamont « la poésie doit être faite par tous, non par un ». Effectivement le surréalisme pouvait être considéré comme une collectivisation de l'activité poétique, dans la mesure où il prétendait opérer une mise au jour du « trésor collectif ». Il était « à la portée de tous les inconscients », il était « le communisme du génie ». D'une poésie futuriste de type prolétarien à cette autre, le passage semblait possible. Ce fut la voie empruntée par Lundkvist. Elle permettait de concilier marxisme et psychanalyse, avec comme joint la théorie jungienne de l'inconscient collectif dont le poète est l'« instrument », qu'il était facile de rattacher au surréalisme puisque Breton avait présenté l'écriture automatique comme étant « l'écho de [...] la conscience universelle » (« Entrée des médiums »).

La suspicion conservée par Lundkvist quant à l'opportunité d'un recours permanent à l'automatisme freina l'ardeur de son ralliement. Il déclare avoir été attiré très tôt par Breton mais n'avoir point été « encore prêt ni pour une lecture plus approfondie ni pour une adhésion moins réservée aux théories du surréalisme ». Dans un article de 1932, il accuse même Tzara de se complaire à « remuer des guirlandes d'images sans cohérence ». C'est en grande partie son rapprochement avec les membres du Groupe de Halmstad, auquel il sera plus d'une fois conduit à servir de critique attitré lors de diverses expositions (Stockholm, 1932 et 1939; Lund, 1937), qui provoquera finalement son revirement. La peinture de ce groupe, très influencée par Dalí, Magritte, Tanguy et Chirico, offrait en effet à Lundkvist un modèle

figuratif plus aisé à transposer dans sa propre poésie que les écrits automatiques de Breton ou Tzara. Et, de fait, c'est une forme très visuelle, picturale, du surréalisme - à l'opposé de celle d'Ekelof qui est auditive, musicale - que Lundkvist cultivera dans ses poèmes, bien qu'il entrât ainsi apparemment en contradiction avec les préceptes de Breton selon qui le poète n'a rien à voir avec le peintre puisqu'il ne décrit pas une vision antérieure à l'écriture.

Tandis que *les Ponts de la nuit* (1936) constitueront une tentative pour mettre en pratique la théorie exposée dans *les Vases communicants* d'un échange constant ayant lieu entre la pensée de veille et celle du rêve, dans *le Chant des sirènes* (1937) Lundkvist choisira de raviver la poésie des mythes primitifs en donnant à son surréalisme une tournure plus épique par l'organisation de ses visions en une cosmogonie. Il répondait ainsi à l'appel de Breton, qui en 1935 dans *Position politique du surréalisme* conviait les artistes à «la création d'un mythe collectif». D'un livre à l'autre Lundkvist passait donc de l'exploration de l'inconscient individuel à celle de l'inconscient de tous. Parus la même année que *le Vol d'Icare* qui contient son essai «Le surréalisme: conquête de l'inconnu», les poèmes en prose de *Thème du feu* (1939) confirmeront cette orientation en conférant aux images un caractère apocalyptique issu du pressentiment de la venue inévitable d'une nouvelle catastrophe mondiale.

L'événement qui amènera le troisième de ces poètes, Erik Lindegren (1910-1968), en contact avec le surréalisme sera sa rencontre avec Folke Dahlberg, dessinateur et poète, l'un des collaborateurs de la revue *Karavan*. Sous son influence il commencera à abandonner la poésie régulièrement versifiée de sa jeunesse pour peu à peu exploiter les ressources de l'écriture automatique. Après un séjour formateur auprès des écrivains modernistes finno-suédois Bjorling, Diktonius, Enckell, etc., qui aura pour effet d'accélérer son évolution poétique dans le sens d'une libération toujours plus hardie des formes et des significations reçues, la découverte émerveillée de l'art convulsif du montage dans le *Guernica* de Picasso, de la méthode paranoïaque-critique de Dali et des *Chants de Maldoror* de Lautréamont achèvera de le gagner à la cause surréaliste.

C'est à Dalarna, dans une villa partagée avec Lundkvist pendant l'hiver 1939-40, que verront le jour les quarante sonnets «éclatés» de *l'Homme sans voie*. Si la lecture des œuvres de Breton, Eluard et Tzara en fournira le modèle de référence littéraire ainsi que la «poésie visuelle» des peintres surréalistes, l'indignation suscitée par l'irruption des troupes soviétiques en Finlande servira de déclencheur. Ecrits «en une sorte de réaction en chaîne», ces poèmes décrivent la conscience universelle agressée, aliénée, coincée entre le spectacle inacceptable d'une Europe dévastée par la guerre et le dangereux mirage de ses propres hallucinations. Afin de rendre objectivement perceptible

le destin d'un homme désespéré, pris au piège de la neutralité, du labyrinthe de ses incertitudes et de ses contradictions, Lindegren aligne une série continue d'images arbitraires dont la collision a pour conséquence d'empêcher qu'aucune unité thématique ou narrative ne s'établisse susceptible de renvoyer le lecteur à un sens déjà connu et rassurant, donc de le soustraire au mouvement même de la signification. Cette pluralisation du sujet de l'énoncé est censée aller de pair avec la subversion de celui de l'énonciation, et figurer les réactions immédiates d'un individu happé dans les rouages d'un processus historique qui lui échappe parce qu'il n'a pas été muni du code, des instruments d'analyse nécessaires à sa compréhension. De cette anonymisation et désactualisation tendant paradoxalement à se confondre avec l'historicisation maximale du discours, Lindegren trouvait l'application exemplaire dans *l'Homme approximatif* de Tzara. Il lui restait à parfaire ce modèle, en transposant le désordre des événements contemporains dans l'ordre de la langue, dans le texte de la poésie, dont la fonction devenait dès lors de « refléter les catastrophes et le chaos indescriptiblement surorganisé de l'époque ». Nul doute que *l'Homme sans voie*, en une synthèse qui reprend pour les mener jusqu'au bout les expériences surréalistes d'Ekelöf et de Lundkvist, marquera dans l'histoire de la poésie suédoise cette « débâcle de l'intellect » annoncée par Breton et Eluard, et rencontrera à ce titre une fortune considérable auprès de la nouvelle génération de poètes qui arrive à maturité au lendemain de la seconde guerre mondiale.

**

Bien que le surréalisme eût commencé à se développer en Suède dès 1932, il n'avait encore trouvé aucun organe qui lui fût spécialement dévoué, capable de jouer le même rôle que *la Révolution surréaliste* ou *le Surréalisme au service de la révolution*. Certes, des revues comme *Quosego* et *Spektrum* n'avaient pas ménagé leur peine pour se faire le porte-parole de l'avant-garde littéraire, mais elles n'avaient jamais vraiment choisi une option nettement surréaliste, bien qu'on pût y lire des poèmes de Jacques Baron (*Spektrum*, jan. 32, p. xv) ou Desnos (*Spektrum*, sept. 32, p. 47) et que le dernier numéro de *Spektrum* fût entièrement consacré à la présentation du surréalisme français.

La revue trimestrielle dont les éditions Bonnier, à l'instigation de Lundkvist, décident la création en 1934, *Karavan*, ne sera jamais non plus un forum exclusivement réservé au surréalisme, ce que laissait prévoir le premier titre proposé: Arc-en-ciel. On y verra aussi voisiner Apollinaire, Céline, Faulkner, Malraux, T.S. Eliot, Fargue, D.H. Lawrence, Brecht. Si les contributions littéraires ne laissent pas apparaître un choix homogène bien que résolument moderne, en revanche les illustrations ne s'écartent

guère de la ligne surréaliste. Tous les artistes représentés s'y rattachent directement ou rétroactivement (Balthus, Rousseau, Hedlung, Asberg, Picasso, Bjerke-Petersen, Mortensen, Thorén, Grandville, Carlsund, Hill, Redon, Dahlberg), ne serait-ce que par leur refus d'une imitation servile de la réalité extérieure. De plus, la reproduction d'un dessin comme celui de cette enfant de 13 ans, Aina Bernhard (n° 4, p. 111), accompagné du titre autographe « le cheval blanc des spectres que la mort a acheté pour deux couronnes » dont la naïveté semble cacher une intention métaphysique, ou d'œuvres de la période morbide de Carl Hill (n° 3), ne manque pas de rappeler de semblables expériences figurant dans les revues surréalistes en France. Ici encore, *Spektrum* avait ouvert la voie en publiant déjà des poèmes et des dessins d'enfants (n° 5, mai 32 et n° 3, mars 33) ainsi que des croquis d'Ernst Josephson à l'initiative d'Ékelöf (n° 6, sept. 32). Dans les deux cas c'était un hommage rendu au génie de ceux que l'âge, la folie ou la sauvagerie excluent des chemins tout tracés du monopole culturel que toute société policée se doit d'instaurer. Aussi l'article consacré à Hill par Lundkvist et Asberg entendra-t-il bien mettre en lumière qu'il existe un détour autrement plus fécond, consistant non pas à retrouver ce qui est humain dans la nature mais à « pouvoir saisir quelque chose de son inhumanité » (n° 3, p. 70). Sur la voie royale qui y mène, la folie peut servir de guide, et les dessins de Hill « exécutés presque automatiquement » (p. 69) nous offrent les premiers relevés de ce monde inconnu auxquels on serait malvenu de reprocher leur imprécision.

Dans une lettre adressée à Bonnier, Lundkvist définit quels devraient être les objectifs de la future revue. Il convient de la vouer au soutien de la nouvelle génération d'écrivains en butte à une critique hostile, sans toutefois donner lieu à la polémique: « une petite caravane en marche à travers le désert immense de la culture ». En fait, l'apport dominant sera constitué par la publication de textes surréalistes récents, tels ceux de Breton et Bluard, les rédacteurs voulant ainsi prouver que malgré les rumeurs mortuaires le mouvement gardait sa vitalité. Intention que laissait entendre plus clairement la lettre adressée par Lundkvist à l'équipe de la revue danoise *Linien* pour annoncer la sortie de *Karavan* et demander leur participation: « Sa mission sera de réunir les écrivains et les artistes locaux appartenant à l'avant-garde, de prendre connaissance des mouvements actuels à l'étranger, ainsi que de modeler et développer les tendances soi-disant primitivistes en les confrontant avec le courant surréaliste en une conception approfondie de la vie et de la culture » (*Linien*, n° 7, p. 11).

Le volume d'introduction paraît en novembre 1934. Il s'ouvre sur un texte d'Ékelöf, « Sous l'étoile du chien », qui renferme une profession de foi dont il serait facile de trouver les origines chez Breton, Aragon et Artaud:

Au-delà de la raison et de l'expérience commence quelque chose d'autre. Je crois qu'il y a des mondes où la vie l'emporte.

Au-delà des cinq sens d'autres sens nous guideront. Je crois à l'irrationnel.

Au-delà du moment difficile je sens qu'il y a des esprits qui me veulent du bien.

Le surnaturel est naturel et peut être constaté chaque jour et partout par celui qui ne regarde pas avec des yeux de scoliaste.

Je crois que le Verbe ne nous a pas encore entièrement abandonnés. Je crois à la révélation poétique.

Mais je ne m'en remets en aucun cas à de plus hautes instances que celles qui se trouvent en moi-même. Je proteste contre tous ceux qui se falsifient eux-mêmes en s'en remettant à une plus haute instance (p. 15).

On peut constater à quel point les expressions d'Ekelöf reflètent la pensée des surréalistes et même le ton prophétique qui caractérise la croyance de Breton en un ailleurs implicitement présent dans cette vie. Ainsi on retrouve ici l'anaphore du «je crois» très souvent employée par Breton dans son premier manifeste à la forme affirmative ou négative. De plus, dans ce texte, qui n'est nullement, on ne saurait trop y insister, un article consacré au surréalisme, mais bien un programme personnel destiné en somme à définir l'orientation de la nouvelle revue, Ekelöf s'en prend particulièrement à la vénération portée par les vivants aux morts et à la tradition. Il rejette toute forme d'autorité, refuse aux critiques et aux moralistes le droit d'appliquer leurs critères de jugement périmés et stériles à tout ce qu'il y a encore de vivant sur terre et reproche à la science officielle de vouloir toujours tout vulgariser en y collant l'étiquette «exact», de ramener l'inconnu au connu et de s'en tenir là: «Ce que je sais est déjà mort, la pensée tue tout ce qu'elle touche. Et ce que la pensée ne peut toucher, elle essaie de le falsifier, de le rabaisser à son niveau (p. 10).» Avec «Sous l'étoile du chien», Ekelöf signait son propre manifeste et marquait en même temps l'apogée de son rapprochement avec le surréalisme.

C'est aussi sous la forme d'un programme que se présente le texte de Lundkvist, «Ecrit la nuit», qui suit et complète celui d'Ekelöf en reprenant les mêmes idées («on ne peut pas tracer de frontière entre le corps et l'âme [...] les solutions mathématiques ne sont plus adaptées», p. 18 sq.), mais dans un style plus lyrique, où la spéculation philosophique se trouve supplantée par l'évocation d'une communion immédiate avec les éléments. Il s'agit pour le poète de se faire l'interprète culturel de l'inconscient d'un peuple et, à cette fin, de retourner à l'écoute des forces naturelles en fusionnant avec elles dans une sorte de

délire panthéiste qui implique pour le sujet son expansion et sa dissolution.

*Je suis un paysan. Je crois au préhistorique, à l'élémentaire.
Je crois aux rochers et à la terre et à la pluie et au soleil. Je
crois à la beauté des surfaces rudes de la pierre, je crois
à la bonne foi de la rugosité du bois, je crois que l'herbe
autour de nos pieds est une consolation pour nos chagrins
(p. 17).*

La comparaison de ces deux textes permet déjà d'apprécier le contraste qui oppose le surréalisme de Lundkvist, terrestre, matériel, proche de Delteil, à celui d'Ekelöf plus ascendant: Orphée face à Icare, une fuite dans le réel et une fuite hors du réel.

Mais cette recherche de l'harmonie primitive perdue entre l'homme et la nature étant entravée par le développement de la civilisation industrielle dont résulte l'appauvrissement actuel des sens et de l'esprit. Lundkvist est convaincu que pour mettre fin à cette répression de l'imaginaire il convient de se conformer à la toute-puissance du désir: «la culture qui n'est ni identique à nos désirs, instincts, besoins et rêves, ni soutenue par eux, n'est que forme morte, fardeaux absurdes à porter (p. 17) ». Que Dali soit à l'origine de semblables affirmations est indéniable. Il fournissait à Lundkvist une philosophie de la vie bien plus ouverte, surtout du point de vue éthique, que les conceptions un peu étroites de Breton, et plus assimilable avec le « romantisme sexuel » exalté dans ses premiers livres. De cette profession de foi en la « lucidité aveugle du désir » (Dali), on peut dater le ralliement au surréalisme d'un Lundkvist qui jusque là ne s'était livré qu'à de timides approches pour percer ses arcanes. Il serait vain de nier qu'en l'occurrence la collaboration avec Ekelof à la mise sur pied de *Karavan* a joué un rôle déterminant.

A cette déclaration d'intention succèdent cinq poèmes de Lundkvist dont le premier, « Voyage », laisse particulièrement apparaître l'influence des paysages désertiques des peintures de Dali ou Tanguy :

*Pendant de longs jours nous glissons sur le fleuve;
les rives sont aussi éloignées
qu'hier et demain, et il n'y a aucune frontière
entre l'image réflétée et la chose: le palmier pousse dans
l'espace et dans les profondeurs.
Le soir les ombres des chameaux errants tombent loin au-
dessus de l'eau,
et les moutons près des rives sont d'éternité et se trouvent
dans tous les pays.
Les rochers rouges, le désert rouge, la caravane des voiles
rouges sur le fleuve !*

*Le temple s'est enfoncé dans le sable, les colonnes sont
brisées.
Des rois antiques sont assis taillés dans la pierre, aveugles
dans le soleil des temps nouveaux ;
ils sont assis les mains sur la poitrine et des gens travaillent
dans leur pays comme jadis.
Des cruches d'eau avarés, des corbeilles de raphia, des
tapis grinçants!
Ici ne fleurit aucun désir au crépuscule et les ténèbres
n'engendrent aucune fraîcheur;
le sein des femmes est rêche comme du bois et elles em-
brassent avec des lèvres sèches.
Ici il n'y a rien à souhaiter - seulement une gorgée d'eau
et un long sommeil sans sable sous les paupières
(p. 20-21).*

La « caravane » de voiles rouges sillonnant ce poème, vraisem-
blablement bâti sur des souvenirs de lecture d'Eluard, de Rim-
baud et de Lautréamont, paraît avoir pour seule fonction emblé-
matique de nous rappeler le propos de Lundkvist en créant cette
revue: convier ses lecteurs à une aventure, un « voyage » dans
la cité du rêve.

On décèlera probablement aussi la marque du surréalisme
derrière les poèmes de Carl Emil Englund (p. 85) :

*Il neige des étoiles sur le taillis de la mémoire.
Et l'herbe pousse haute et verte.
Et verts bruinent les souhaits
jusqu'à ce qu'ils se fanent
et jaunes les feuilles tombent
comme des ombres sur le sol.
Tes mots sont révélation,
sont rosée sur l'humus sec sec,
sont jeu de flûte dans le vent du muguet.
Tes caresses - vaisseau de désir
aux fleurs de cerisier en monceaux sur les voiles.
Tes larmes - sources obscures brillaient
dans la nuit muette de la mélancolie -
- révélation, rosée, calme jeu de flûte -
De cet été les touffes d'herbe ont beaucoup de choses à
raconter.*

Au-delà du tableau romantique, la poésie d'Englund présente
certaines ressemblances avec celle d'Eluard *. Tous deux juxta-
posent sans conjonction des groupes nominaux qui ne doivent
pas être compris comme opposés, mais comme impliquant une
causalité ou une équivalence. Tous deux filent les métaphores

* Cf. « Caresse couleur de déluge / Tes yeux chassent la lumière »,
« des cerises d'émeraudes dans le lait de la rosée », O.C., t. 1, pp. 237 et 386.

de manière polytopique, de sorte que plusieurs réseaux sémantiques se trouvent développés simultanément, ce qui a pour effet d'accumuler les incompatibilités dans les alliances de mots.

Mais la contribution cent pour cent surréaliste est constituée par la traduction de *l'Evidence poétique* d'Eluard par Lundkvist, et surtout la publication de « Dialogues » qui sont une fidèle reprise du jeu des définitions paru dans *la Révolution surréaliste* n° 11, sous le titre « Le dialogue en 1928 ». Y participent Tora Dahl, Gustav Sandgren, Ekelöf et Lundkvist qui formaient le noyau du salon littéraire de Lidingsö. La villa de Knut Jaensson était en effet à l'époque un centre ouvert aux idées surréalistes que fréquentaient, entre autres, des artistes comme Erik Grate, Stig Asberg, Bertil Bull-Hedlund, et des écrivains comme Harry Martinson, Erik Askund, Eyvind Johnson, et plus tard Lindgren. On y jouait au cadavre exquis (phrases et dessins), et c'est dans cette villa que pendant l'été 1934 fut mis au point le contenu de ce premier numéro de *Karavan*. Parmi les plus réussies, relevons les associations suivantes :

- C.S.: *Qu'est-ce que la fleur de la volupté?*
C.E.: *C'est le diable déguisé en habits de soirée.*
C.E.: *Qu'est-ce qu'un état d'âme?*
C.S.: *Ce sont de jeunes femmes sur la plage.*
C.E.: *Qu'est-ce qui est caché dans le caveau d'un asile de fous?*
C.S.: *C'est le sens de la vie.*
T.D.: *Qu'est-ce que l'énigme de la nuit?*
A.L.: *C'est une comète dans un garage.*
T.D.: *Pourquoi cultive-t-on des fleurs?*
A.L.: *Parce que l'amour est inévitable.*
T.D.: *Pourquoi écrivons-nous?*
A.L.: *Parce que l'anguille dans sa jeunesse remonte loin de la mer.*
C.E.: *Qu'est-ce que l'éternité?*
A.L.: *C'est un grain de sable dans l'horloge (pp. 30-33).*

Ce jeu offrait à ses participants non pas tant un divertissement qu'un moyen, par la mise en commun de la pensée, de saisir le mécanisme analogique à sa source, de fabriquer sans peine des images surréalistes en série, et ainsi de reproduire expérimentalement cette étincelle qui jaillit du rapprochement fortuit de deux réalités éloignées. Mais les surréalistes suédois ne réitéreront pas l'expérience. Le climat politique de 1934 n'était plus celui de 1928. Les esprits avaient troqué l'optimisme contre l'inquiétude. Il n'en faut pourtant pas plus, un jeu, pour créer un groupe, si éphémère fût-il. Aussi peut-on juger imprudent d'affirmer comme le fait José Pierre dans son *Dictionnaire de poche, le surréalisme* : « Il n'y aura pas cependant d'activité

collective au sens où l'entendent les surréalistes en dépit du Groupe de Halmstad, dans les années trente (p. 152).»

Précédant la traduction par Lundkvist de *Physique de la poésie* d'Eluard, un article de Knut Jaensson, intitulé «Le surréel», tente dans le deuxième numéro (mai 35) de définir la démarche surréaliste comme une pratique de la révélation: la recherche de ces signes imperceptibles auxquels personne ne prête attention ni signification, mais qui dans l'ombre, en silence, avec la précision du destin, dessinent les mailles ténues du filet où quotidiennement viennent se prendre nos désirs.

C'est dans ces pages de *Karavan* que le nom de Dahlberg apparaît pour la première fois. Il débute en donnant deux poèmes qui laissent présager l'œuvre ultérieure de celui qui, sous l'influence de Josephson, Tanguy, Rimbaud et Breton, joindra à un merveilleux talent de conteur un sens quasi médiumnique du dessin surréaliste. Ainsi le premier, «Domingo», qui semble lui avoir été inspiré par *la Révolution la nuit* d'Ernst, le texte 14 de *Poisson soluble* ou «Nocturne vulgaire» des *Illuminations* :

Quand le sommeil vient

Viennent des étrangers

*dans des véhicules de rêve jusqu'à ma couche
et soulevant doucement mon corps le déposent
dans la voiture aux monogrammes oubliés
d'une série de signes à bordure de plomb moulée
en une devise dans le halo lunaire de la mort.
Le signal de la brume : la voiture se glisse
dans les portiques des arbres de la lune,
au-dessus des ponts de la nuit sans attaches
reflétant déformées des arches brisées
dans un fleuve figé dont la flore
n'affleure jamais la surface,
à travers les tubes de puits merveilleux
devant le champ visuel de mon œil (p. 69).*

relate le phénomène paradoxal de lévitation que ressent l'homme qui, s'endormant, s'enfonce dans la nuit du rêve. Le paysage visité subit des déformations qui l'arrachent à la réalité diurne, non sans conserver la netteté dans le détail des choses vues. La condensation et la dilution alternent, concrétisant l'élasticité de l'espace et du temps, suspendu entre l'attente et la précipitation. Le rêveur, «en pleine féerie intérieure» dirait Breton, se voit transporté au-dessus de la surface de sa conscience, sous laquelle grouille toute une végétation de désirs, fleurs précieuses de la surréalité, refoulés dans les eaux de l'inconscient.

En dehors de la traduction d'un extrait de *l'Immaculée conception*, la contribution majeure au surréalisme dans le troisième numéro (août 35) est apportée par Lundkvist avec son «Essai vers une nouvelle poésie», plaidoyer en faveur de la

poétique du surréalisme suivi d'une analyse détaillée de ses applications chez Breton, Eluard et Tzara, au sein duquel perce toutefois une réserve: « On peut peut-être penser que les surréalistes au détriment de leur œuvre se soumettent trop servilement à leur méthode, exigent trop rigoureusement un automatisme absolu; on peut envisager d'autres modes d'application et d'autres résultats (p. 43). »

Après ces considérations on ne s'étonne pas de voir Lundkvist, quelques pages plus loin, passer au stade pratique et offrir 'au lecteur un échantillon de ce qu'il entend par d'autres possibilités dans cinq textes en prose, qui par leur facture rappellent de près ceux du *Poisson soluble* de Breton ou de *l'Antitête* de Tzara. Comme leur dénomination de « Textes de rêve » le laisse supposer, ils présentent en fait un mélange de deux genres que les rédacteurs de *la Révolution surréaliste* avaient soin de placer sous les rubriques bien distinctes de « rêves » et « textes surréalistes ». Les premiers consistent en la narration d'un rêve nocturne qu'au réveille dormeur essaie de se rappeler et dont il note les diverses péripéties. Ils se caractérisent par l'emploi presque exclusif du présent de l'indicatif, de la première personne du singulier et des verbes d'action. Ces récits se veulent la consignation sans apprêt littéraire d'un document susceptible de renfermer un intérêt pour le psychanalyste par l'authenticité de son contenu manifeste. Voici un extrait du texte III particulièrement représentatif, où le désir sexuel est évident:

Je capture des hiboux et des chauves-souris et me perds dans des ruines de siècles passés, je tombe à travers le sol par des fentes béantes, je continue à errer et arrive à un passage de rue où se trouvent un cinéma et une vitrine avec des livres pornographiques (la chemise de la fille est déchirée au-dessus de l'épaule comme d'habitude); là se tient une femme en imperméable et je suis touché par les gouttes de pluie sur ses cils, car je crois qu'elle peut pleurer bien que je dusse savoir qu'elle ne le peut pas (p. 94).

D'autres parties relèvent de l'automatisme et reposent sur la méthode des associations libres. Ecartant toute réflexion critique, le poète s'efforce de noter rapidement les phrases qui surgissent en un flux ininterrompu dans sa conscience. Les résultats ainsi obtenus se signalent par une syntaxe régulière, la prédominance d'images insolites et la présence insistante de la troisième personne, comme si le *je* s'éclipsait sous le matériau signifiant qui l'objective. Un manque apparent de logique dans les expressions et leur enchaînement en rend le sens difficile à définir, d'autant plus qu'aucune intention précise de signifier ne semble porter ce discours. Comme exemple de ce type de rêverie verbale, impersonnelle, citons ce passage du texte IV:

Des chevaux à queues de vagues bleu de mer broutent autour des voitures dételées dont les roues continuent de tourner, voitures aux roues d'eau ruisselante qui voyagent à travers les bois du clair de lune et s'enchevêtrent dans la chevelure blonde des walkyries; le marais des arbres morts soupire et se balance avec ses mille seins, de bruyants oiseaux s'enfuient sur des sentiers de cuivre, le pollen remplit l'oreille du dormeur, dans le lointain se dressent des colonnes isolées, brisées, penchées, abattues, et dans l'air au-dessus d'elles sont suspendus des oiseaux fatigués qui en vain cherchent un appui (p. 95).

Les images de Lundkvist, même si elles s'approchent par la technique de celles des surréalistes, n'en possèdent pourtant pas la même luxuriante absurdité. Elles font plutôt l'effet d'en être des versions édulcorées, plus respectueuses de la nature. Ainsi, là où Breton écrit « les chevaux à naseaux d'algèbre » (« Nœud des miroirs » *in le Revolver à cheveux blancs*) et « les chevaux à tête de mer d'huile » (*l'Immaculée conception in* Eluard, O. C., t. I, p. 308), Lundkvist répond par « des chevaux à queue de vagues bleu de mer ». Là où Eluard écrit « Des oiseaux plus grands que les vents/ Ne savent plus où se poser » (*la Vie immédiate*, O. C., t. I, p. 297), Lundkvist répond par « dans l'air [...] sont suspendus des oiseaux fatigués qui en vain cherchent un appui ». Là où Tzara écrit « les pollens dans les oreilles vrombissantes des coquillages » (*l'Antitête*, O. C., t. II, p. 381), Lundkvist répond par « le pollen remplit l'oreille du dormeur » et « les oreilles parfaites des coquillages » (p. 93). La présence de ces réminiscences altérées apporte comme une confirmation inattendue de la genèse de ces « Textes de rêves ». En pratiquant ce genre d'exercice, Lundkvist s'exposait, puisque l'automatisme comme le rêve fait appel à la mémoire involontaire, à restituer les fragments mal assimilés de ses lectures récentes, à savoir les œuvres des surréalistes, et à obtenir ainsi un patchwork dépourvu peut-être de l'unité artistique et de l'authenticité subjective escomptées de « la grande méthode ». Paradoxalement, la spontanéité tant célébrée de l'écriture automatique aboutissait au « radotage mythique » (Greimas), et par là au poncif ou invariant, comme on voudra l'appeler. La création originale, c'est-à-dire libérée des automatismes socio-culturels, promise par le surréalisme, se disloquait dans les hoquets d'une répétition hébétée. La preuve était faite que, en poussant ce jeu des possibilités du langage jusqu'à leur conséquence extrême, Lundkvist ne débouchait pas, malgré qu'il en eût, au point zéro de lui-même, d'un moi pur et vrai, « primitif », mais plus simplement, il venait cogner contre sa propre limite, au-delà de laquelle il disparaissait anonymement pour laisser la parole à des modes d'expression rigides contre lesquels il prétendait précisément lutter.

Il n'est pas rare de rencontrer aussi, mêlés dans ces textes

aux parties rêvées ou automatiques, des passages qu'on pourrait aisément prendre pour la description détaillée de tableaux tout droit sortis de l'atelier de Dali ou de celui du Groupe de Halms-tad. Le dernier paragraphe du texte V (qu'on peut croire aussi partiellement inspiré par *Minuits pour géants* XIV de Tzara, Cf. O. C., t. II, p. 345) avec ses notations de grandeur, de couleur et de perspective fournit un bon exemple de ce type:

D'énormes poissons pointent leur tête hors du sable, leurs yeux sont gros comme des assiettes, certains blancs comme de la porcelaine avec des taches bleues, d'autres d'un rouge jaunâtre comme l'ambre. A l'arrière, des navires sont échoués dans le sable, aussi loin que le regard peut porter vers l'horizon, certains avec la carène en l'air, d'autres sur le flanc, couverts d'un dépôt visqueux ou tachetés par un fourmillement de petits murex. Soudain quelques femmes s'approchent, habillées de peignoirs de bain, avec de longues, de belles queues de poisson, avec de larges nageoires de soie, avec des écailles de métaux précieux. Elles se promènent avec de gracieuses sandales de bain dans le sable où les squelettes des poissons morts craquent sèchement (p. 96).

Ce fond marin, dénudé soudain par le retrait irréversible de la mer, où les algues s'entassent, fait penser aux toiles de Tanguy, tandis que les objets abandonnés sur la grève, épaves, ossements, coquillages, etc., pourraient être empruntés à celles des frères Oison, de Sven Jonson ou d'Esaias Thorén. Paysage étrangement inquiétant que la disparition de l'homme va permettre à des sirènes de repeupler. Certes la ligne de l'horizon reste visible, bien qu'estompée, mais elle n'est plus que le vestige dérisoire de cette époque où la clarté céleste de la conscience se distinguait encore des profondeurs limoneuses de l'inconscient.

La présentation des derniers produits du surréalisme s'achève par la publication de la partie finale des *Vases communicants* dans le quatrième numéro de *Karavan* (nov. 35). L'initiative en revient encore une fois à Lundkvist qui a réussi à convaincre Carlsund d'en assumer la traduction. Cependant, au commentaire critique que celui-ci s'apprêtait à y joindre afin d'exprimer ses plus expresses réserves quant aux espérances utopiques de Breton, Lundkvist jugea préférable d'en substituer un autre, de sa main, plus positif. Geste qui lui valut des remarques ironiques de Carlsund sur son inféodation trop aveugle au chef de l'ordre.

Enfin, Ekelof conclut sa collaboration à *Karavan* en y publiant ce « Coucher de soleil » dont l'extrait suivant permettra de mesurer la teneur en surréalisme:

C'était comme si j'avais entendu un langage bien connu jadis dont j'avais oublié la clef. C'était des voix amicales,

secourables, qui à tout prix semblaient vouloir me prévenir, m'apprendre quelque chose qui ne souffrait nul retard. Mais elles avaient tant de mal à se faire comprendre dans leur langage, je dus appliquer toute mon attention pour saisir des mots et des phrases isolées. (...) J'étais seul éveillé comme le radio d'un navire en détresse: comme si tout dépendît de moi. Tout le temps un foisonnement de voix et tout à fait au loin une voix solitaire qui cherchait à me parvenir, qui luttait pour se faire entendre. Les mots me parvenaient altérés, presque incompréhensibles. C'était comme si contre mon gré je m'étais moi-même forcé à entendre mal - comme si l'autre m'interdisait d'entendre (p. 22-23).

c'est en des termes semblables que Breton relate dans le premier *Manifeste* ce soir mémorable où il perçut pour la première fois la voix surréaliste. On retrouve même la comparaison du radio perdu dans la tempête à la dernière page de *Nadja*. Cette voix semble émise d'un lieu extérieur au sujet, aussi étrangère et éloignée que les ondes interstellaires enregistrées par l'oreille géante du radiotélescope. Mais en fait elle lui est intérieure. C'est le véhicule que l'inconscient emprunte chaque fois qu'il cherche à renouer le dialogue interrompu avec le moi, en dépit de l'interdiction prononcée par la censure de « l'autre », l'instance parentale. Ekelof aussi insiste sur l'importance du message capté, comme si toute sa vie en dépendait, comme si l'énigme de l'existence humaine y était contenue. Il pressent que ces bouts de phrases entendues constituent comme les pièces dispersées d'un puzzle verbal dont la réunion lui assurerait une intelligence nouvelle, qui rendrait ce pouvoir supérieur dont il sait obscurément avoir été dépossédé. Il se sent condamné à chercher éternellement dans cette voix les « brefs éclats du miroir perdu » (Breton, *Signe ascendant*): « Toute ma vie je n'ai écrit qu'un seul poème dont je n'ai pas réussi à assembler les morceaux » (Ekelof, *Une voix*, p. 24).

A cause de l'hostilité générale de la critique et de la mévente consécutive, la publication de *Karavan* fut interrompue après seulement cinq numéros. En effet, si la presse de gauche reprocha à la revue son contenu réactionnaire, voire fasciste, et sa tendance à fuir les contraintes de la réalité pour se réfugier dans un univers imaginaire dangereusement puéril, et celle de droite y dénonça une menace contre les valeurs établies de la culture, de la religion et de la morale, des deux côtés on s'accorda à ne voir dans ces expérimentations surréalistes qu'affectation, recherche de l'obscurité jusqu'à l'absurdité, culte de la destruction, imitation de modèles étrangers déjà périmés, ou, au mieux, retour à l'art pour l'art. Aussi est-il peu probable que les textes de Breton et Eluard aient eu une répercussion vraiment profonde en Suède en dehors du cercle des rédacteurs de la revue, ce qui ne

devait pas tellement inquiéter ces derniers. Toute l'activité qu'ils avaient déployée pour faire connaître le surréalisme et l'appliquer n'était due qu'à leur initiative privée. Le fait que *Karavan* ne figure pas dans les bibliographies surréalistes indique qu'Ekelöf ni Lundkvist ne s'étaient préoccupés de réclamer l'investiture officielle de Breton. De ce fait, ils se trouvaient d'emblée dégagés de tout souci d'orthodoxie et de représentativité. Après tout, leur sort n'était pas ombilicalement lié à celui du surréalisme.

LE SURRÉALISME EN ESPAGNE: MIRAGES ET ESCAMOTAGE

Lucie PERSONNEAUX

Comme l'un de ces pays imaginés par des esprits oisifs et par des auteurs de récits d'aventures où les boussoles perdent leur précision et où tout peut se transformer en élément distinct de ses apparences, il arrive parfois que l'Espagne et sa culture produisent des mirages et des ombres...

Alberto Adell¹

Parler de surréalisme en Espagne pendant les années qui précédèrent la guerre civile et pendant toute l'ère franquiste est, encore de nos jours, entreprise fort aventureuse. La question de l'existence d'un surréalisme en Espagne déclenche toujours suspicion et réactions passionnées.

Les incertitudes et les hésitations se retrouvent comme un écho dans les nombreux mots par lesquels chaque poète, chaque critique a voulu traduire le mot français *surréalisme*. Carlos Bousofio, Marcos Ricardo Barnatan ont utilisé *suprarrealismo*. Gerardo Diego parle de *sobrerrealismo* et il pense que c'est la seule traduction correcte du mot *surréalisme*. Le mot le plus fréquemment employé est toutefois *superrealismo*; on le trouve chez Manuel Durán Gili, Leopoldo de Luis, Amado Alonso, Guillermo de Torre, Enrique Diez-Canedo, Damaso Alonso, etc. Vicente Aleixandre a d'abord employé *suprarrealismo* qu'il a abandonné ensuite pour *superrealismo*. Mais il a toujours rejeté avec vigueur le gallicisme *surrealismo*. Alors que les Anglais acceptent facilement le gallicisme *surrealism*, les Espagnols essaient ou ont

essayé à tout prix de traduire le préfixe considéré comme trop français. Cependant, le réprouvé *surrealismo*, malgré ses résonances d'outre-Pyrénées, tend de nos jours à supplanter tous les autres.

Ces hésitations dans l'emploi du signifiant se retrouvent au niveau du signifié. On ne sait plus très bien ce qu'à pu être le surréalisme en Espagne à la vue des assertions les plus douteuses et les plus contradictoires.

Le problème est complexe et ne peut se comprendre que par l'étude des modalités de réception du surréalisme en Espagne. L'itinéraire suivi par les critiques sur la question est insolite, mais il est le reflet de cette perception très impressionniste du phénomène.

Dans cet itinéraire se dessine, tout d'abord, le temps de l'indifférence et du mépris, le temps des « Surréalisme? Connais pas! », une longue période qui s'étend jusqu'aux années 1968-1969, pendant laquelle la question du surréalisme était inconvenante et incongrue. Personne ne semblait s'y intéresser. C'est l'époque des pionniers à qui il nous faut rendre hommage.

A cette époque de l'indifférence et du silence succéda le temps de la remise en cause, le temps des questions auxquelles on n'ose pas encore apporter de réponses.

Cette remise en cause, subtile et contenue en ses débuts, va faire voler en éclats la chape de silence et faire naître la polémique en 1974, date du cinquantenaire du *Manifeste du surréalisme*. Cette année marque le début d'une nouvelle période, caractérisée par l'agressivité des controverses et des débats. La passion qui se manifeste alors n'a d'égale que le lourd silence d'antan.

Au-delà de ces ombres et mirages, est-il possible d'entrevoir la réalité, de savoir exactement si le surréalisme s'enracina en Espagne et, s'il ne fit pas qu'y passer comme une brise européenne et malsaine, pourquoi donc se garder de le reconnaître, pourquoi l'escamoter ?

*

**

Pendant la période de l'indifférence, on ne peut pas parler que de désintérêt, d'indifférence polie; on assiste à un véritable rejet de la question. C'est l'impression qu'on retire d'une étude des textes critiques de l'époque. Rares sont ceux qui osent affronter ce courant général de rejet. Il nous faut rendre un hommage particulier à José Albi et Joan Fuster qui dans le n° 23-25 de la revue alicantine *Verbo* publient en 1952 leur « Antologia del surrealismo espafiol ». Il pouvait sembler fort insolent pour l'époque d'oser publier une anthologie du surréalisme dans un pays où on répétait sur tous les tons que le surréalisme n'existait pas. L'insolence pouvait devenir intolérable quand on remarquait l'emploi du gallicisme *surrealismo*. Mais il nous faut avouer que l'audace des rédacteurs de la revue alicantine ne trouve pas d'écho. Alicante est bien loin de Madrid et ce qui vient de la

province est souvent méprisé à Madrid comme à Paris. L'anthologie est étouffée et noyée dans l'indifférence générale. Les deux célèbres anthologies de Gerardo Diego, *Poesia española. Antología 1915-1931*, qui paraît en 1932, et *Poesia española. Antología (Contemporáneos)*, qui paraît en 1934, époque de la plénitude du surréalisme espagnol, ne soufflent mot du surréalisme.

Parmi les rares articles sur la question, il nous faut remarquer ceux de Fernando Vela, « El suprarrealismo », qui paraît en décembre 1924 dans la revue *Revista de Occidente*, Madrid, II (pp. 428-434), et « Freud y los suprarrealistas », qui paraît dans le quotidien madrilène *El Sol* du 31 juillet 1936; José Luis Cano dans le n° 54 de la revue *Arbor* de Madrid écrit une « Noticia retrospectiva de surrealismo español » en juin 1950, riche de renseignements concernant cette époque.

Les études faites à l'étranger au même moment sur le surréalisme espagnol sont aussi rares. Manuel Durán Gili publie *El superrealismo en la poesía española contemporánea* à Mexico en 1950². Mais tout comme l'anthologie alicantine, la publication mexicaine éveille peu d'échos dans la capitale espagnole. A Paris, Luce Moreau-Arrabal publie dans *Margen* (n° 2, nov. 1966 - déc. 1967) une brève rétrospective du surréalisme espagnol.

Mais ces études restent marginales et la revue *Europe* qui publie en 1968 un numéro consacré au surréalisme dans le monde ne trouve pour illustrer ce mouvement en Espagne que... Quevedo, auteur du Siècle d'Or³.

Pour certains critiques de l'époque, le mot *surrealismo* est tabou, signifiant et signifié. Chez d'autres, on sent un certain malaise ou mauvaise grâce à l'employer. José Maria Capote Benot dans son étude sur le surréalisme de Luis Cernuda nous présente les opinions de plusieurs critiques sur le surréalisme en Espagne, leurs réticences et leurs contradictions (Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dâmaso Alonso, Angel de I *Río*, Rafael Alberti, Max Aub, Luis Felipe Vivanco, Carlos Bousofio...) ⁴. Et il peut être intéressant de rappeler que parmi ces critiques beaucoup sont poètes. Car le rejet du phénomène surréaliste n'est pas uniquement le fait des critiques; les poètes eux-mêmes ont, à de rares exceptions près, nié avec énergie toute appartenance à ce courant. Vicente Aleixandre écrivait par exemple, en 1956 à propos de *Pasión de la tierra*: « C'est le livre que j'ai écrit qui se rapproche le plus du surréalisme, même si son auteur ne s'est jamais senti poète surréaliste ⁵. »

Quand on se dit surréaliste, on s'expose à être marginalisé - c'est le cas de Luis Cernuda - et à s'attirer de solides inimitiés parmi ses contemporains - c'est le cas de José Maria Hinojosa.

**

La révision du concept de surréalisme en Espagne commence à s'imposer en 1970. Ce sont les études d'un Italien, d'un Nord-Américain et d'un Anglais qui font éclater la polémique. Le livre de Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, paru en 1963 aux éditions Einaudi à Turin, est traduit en 1971 sous le titre *Los poetas surrealistas españoles* ⁶. En 1972, est traduit à Madrid le livre de Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, de 1968, sous le titre *Los surrealistas españoles* ⁷. La même année, enfin, l'ouvrage de C.B. Morris, *Surrealism and Spain* est commenté à Madrid ⁸.

L'immense intérêt soulevé par le problème se traduit par de nombreux articles dans les revues.

En 1970, Alberto Adell publie dans *Insula* un article qu'il intitule « Inquisición del surrealismo español ⁹ ». Il continue à affiner ce qui s'est dit jusqu'alors, à savoir qu'il n'y a pas eu de surréalisme strict en Espagne. Mais il ajoute que « les doutes surgissent », « comme les grappes de fougères dans les paysages désertiques » de certains tableaux de Dalí. Doutes dont les efflorescences sont dues, cela apparaît clairement dans l'article, au travail entrepris par le professeur de l'Université de Michigan, Paul Ilie. L'article est constitué, en grande partie d'ailleurs, par une critique de cet ouvrage important.

En 1971, C.B. Morris fait paraître dans *Insula* du mois d'octobre (n° 299) un article intitulé « Un poema de Luis Cernuda y la literatura surrealista ». L'article commence par ces mots : « Les traces que le surréalisme a laissées dans la littérature espagnole durant sa période de plus grande vigueur créatrice (c'est-à-dire en Espagne plus ou moins entre 1922 et 1935) n'ont pas reçu encore l'attention qu'exige une justice littéraire. » Et il annonce dans cet article que l'étude de ces traces est l'objet de son livre que la Cambridge University Press allait publier.

En 1972, Carlos Edmundo de Ory fait paraître à Madrid un article intitulé : « Surrealismo en España ? » dans le numéro 261 de mars de *Cuadernos Hispanoamericanos*, et le même mois, Jenaro Talens parle dans *Insula* de « Vicente Aleixandre y el surrealismo » (n° 304).

En 1973, Joaquim Marco fait paraître un long article sur deux numéros successifs d'*Insula* aux mois de mars et d'avril où il traite de « Muerte o resurrección del surrealismo español ». Dans cet article double, l'auteur tâche de répondre à la question : que fut le surréalisme en Espagne ? Et il commente les ouvrages de Bodini et de Paul Ilie. C'est une étude très complète de ce que fut le surréalisme en Espagne. L'auteur poursuit son analyse bien au-delà de la date qui marque en général le ralentissement de ce mouvement.

En 1974, enfin, année du cinquantenaire du *Manifeste*, plusieurs revues consacrent un numéro entier au surréalisme. Ainsi, *El Urogallo* en septembre-décembre ¹⁰. L'intérêt de ce numéro est l'enquête réalisée par les rédacteurs auprès d'une vingtaine d'écri-

vains espagnols. Le silence de certains aux questions posées est aussi révélateur que les neuf réponses positives ou négatives, contradictoires souvent, reçues. Voici les questions qui étaient posées:

- 1 - *Qu'est pour vous le surréalisme dans la littérature et dans l'art?*
- 2 - *Y a-t-il dans votre œuvre quelque influence ou caractère qu'on pourrait appeler surréaliste?*
- 3 - *Considérez-vous que le surréalisme a été un mouvement esthétique transitoire et déjà complètement oublié, ou qu'on assiste aujourd'hui à sa renaissance parmi les dernières productions d'écrivains, peintres, cinéastes, etc. ?*
- 4 - *Pouvez-vous citer des auteurs et des œuvres représentatives de ce supposé "néosurréalisme" ? »*

Citons également le numéro 337 (décembre) d'*Insula*, « numéro commémoratif du cinquantenaire du surréalisme ». Dans ce numéro, la rédaction, dans un encadré intitulé « Le surréalisme n'est pas mort », affirme: « Si nous parlons aujourd'hui du surréalisme, c'est parce que le surréalisme n'est pas mort, parce que son apport spirituel et artistique est encore vivace dans de nombreuses manifestations de l'art et de la poésie de notre temps. » Ce numéro ne se veut surtout pas « une évocation érudite d'un mouvement ou d'une école littéraire décédés ». L'un des articles a pour titre une fois encore la fameuse question: « Surréalisme en Espagne? », nouvel hommage aux étrangers dont les ouvrages ont permis de faire naître la polémique. La note originale de ce numéro est encore la publication d'une enquête, série de questions présentée à des poètes et à des critiques. On leur demande de répondre aux questions suivantes:

- 1 - *Quelle a été votre première rencontre avec le surréalisme et quelles en ont été les conséquences pour votre itinéraire spirituel et votre œuvre poétique?*
- 2 — *Comment jugez-vous aujourd'hui le mouvement surréaliste et son influence sur la poésie espagnole? Estimez-vous qu'a existé un surréalisme espagnol spécifiquement indépendant du surréalisme français? »*

Neuf poètes et critiques y ont répondu. Leurs réponses sont toujours aussi contradictoires. Mais ce qui nous semble important, c'est que le problème soit posé de façon aussi claire et directe, et non plus en commentaire des ouvrages de Bodini, d'Ilie ou de Morris.

L'immense intérêt soulevé par le problème se traduit encore par des traductions des ouvrages surréalistes français fondamentaux. En ce qui concerne les œuvres d'André Breton, les manifestes sont traduits en 1969; en 1972, paraissent *El surrealismo*.

Puntos de vista y manifestaciones (traduction d'*Entretiens avec André Parinaud*), *Los pasos perdidos* et *Antología del humor negro*; et en 1973, enfin, *Documentos políticos del surrealismo* ¹¹. *Capital del dolor* de Paul Eluard est publié en 1973 ¹².

On s'intéresse aussi à des ouvrages techniques sur le surréalisme: *Sobre el teatro dada y surrealista* (1970) d'Henri Béhar, *Historia del surrealismo* de Maurice Nadeau (1972), *Filosofía del surrealismo* de Ferdinand Alquíe (1974) ou à des œuvres d'auteurs revendiqués comme ancêtres par les surréalistes : *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont (1970) ¹³.

Cet intérêt manifesté pour le surréalisme français apparaît encore dans des études faites par des Espagnols et qui surprennent par le ton nouveau qui y est employé. On sent chez eux un désir de faire table rase de tous les *a priori* et les préjugés qui sont apparus en général dans presque toutes les études espagnoles. Nous pensons en particulier au livre de Pablo Corbalán, *Poesía surrealista en España* ¹⁴ de 1974 qui traite de l'itinéraire du surréalisme en Espagne, réunit une bonne anthologie poétique sans oublier les Catalans et les poètes des Canaries, des poèmes des peintres Picasso et Dalí et se termine par une réunion de documents intéressants, un peu confuse, mais qui traduit un souci louable de donner une idée de la variété des manifestations surréalistes en Espagne. C'est ainsi que des manifestes de mouvements de poètes espagnols comme celui du *postismo* de Carlos Edmundo de Ory voisinent avec des textes de Breton, Artaud ou Eluard.

Dans le foisonnement de manifestations de cette polémique, il faut mettre en valeur et donner un éclairage bien particulier à l'ouvrage de l'un des poètes espagnols les plus attachants, Vicente Aleixandre. Tandis que ce poète avait avec vigueur refusé jusqu'alors l'étiquette surréaliste, il publie en 1971, et c'est l'événement de l'année, une anthologie à laquelle il donne avec quelque défi le titre de *Poesía superrealista* ¹⁵ et qui réunit des poèmes de toutes ses époques.

Malgré la profusion d'articles et les discussions passionnées de l'année du cinquantenaire, la polémique n'est pas encore prête à s'éteindre. Ce qui est important, cependant, c'est que cette année-là, le surréalisme a repris rang en Espagne parmi tous les autres mouvements littéraires.

**

Il n'est donc plus possible à l'heure actuelle, après les travaux qui ont été consacrés à la question depuis 1970, de mettre encore en doute l'existence du surréalisme en Espagne. L'escamotage de la réalité a assez duré.

Dès lors les questions qui se posent sont: En quelles périodes le surréalisme espagnol s'est-il manifesté? En quels lieux?

Quels ont été ses contacts avec le surréalisme français? Pourquoi a-t-il été escamoté si longuement?

Nous pouvons dire qu'après une période d'imprégnation du surréalisme extérieur et de préparation opérée par les divers mouvements d'avant-garde (1924-1927), la période de plénitude s'étale de 1928 à 1936, date du déclenchement de la guerre civile. Toutes les œuvres surréalistes importantes vont être écrites, sinon publiées, entre ces deux dates: *Poeta en Nueva York* de Federico Garcia Lorca, *Sobre los angeles* de Rafael Alberti, *Un rio, un amor* de Luis Cernuda, *Pasión de la tierra, Espadas como labios* et *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre¹⁶.

Après la guerre civile, il est mis un frein à l'expression des mouvements d'avant-garde. Federico Garcia Lorca est mort, Luis Cernuda et Rafael Alberti s'exilent, Vicente Aleixandre est interdit en Espagne et réduit au silence pendant quatre années. L'ordre franquiste règne.

En 1945, naît un mouvement qui porte « les stigmates » du surréalisme¹⁷: le *postismo* du poète Carlos Edmundo de Ory et des deux peintres Eduardo Chicharro hijo et Silvano Sernesi. Mais la chape de silence qui recouvre encore les œuvres surréalistes d'avant la guerre civile explique les manifestations d'hostilité à l'égard de ce nouveau mouvement. Le silence se fait autour de Carlos Edmundo de Ory et on ne reparlera de ce poète que dans les années 70, au moment même où on redécouvre le surréalisme d'avant-guerre,

En 1948, paraît le premier livre d'un autre poète surréaliste, Miguel Labordeta, lui aussi marginalisé, donc peu diffusé et dont les œuvres complètes ou presque... seront publiées en 1972, dans sa ville de Zaragoza.

Plus près de nous, avec le renouveau pour le surréalisme d'avant la guerre civile, de nombreux jeunes poètes aux traits nettement surréalistes sont apparus, parmi lesquels Pedro Gimferrer, Leopoldo Maria Panero ou Ana Maria Moix. Mais ce surréalisme ne s'allie pas à l'exubérance baroque qui a caractérisé les meilleures œuvres surréalistes d'avant-guerre.

Pablo Corbalan a esquissé une étude géographique des groupes surréalistes en Espagne; Ramon Buckley a approfondi cette analyse qui clarifie ce qui était bien obscur et qui tente de remettre en cause le concept de « génération ». Car les poètes de la « génération de 1927 » se trouvent séparés dans cette étude du surréalisme par région¹⁶.

C'est, bien entendu, en Catalogne que nous trouvons le groupe surréaliste le plus « orthodoxe ». Le groupe catalan est intimement mêlé aux surréalistes français grâce à des personnalités comme Salvador Dali et Joan Miro. A ces deux peintres, il faut ajouter le poète Joan Vincenc Foix; dans ce groupe catalan, sont à mentionner d'autres créateurs tels que Gasch Montanya, Carbonell et Cirlot. Ce groupe s'exprima dans une revue *L'Amie de*

les Arts. Buckley insiste sur la pureté et l'orthodoxie de ce groupe qui permit une symbiose féconde entre la France et l'Espagne.

L'originalité de l'étude de Buckley est qu'il autonomise un groupe castillan, réuni autour de la *Revista de Occidente* et de la *Gaceta literaria* et composé de Gerardo Diego, Max Aub, Benjamin Jamés. Le critique ajoute avec humour qu'il est juste d'affirmer que « le surréalisme laisse en eux plus de traces qu'eux dans le surréalisme ». C'est assurément un groupe d'avant-garde important dont on ne peut minimiser l'apport.

Le groupe andalou réunit les noms les plus prestigieux, Vicente Aleixandre, Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, Luis Cemuda, Emilio Prados et Manuel Altolaguirre. Malaga est la ville de la revue *Litoral* dans laquelle s'expriment tous ces poètes et c'est encore en Andalousie, à Séville, qu'a lieu le fameux hommage à Góngora (à l'occasion du tricentenaire de sa mort en 1927), qui peut rivaliser avec les manifestations les plus saugrenues des surréalistes français. L'acte commémoratif fut un auto-dafé, nous dit Corbalán, auquel assista presque tout le groupe. « Les membres du tribunal étaient vêtus de noires houppelandes et portaient des insignes dessinés par Salvador Dali. Ils furent chargés de brûler trois mannequins de chiffon, les trois ennemis de Góngora, "l'érudit-taupe, l'universitaire-marmotte et l'académicien-crustacé". La tête surmontée d'un immense pain attaché avec des courroies, Dali récita son poème "Ane pourri" enrobé d'obscénités ¹⁹. »

Nombre de ces poètes andalous résidaient à Madrid, mais leur contact avec leur région natale était quasiment constant. La terre andalouse ne fut certainement pas étrangère au déchaînement irrationnel de ces poètes que Buckley appelle le groupe « tellurique ».

Un autre groupe au tellurisme si important que Breton lui-même en fut ému fut le groupe des Canaries. Ce groupe apparaît assez tardivement en 1932 autour de la personnalité du peintre Oscar Dominguez et s'exprime dans la revue *Gaceta de arte*. Avec le peintre s'activent le directeur de la revue Eduardo Westerdahl, Agustin Espinosa et Domingo Pérez-Minik.

En 1935, au mois de mai, a lieu « La conquête surréaliste de Tenerife ²⁰ ». L'invasion, nous dit Pérez-Minik, fut préparée depuis Paris avec force « tableaux, propagande poétique et manifestes, conférences et récitals ». « Tout cela très pacifique, à première vue, mais, en vérité, bien plus subversif » qu'une véritable invasion guerrière. Il s'agit de l'Exposition Internationale Surréaliste qui eut lieu à Tenerife en présence d'André et Jacqueline Breton et Benjamin Péret. Des œuvres de Picasso, Miró, Dali, Dominguez, Arp, Max Ernst, Chirico, Brauner, Magritte, Giacometti furent présentées. Il y eut une conférence de Breton intitulée « Art et Politique », une projection privée de *l'Age d'Or* de Buñuel. Breton déclara Tenerife « Ile Surréaliste ».

Ce groupe des Canaries fut le plus actif.

Les contacts entre les surréalistes français et espagnols furent constants. Juan Larrea était à cette époque établi à Paris. José Maria Hinojosa rapporta de ses voyages à Paris des textes surréalistes. Vicente Aleixandre lui-même fit un voyage à Paris en 1923 en touriste, dit-il, mais quand on connaît sa curiosité pour tout ce qui est nouveau, on peut être sûr que son voyage ne fut pas seulement et totalement « touristique ». Juan Eduardo Cirlot connut personnellement André Breton et vint souvent à Paris.

De nombreux Français se rendirent en Espagne. Breton prononça le 17 novembre 1922 une conférence à L'Ateneo de Barcelone, Louis Aragon une autre, explosive, à la Residencia de Estudiantes à Madrid. Cette conférence intitulée « Surréalisme » eut lieu le 14 avril 1925 - selon la revue *Residencia* qui se faisait l'écho des conférences prononcées sur la célèbre « Colline aux peupliers ». Des fragments de cette conférence peuvent être lus dans *la Révolution surréaliste*, n° 4. Mais - toujours l'escamotage - alors qu'Aragon insultait son public avec une violence inouïe, le compte-rendu de la revue *Residencia* est d'un bon ton savoureux : « Soucieuse de répondre au désir de connaître les sujets d'actualité hors d'Espagne, la Société des Conférences a pensé qu'il convenait d'offrir à ses membres un exposé sur le grand événement littéraire du jour: le *surréalisme* (en français dans le texte). Dans cette intention, elle a invité l'un de ses représentants les plus distingués, Louis Aragon, qui a donné une conférence le 14 avril 1925. Plus que par ses propos, il a captivé son public par son air, sa voix, sa diction et la suprême élégance de sa prose, toutes qualités typiquement et radicalement françaises. Comme quelqu'un l'a dit: cet anarchiste est, en fait, un prince ²¹. »

Desnos, Crevel et d'autres surréalistes rendirent visite à Vicente Aleixandre dans sa maison de la rue Velintonia à Madrid, rendez-vous de tous ceux qui aimaient la poésie.

De nombreux textes surréalistes français circulaient parmi les groupes de poètes espagnols. Corbalan affirme que « même Damaso Alonso, négateur impénitent de l'influence surréaliste en Espagne, possédait dans sa bibliothèque un exemplaire de *la Révolution surréaliste* ²² ». José Luis Cano affirme en 1950, dans l'article que nous avons cité, que le libraire Sanchez Cuesta diffusait *la Révolution surréaliste* à Madrid et en province ²³.

Plusieurs revues espagnoles vont être l'écho de ce qui se fait hors d'Espagne. La *Revista de Occidente* fait paraître l'article déjà cité de Fernando Vela, « El suprarrealismo ²⁴ », qui présente le surréalisme en Espagne et en 1925 fait paraître le Manifeste. La revue *Alfar*, à partir de 1925, fait connaître des textes de Breton et d'Eluard. La *Gaceta literaria* présente aussi le surréalisme français à ses lecteurs en 1929. La même année, *Litoral*, à Malaga, publie une étude de Luis Cernuda sur Eluard et une traduction de *l'Amour, la poésie*.

D'autres traductions doivent être signalées: Baudelaire en 1920, Lautréamont en 1925, James Joyce en 1926 par Damaso

Alonso, mais sous le pseudonyme d'Alfonso Donado, Apollinaire et Freud en 1929.

Nous voyons donc que le surréalisme n'a pas été en Espagne qu'un miroitement superficiel. Mais alors comment expliquer l'attitude de ces poètes surréalistes qui ne voulaient pas l'être, de ces critiques qui esquivent les questions?

Une étude attentive nous conduit à constater que le surréalisme est escamoté pour quatre raisons essentielles.

Tout d'abord, être surréaliste, c'est être de gauche. « Avouer son surréalisme pouvait être dangereux et donner lieu à se voir accusé de communisme ou au moins de tiédeur à l'égard de l'idéal national et impérial du moment », dit José Luis Cano²⁵ et Ramón Buckley écrit: « Personne ne tenait à être taxé de surréalisme en ce temps-là²⁶. » Bien que teintée d'humour, la phrase de Rafael Alberti est, elle aussi, éloquente: « Les poètes accusés du délit de surréalisme...²⁷ »

Etre surréaliste, ensuite, c'est manquer de sérieux. Les activités quelque peu étranges qui caractérisent les réunions des surréalistes français choquent profondément beaucoup d'Espagnols qui vont jusqu'à employer l'adjectif « pathologique » à leur endroit²⁸. La personnalité de Salvador Dalí n'est pas étrangère à ce sentiment des Espagnols qui ne voient dans le surréalisme français qu'une vaste mystification, « une avalanche de poésie mystificatrice...²⁹ » et qui n'envisagent absolument pas le caractère positif que pouvaient avoir les activités ludiques ou scientifiques des surréalistes.

Etre surréaliste, encore, c'est être anticlérical, ce qui n'est pas recommandé dans l'Espagne officiellement très catholique.

Ainsi les surréalistes méritent-ils les qualificatifs que l'on attribuera plus tard à leurs descendants postistes: « révolutionnaires, rouges, immoraux, francs-maçons [...], corrupteurs de la jeunesse³⁰ ».

Etre poète surréaliste, enfin, c'est renoncer à sa dignité de poète. En effet, presque tous les critiques et poètes espagnols assimilent à cette époque le mouvement surréaliste à la dictée automatique. Et ils sont nombreux à s'appuyer sur la définition donnée par André Breton dans son premier manifeste: « Automatismes psychiques purs, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. » Quel mérite y a-t-il à être poète si toute conscience critique ou artistique est absente? Cela explique la réserve de bien des poètes, Federico García Lorca, par exemple, qui, parlant de sa nouvelle poésie de *Poeta en Nueva York*, écrit: « Emotion pure, désincarnée, détachée du contrôle de la raison, mais, attention! attention! avec une très grande logique poétique³¹. » Quant à Vicente Aleixandre, après avoir parlé en 1944 de « la force élémentaire, primaire et urgente » qui

jaillit dans *Pasión de la tierra*, il ajoute prudemment: « (sous l'œil vigilant de la conscience artistique, naturellement)...³². En 1956, il écrit encore : « Je n'ai pas cru à une poésie onirique pure, à l'écriture "automatique" ni par conséquent à l'abolition de la conscience artistique³³. » Nous touchons là à la raison fondamentale du rejet du surréalisme en Espagne. Et nous pouvons dire que la polémique actuelle serait vite apaisée si on voulait bien se mettre d'accord sur ce qu'a été et ce qu'est toujours le surréalisme.



L'itinéraire de la réception du surréalisme en Espagne, malgré ses étapes différentes - rejet méprisant, remise en cause, polémique et acceptation irréversible - montre cependant une constante: la passion qui règne à toutes les époques; ce mouvement, fatalement, ne pouvait laisser indifférents poètes et prosateurs d'un pays où la tradition d'irrationalisme a toujours été très forte; il n'est qu'à lire les œuvres de Góngora et de Quevedo ou considérer les tableaux de Goya.

C'est cette passion, cette violence dans le rejet ou la polémique qui nous renseigne au premier chef sur l'impact du surréalisme en Espagne. Et la volonté d'escamotage de tout un pan de l'histoire littéraire de ce pays n'est pas un fait isolé. Dans l'Espagne de l'ère franquiste il fallait nier, faire disparaître de quelque façon que ce fût tout ce qui était susceptible de troubler l'ordre nouveau et les consciences.

Car le surréalisme est un ferment « révolutionnaire », avec son principe de remise en cause continuelle, de doute incessant, la place prépondérante accordée à l'amour et à l'érotisme, cette « mitrailleuse » introduite « au cœur du monde bourgeois des années vingt » et « constamment braquée » sur lui³⁴.

Le surréalisme a été profondément ressenti en Espagne. Grâce à lui et par lui, de nombreux poètes ont découvert leur véritable nature et ont pu donner libre cours à une poésie en liberté qui ne serait pas ce qu'elle est sans l'élan du surréalisme.

L'Espagne, pays du mirage surréaliste, est tout de même le pays qui fournit au surréalisme Vicente Aleixandre, l'un de ses meilleurs poètes³⁵ dont le Prix Nobel de Littérature (1977) donne ses lettres de noblesse au surréalisme. Au-delà de toutes les indifférences, du mépris et des polémiques soulevés par la question, nous pouvons dire que même l'histoire et l'itinéraire du surréalisme dans ce pays s'inscrivent dans une atmosphère pleine de paradoxes, d'escamotages, de révolte, de merveille et d'humour, qui a bien les caractères de la chose surréaliste.

Université Paul Valéry, Montpellier

NOTES

1. Alberto Adell, « Inquisición del surrealismo español », *Insula*, n° 284-285, Madrid, juillet-août 1970, p. 20. (Toutes les traductions des textes espagnols sont de nous.)
2. Manuel Duran Gili, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Guanajuato, México, 1950, 139 p.
3. «Surréalisme », *Europe*, n° 475-476, Paris, novembre-décembre 1968, «Les Songes de Quevedo », par Jesus Izcaray, pp. 247-254.
4. José María Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, n° 35, Sevilla, 1976.
5. Vicente Aleixandre, *Obras Completas*, Biblioteca de Autores Modernos, Aguilar, Madrid, 1968, Prologo a *Mis poemas mejores*, 1956, p. 1461.
6. Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Cuadernos Intimos, Tusquets Editor, Barcelona, 1971, traduction de Carlos Manzano.
7. Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Taurus, 1972, traduction de Juan Carlos Curutchet.
8. C.B. Morris, *Surrealism and Spain (1920-1931)*, Cambridge University Press, 1972.
9. Cf. note 1.
10. *El UrogaUo*, n° 29-30, Madrid, septembre-décembre 1974, 181 p.
11. André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Punto Omega, Guadarrama Madrid, 1969, traduction d'André Bosch; *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*; traduction de *Entretiens avec André Parinaud*, Seix Barral, Barcelona, 1972, traduction de Jordi Marfa; *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, traduction de Miguel Veyrat; *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelone, 1972, traduction de Joaquim Jorda; *Documentos políticos del surrealismo*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1973, traduction de José Martin Arancibia.
12. Paul Eluard, *Capital del dolor*, Vicor, Madrid, 1973, traduction d'Eduardo de Bustos.
13. Henri Béhar, *Sobre el teatro dada y surrealista*, Barral Editores, Barcelona, 1970, traduction de Joe Escué; Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Ariel, Barcelona, 1972, traduction de Juan Ramon Capella (il manque la deuxième partie de l'édition de 1964); Ferdinand Alquie, *Pilosophía del surrealismo*, Seix Barral, Barcelona, 1974; Lautreamont, *Los cantos de Maldoror*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1925, traduction de Julio Gomez de la Sema et prologue de Ramon Gomez de la Sema; 2° éd., Coleccion Maldoror, n° 1, Editorial Mateu, Barcelona, 1970.
14. Pablo Corbalan, *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centra, Madrid, 1974.
15. Vicente Aleixandre, *Poesía superrealista. Antología*, Poesía Libros de Enlace, Ediciones de bolsillo, n° 143, Barral Editores, Barcelona, 1971, 215 p.; 2° éd., 1977.
16. Dans le poème « Funeral » que Vicente Aleixandre écrit à la mort d'André Breton, on retrouve les principales œuvres que nous citons. Vicente Aleixandre, *Obras Completas, op. cit.*, p. 1144.
17. Rafael de Cozar, «Carlos Edmundo de Ory : puente entre la vanguardia y el experimentalismo », *Operador*, n° 1, Sevilla, avril 1978, p. 102.
18. Cf. note 14 et note 26.
19. Pablo Corbalan, *Poesía surrealista en España, op. cit.*, p. 22.
20. Domingo Perez-Minik, « La conquista surrealista de Tenerife », *Insula*, n° 337, Madrid, décembre 1974, p. 7.
21. *Residencia*, Madrid, janvier-avril 1926.
22. Pablo Cobalan, *Poesía surrealista en España, op. cit.*, p. 23.
23. José Luis Cano, « Noticia retrospectiva del surrealismo español », *Arbor*, n° 54, Madrid, juin 1950.

24. Fernando Vela, « El suprarrealismo », *Revista de Occidente*, II, décembre 1924, pp. 428-434.
25. José Luis Cano, « Una antología del surrealismo español », *Insula*, n° 337, Madrid, décembre 1974, p. 10.
26. Ramon Buckley, « Surrealismo en España ? », *Insula*, n° 337, Madrid, décembre 1974, p. 3.
27. Cité par Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, *op. cit.*, p. 47.
28. Joaquín Marco, « Muerte o resurrección del surrealismo español », *Insula*, n° 316, Madrid, mars 1973, p. 10.
29. Guillermo Camero, « Encuesta surrealismo », *Insula*, n° 337, Madrid, décembre 1974, p. 9 (réponse à une enquête): « •• une avalanche de poésie mystificatrice, comme le fut la plus grande partie des écrits surréalistes français. »
30. Cf. note 17.
31. Federico García Lorca, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1962, lettre à Sebastian Gasch (1928), p. 1620.
32. Vicente Aleixandre, *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 1443.
33. *Id.*, p. 1461.
34. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, « Idées », NRF., Gallimard, Paris, 1971, p. 23.
35. Lucie Personneaux, *Vicente Aleixandre ou une poésie du supens*, thèse de Doctorat d'Etat, 1980, Montpellier, Université Paul Valéry, 392 p. (2^e partie; « La poésie surréaliste de Vicente Aleixandre »)

LE SURREALISME AU PÉROU

Pierre RIVAS

LE SURREALISME EN AMERIQUE LATINE

Les surréalismes latino-américains se développent entre 1926 et la seconde après-guerre indépendamment les uns des autres, selon une tradition d'isolement culturel inter-américain, chaque pays étant directement lié à l'épicentre parisien. La première manifestation surréaliste en Argentine (1926), sa floraison la plus active au Chili autour de *la Mandragora* (1936-1941), seront sans lien direct avec le mouvement péruvien. Ce sont les écrivains voyageant en Europe qui en sont les intermédiaires et qui se font l'écho des manifestations parisiennes ¹.

LE ROLE DE XAVIER ABRIL

Un rôle précurseur revient ainsi à Xavier Abril (né à Lima en 1905), qui se lie à Paris aux milieux surréalistes qui vont marquer sa première manière, telle qu'elle apparaît dans *Hollywood* (Madrid 1931) et *Difícil trabajo* (Anthologie 1926-1932, publiée à Madrid en 1935) et dans ses rapports avec l'art (exposition de poèmes et dessins avec Juan Devescovi, préface de Jean Cassou, Paris, 1927), ainsi que dans les chroniques qu'il envoie à la revue *Amauta*, où sa présentation du surréalisme, comme synthèse de l'art et de la science, de Freud et de Marx (n° 24, juin 1929), manifeste les limites de sa lecture du mouvement, qu'il abandonnera bientôt pour *la Découverte de l'aube* (Lima 1937), c'est-à-dire l'engagement marxiste.

LA PLACE DE MARIATEGUI ET AMAUTA

C'est à un marxiste également, formé en Italie, José Carlos Mariategui² et à sa prestigieuse revue *Amauta* (1926-1930), que l'on doit la meilleure diffusion du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine. Le théoricien de l'indigénisme, de la révolte marxiste et de la littérature engagée est un esprit exceptionnellement averti et ouvert à l'avant-garde. C'est dans sa revue que paraissent les principaux écrivains surréalistes ou surréaliants. Attentif surtout aux ouvertures théoriques du *Second Manifeste*, Mariategui croit davantage à la valeur subversive du surréalisme qu'à la littérature populiste ou sociale, surréalisme qu'il interprète comme destruction de l'ordre bourgeois et « retour à l'ordre véritable »; discipline, et nouveau réalisme, réalisme dialectisé, proche du « réalisme magique» ou du « réel imaginaire» tels que le concevront Asturias ou A. Carpentier: créateur de mythes, en particulier celui de révolution - où se retrouve sa formation marxiste italienne et l'influence de Sorel.

VALLEJO ET L'AUTOPSIE DU SURREALISME

Le dialogue entre avant-garde littéraire et avant-garde politique sera cependant dénoncé par le plus grand poète péruvien, César Vallejo, qui vit à Paris depuis 1923 et qui finira également par adhérer au marxisme. Son article « Autopsie du surréalisme », publié par *Amauta* en avril 1930, oppose la révolte bourgeoise surréaliste et la révolution sociale; l'attitude ontologique de Breton, dénoncée dans *Un cadavre* par les dissidents surréalistes, et l'attitude dialectique; il s'agit en fait d'un témoignage biographique indirect: celui de l'auteur de *Poemas humanos* à la recherche d'un art de communication, de fraternité christique, où le marxisme apparaît comme l'annonce de la Bonne Nouvelle, contre la gratuité ludique et l'incommunicabilité de l'avant-garde; la recherche douloureuse d'une universalité du langage comme garant de la communion humaine - langage si tourmenté et désarticulé que des critiques pressés y ont vu la marque même du surréalisme³.

CARLOS OQUENDO DE AMAT

C'est encore dans l'engagement marxiste que s'achèveront bientôt, et tragiquement, l'œuvre brève, exquise et annonciatrice de Carlos Oquendo de Amat, né à Puno en 1905, mort en Espagne en 1936. Son unique recueil, *Cinco metros de poemas* (1926) « s'ouvre comme on pèle un fruit », sorte d'accordéon où les fantaisies typographiques néo-dadaïstes révèlent un poète d'une cristalline sensibilité, d'une joie matinale et printanière, livré à la pureté des

images et à la libre association onirique. Son « poème surréaliste de l'éléphant et du chant » est une œuvre quasi prémonitoire, et ce livre conjugue l'émerveillement devant les grandes métropoles rêvées et l'enracinement dans les hauts plateaux andins ⁴.

CESAR MORO ET L'OFFENSIVE SURREALISTE

La diffusion du surréalisme au Pérou et la place des poètes surréalisants ou pam-surréalismes devait conduire à une offensive surréaliste plus orthodoxe en 1935, grâce au rôle de César Moro.

De son vrai nom Alfredo Quispez Asin ⁵, il naît à Lima en 1903, s'adonne à la peinture et part pour Paris où il vivra de 1925 à 1933 l'aventure surréaliste. Il expose à Bruxelles, au cabinet Maldoror, en mars 1926, puis à Paris, collabore au *Surréalisme au service de la Révolution* (n° 5 et 6, 15 mai 1933) et à l'hommage collectif à Violette Nozières en 1934. De retour à Lima, il organise avec Emilio Adolfo Westphalen ⁶, l'autre grand nom du surréalisme péruvien, la première exposition surréaliste au Pérou (cinquante-deux œuvres au total, d'artistes chiliens et péruviens, dont trente de Moro), et un catalogue avec textes d'Aragon, Borel, Breton, Crevel, Sade, etc., ainsi que des poèmes de Moro, Westphalen et Rafo Mendez Dorich ⁷ (1903-1973) qui accompagne un moment l'activité surréaliste péruvienne, plus fidèle à l'éthique surréaliste qu'à l'écriture du groupe, mais agent de liaison non négligeable comme animateur de publications politiquement proches de l'esprit surréaliste.

En février 1936 éclate la polémique contre le poète créationniste chilien Vicente Huidobro (lequel, très lié un moment à Reverdy, écrira, comme Moro, une grande partie de son œuvre en français), dénoncé comme plagiaire dans le tract *Huidobro ou l'évêque embouteillé*, puis dans *la Patée des chiens*, textes dont la violence dans l'insulte rappelle les déclarations surréalistes.

En juin 1936 quand éclate la guerre d'Espagne, Moro, Westphalen et Manuel Moreno Jimeno ⁸ publient clandestinement cinq numéros de *Cadre* ⁹ (Comité des Amis de la République Espagnole), publication interdite par la police. En 1938, Moro, après une exposition, part pour le Mexique où il restera dix ans, mais, en liaison avec Moreno Jimeno et Westphalen, publie à Lima l'unique numéro de la revue *El uso de la palabra* (*L'usage de la parole*) en décembre 1939: textes de Breton, Eluard, Moro, Westphalen, Méndez Dorich, Alice Paalen, etc... Moins que la revue d'un groupe - qui n'a jamais réellement existé - c'est un témoignage de l'activité surréaliste isolée, mais frénétique, et véritablement neuve, où « l'irrationnel concret ouvre sa gueule de catapulte ».

MORO AU MEXIQUE

Au Mexique la, Moro collabore aux principales revues mexicaines, en particulier *El hijo prodigo* et *Poesia* où il publie de nombreuses traductions de surréalistes français. Mais la manifestation la plus spectaculaire est l'importante Exposition Internationale du Surréalisme, en 1940, organisée par Breton, Westphalen, Paalen et Moro, qui en écrit la préface au catalogue. Ce sera sa dernière participation strictement surréaliste; à partir de 1944, Moro s'éloigne de Breton, qui accueille sans grand discernement, à son avis, dans l'almanach VVV de New York, des écrivains opportunistes.

Mais si Moro s'éloigne du surréalisme comme mouvement, il restera fidèle aux valeurs surréalistes et continuera de jouer, au Mexique, comme à son retour à Lima en 1948, un rôle précieux d'intermédiaire. Ses réserves portent sur la conception de l'amour dans *Arcane* 17, les liens de Breton avec Diego Rivera et ses attaques contre Nietzsche, Ernst, Renoir, bref «un manque de rigueur». Moro se lie avec W. Paalen qui dirige la revue *Dyn* (1942/44) lequel prend aussi ses distances avec Breton; c'est dans cette somptueuse revue, où se retrouvent plusieurs surréalistes dissidents, que Moro publie «Le château de Grisou». Breton cependant publie dans *YVY*, deux poèmes de péruviens, présentés par V. Llona, X. Abril et Juan Rios, de facture très classique (numéro double 2 et 3, mars 1943) cependant que *View*, dirigée par Charles Henri Ford, publie dans son numéro 9/10 «Les damnés» de Manuel Moreno Jimeno, compagnon de Moro dans les années surréalistes de Lima, dont la poésie évolue de façon originale vers une forme sèche et tourmentée, aux vers brefs et coupants, traduisant la fatalité historique (il passera deux ans en prison pour ses convictions politiques), sorte de «Jérôme Bosch qui aurait lu Marx » dit Hennart.

WESTPHALEN ET LA REVUE *LAS MORADAS* (1947-1949)

En 1947, Westphalen publie *Las Moradas*, revue, sinon surréaliste, du moins marquée par l'esprit surréaliste et qui publie Fasson, Desnos, Péret, Reverdy, Carrington, Paalen, traduits et présentés par Westphalen lui-même ou Moro, ainsi que ces études sur le mouvement surréaliste et ses principaux représentants. Les deux amis précisent leur réserve face à l'engagement politique et l'allégeance au matérialisme, se réclamant en cela d'Artaud (traduction de « Mise en scène et métaphysique »).

LA REVUE *IDEA* (1950-54)
ET LES DERNIERES ANNEES DE MORO

En mai 1950 apparaît un groupe de jeunes surréalistes autour de la revue *Idéa*, qui publie Artaud, Breton, Eluard, Char, Brunius, à côté de Moro, Moreno Jimeno, Leopold Chariarse et German Belli, et se livre à des manifestations contre les institutions culturelles établies, les poètes consacrés ou une représentation de *l'Annonce faite à Marie*.

Le groupe commence à s'intéresser à Moro et même à le revendiquer et à analyser son œuvre dans la presse (*La prensa* du 13/1/1956 et du 7/2/1956 avec le compte rendu de *Trafalgar Square*). Isolé, méconnu, coupé du public péruvien par le choix qu'il a fait du français comme langue d'expression, Moro publie dans la revue argentine *A partir de 0* deux poèmes, et, avec le critique et enseignant français A. Coyné, qui accompagnera ses dernières années et se fera son éditeur, une « objection à tous les hommages à Paul Eluard » à l'occasion de sa mort, distinguant le poète surréaliste « à qui nous devons tout » et le militant perdu pour la poésie.

En 1957, il collabore à l'enquête de Breton sur « L'art magique », dernier hommage à son pays « consacré au soleil », et meurt le 10 janvier 1956. A. Coyné organise à Paris, à la Galerie « Le soleil dans la tête », en mars 1960, une exposition doublée d'un numéro spécial de la revue *Sens pastique* (n° 13, mars 1960).

LE SURREALISME PERUVIEN AUJOURD'HUI

Après sa mort, l'effervescence surréaliste s'achève. Breton publie dans *le Surréalisme*, même (n° 3, automne 1957), « Les mélanges inadmissibles », un texte de Leopoldo Chariarse (né en 1928), écrivain qu'il présente comme « l'inventeur de l'ethnologie imaginaire ».

Mais depuis quelques années, on assiste à un renouveau du surréalisme en Amérique Latine et l'œuvre de Moro, encore en partie inédite, apparaît comme une référence et une source dans toute l'Amérique Latine comme chez les jeunes poètes péruviens. La Revue *Amaru* toujours dirigée par Westphalen, avait, entre 1967 et 1971, joué le rôle d'intermédiaire entre les temps héroïques du surréalisme péruvien, très bref moment entre les diasporas de Paris et de Mexico, et la veine surréaliste, issue pour l'essentiel de Moro, et qui traverse ce que la poésie péruvienne, mais aussi latino-américaine, produit de plus neuf.

Université de Paris X - Nanterre

1 Sur les surréalismes en Amérique Latine, nous renvoyons à nos entrées dans le *Dictionnaire général du surréalisme*, dirigé par A. Biro et R. Passeron, à paraître à l'Office du Livre à Fribourg.

Pour le surréalisme au Pérou, la bibliographie française essentielle est la suivante : *Opus International*, n° 19-20, octobre 1970 (*Surréalisme international*), (article d'A. Coyné sur C. Moro); *Europe*, nov-déc. 1968, spécial *surréalisme*, article de D. Mussachio sur «Le surréalisme dans la poésie hispano-américaine. (cursif et inexact; pour le Pérou, pp. 277-279); *Le Domaine international du surréalisme*, n° spécial de la revue *le Puits de l'ermite*, mars 1978, (pour le Pérou, pp. 136-137; rapide et contestable).

Des éléments, en anglais, par un des meilleurs connaisseurs, Stefan Baciú, in *Cahiers dada-surréalisme*, Paris, n° 2, 1967 (*Towards a history of latin American Surrealism*). On doit à Baciú la première *Antología de la poesia surrealista latinoamericana* (Mexico, 1974), et un recueil d'enquêtes, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Valparaíso, 1979. L'anthologie de Dudley Fitts, *Anthology of contemporary Latin American Poetry*, Norfolk, Connecticut (USA), 1942, est précieuse.

Fondamentale pour notre propos, Lauer et Oquendo, *Surrealistas y otros peruanos insulares*, Barcelone, Ocnos, 1973, (anthologie). Quelques brefs aperçus en français in *Gradiya*, Buxelles, n° 5, janvier 1974. Panoramas sur l'évolution poétique du Pérou in Monguio, *La poesia post-modernista peruana*, Mexico, Fondo de Cultura, 1954. E. Nunez, *La literatura peruana en el siglo XX*, Mexico, 1965. Voir aussi le numéro spécial de *Insula*, Madrid, n° 332, juillet 1974.

2. Voir Mariategui, *Obras completas*, 20 volumes, Lima, Amauta edit., 1959, en particulier le tome VI: *El artista y la época*; et E. Nunez, «J.C. Mariategui y la recepcion del surrealismo en el Peru », *Revista de critica literaria latino-americana*, Lima, n° 5, 1977.

3. *Autopsie du surréalisme* paru d'abord in *Variedades*, Lima, 26/3/1930; repris dans *Amauta*, avril 1930, puis in *Obras completas*, t. 2, «*El arte y la revolucion* », Lima, Mosca Azul edit., 1973.

Sur ce point, consulter A. Coyné, «Vallejo y el surrealismo.», *Revista Ibero-Americana*, Pittsburg, n° 71; Juan Larrea, *C. Vallejo y el surrealismo*, Madrid, Visor, 1976; Keith A. Meduffie, «C. Vallejo y el humanismo» in *Surrealismo/Surrealismos. Latino-America y Espafza*, Pennsylvania University, Edit. par Early et Guillon, 1975.

4. Sur Oquendo, voir Carlos Meneses, *Transito de Oquendo de Amat*, Las Palmas, 1973; Mario Vargas Llosa, *Mundo Nuevo*, Paris, 1967, n° 17; J. Ortega, *Figuracion de la persona*, Barcelone, 1971.

5. Voir *Obra poética*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980, préface de A. Coyné, Edit., trad., notes de R. Silva Santisteban. (Bibliographie fondamentale.)

6. L'œuvre poétique de Westphalen vient d'être réunie sous le titre *Otra imagen deleznable*, Mexico, Fondo de Cultura, 1980. Un de ses deux principaux recueils, *Abolicion de la muerte* a reparu in *Papeles invertidos* IV et V, Santa Cruz de Tenerife, Canarias. Voir son témoignage sur ces années in *Dos soledades*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974, et le numéro spécial de *Creacion y critica*, Lima, n° 20, août 1977.

7. Voir S. Baciú, «Rafo Mendez, soldat inconnu du surréalisme péruvien» in *Mélusine I (1980)*.

8. Né en 1912. Voir ses *Poèmes choisis*, Seghers, 1965, trad. Hennart.

9. Les activités en faveur de la République espagnole conduiront Westphalen en prison. Voir la protestation de la revue *Commune*, avril 1937.

10. Sur le surréalisme au Mexique et César Moro, voir LM. Schneider, *Mexico y el surrealismo, 1925-1950*, Mexico, 1978, et José Pierre, «le Surréalisme et le Mexique », *Bulletin RTS*, n° 11, avril 1979.

Ce fut un appartement spacieux de l'avenue Bosquet qu'Elvira de Alvear choisit lorsqu'elle décida de s'installer à Paris au début des années trente. Venant d'Argentine, où elle appartenait à une des familles de la grande bourgeoisie de Buenos Aires, cette femme était plus ambitieuse qu'on ne le pensait. Encore jeune mais loin d'être considérée comme une beauté, elle était, selon l'avis de quelques-uns, une femme assez étrange.

Elvira de Alvear écrivait beaucoup et s'intéressait aux littératures d'avant-garde. En fait, elle venait de publier un poème intitulé *Pampa* qui lui avait donné une assez bonne réputation. Profitant de celle-ci, elle avait créé un salon que fréquentèrent des écrivains et d'autres artistes, dont des Français, des Latino-Américains, des Espagnols. Parmi les habitués de ce salon qui eut à l'époque un certain renom, se trouvait Léon-Paul Fargue. On rencontrait aussi Benjamin Fondane, Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, le vénézuélien Arturo Uslar Pietri, le mexicain Arqueles Vela, les espagnols Manuel Altolaguirre et Rafael Aberti. Et bien d'autres encore, comme l'argentin Lascano Tegui, les cubains Félix Pita Rodriguez et Carlos Henriquez, ce dernier était peintre; le poète chilien Vicente Huidobro.

Ce fut là, un soir, qu'Elvira de Alvear fit connaître à ses amis sa décision de créer une revue littéraire ou, plutôt, une revue en espagnol consacrée à la création artistique. Certes, elle voulait suivre le même chemin que sa compatriote Victoria Ocampo, dont la revue *Sur* connaissait déjà une renommée

internationale. Pour Elvira de Alvear, créer une telle revue à Paris signifiait un succès indubitable, d'autant plus qu'il s'assurait économiquement par l'énorme fortune des Alvear en Argentine. Sans doute en serait-elle la directrice. Sans doute aussi le choix de son secrétaire de rédaction serait-il approprié. Il s'appelait Alejo Carpentier. Il avait déjà une certaine expérience en la matière. Quelques années auparavant il avait été le plus jeune chef de rédaction d'une revue en Amérique Latine. En France depuis 1928, il gagnait son pain en tant que journaliste, envoyant des chroniques sur la vie culturelle parisienne à diverses revues.

Ainsi naquit la revue *Imân* [Aimant] dont le premier numéro parut en avril 1931.

Dans l'avant-propos d'*Imân*, Elvira de Alvear montra dans quelle optique elle situait la revue:

Imán découvrira la cause de nos inquiétudes et de nos aspirations. Elle sera une revue qui gardera la documentation de son époque... Elle parle de poésie, de psychologie, présente des chroniques de voyages, etc., et parle de l'influence considérable de la science sur la littérature et du besoin même, parmi les hommes, de la création artistique.

Imán sera conçue pour centraliser nord et sud comme l'indique son titre, elle attirera vers soi tout individu capable de propager des énergies et fera connaître les écrivains, elle les réunira tous dans son champ magnétique.

Imán ouvrira de nouveaux chemins, des chemins vers la pensée actuelle, enlisée dans les traditions et abordera les événements qui marquent une orientation nouvelle. Elle sera le point initial qui définira la génération présente.

Elle concut:

Imán gardera son accent argentin, elle a les trois caractéristiques modernes du peuple du Rio de la Plata - la critique, la moralité et la vivacité dans l'intelligence.

En réalité l'étendue des idées présentées par *Imân* devait être beaucoup plus large. La revue n'allait pas seulement tenir lieu de porte-parole d'une avant-garde artistique et littéraire du cône sud-américain, comme Elvira de Alvear, paraît-il, l'aurait souhaité. Elle serait aussi une revue polémique dans le cadre même de l'avant-garde française. En effet, *Imân* devait suivre les modèles déjà fixés par deux revues contestataires du surréalisme, *Bifur* et *Documents*, dirigées respectivement par Georges Ribemont-Dessaignes et Georges Bataille.

Cette prise de position par la revue *Imân* est l'œuvre d'Alejo Carpentier. Pour la comprendre il faut évoquer, d'abord, l'amitié de celui-ci avec Robert Desnos, Ribemont-Dessaignes, Geor-

ges Bataille, Michel Leiris. Ensuite, il faut tenir compte des événements qui avaient eu lieu après la célèbre réunion de la rue du Château, plus précisément la publication du *Second Manifeste du surréalisme* et du document *Un cadavre*. Parmi les contestataires du groupe de Breton, signataire de *Un cadavre* se trouvaient tous les amis de Carpentier que nous venons de mentionner ainsi que Carpentier lui-même³.

En effet, si nous considérons les écrivains qui collaborèrent à la revue et ceux qui servirent comme traducteurs, les buts fixés par la directrice et par le secrétaire de rédaction furent sans doute atteints. Le numéro d'avril 1931 fut conçu en deux parties différentes, l'une constituée d'écrits divers, présentant une grande hétérogénéité de sujets et l'autre limitée à l'Amérique latine, mais rédigée seulement par des auteurs non hispaniques.

Le plus étonnant dans la première partie *d'Iman*, en cela tout à fait remarquable, c'est l'exceptionnelle collaboration qu'Elvira de Alvear et Carpentier avaient réussi à obtenir, si on pense non seulement aux auteurs mais aussi aux traducteurs.

Le premier des textes appartient à Léon-Paul Fargue. Il s'appelle « D'un porte-plume à un aimant ». Il est présenté de façon bilingue, avec une traduction de Miguel Angel Asturias. Il est, en réalité, un éloge d'Elvira de Alvear et des idées que celle-ci avait exprimées dans l'avant-propos.

A une nouvelle de Jean Giono, traduite par le cubain Félix Pita Rodriguez, succèdent des écrits de deux écrivains argentins. Le premier appartient au vicomte Lascano Tegui, qui n'était pas vicomte mais qui se faisait appeler ainsi, dit-on, par plaisanterie. C'était un homme très sympathique qui habitait dans le quartier du Montparnasse et qui aimait plus recevoir chez lui de nombreux écrivains latino-américains que consacrer son temps à la littérature. Le deuxième signait son texte Xul Solaro. Ce poète montrait un penchant pour le créole, avec un langage plein de transfigurations linguistiques.

A ces deux écrivains révoltés du Cône Sud, on doit ajouter le chilien Vicente Huidobro. Ce poète, venu en Europe en 1916, toujours prêt à reprendre à son compte toutes les expressions de l'avant-garde, n'importe lesquelles, publia ici « Le Paladin sin Esperanza », extrait de son recueil *El ciudadano del olvido*.

Une nouvelle d'Henri Michaux, une autre, assez traditionnelle et même régionale, du mexicain Jaime Torres Bodet, un poème sur le thème du baroque par le catalan Eugenio d'Ors, précèdent un curieux écrit signé Robert Desnos: « Lautréamont ». C'est dans ce texte de Desnos que la position de la revue *Iman* en ce qui concerne le surréalisme se fait évidente.

« Lautréamont » prolonge la diatribe amorcée par Desnos dans ses textes « Thomas l'Imposteur », qui parut dans *Un cadavre*, et le *Troisième Manifeste du surréalisme*, ce dernier publié en mars 1930 dans le *Courrier littéraire*. Il est aussi une réaction violente, contre le *Second Manifeste du surréalisme*

et contre Breton personnellement, même si celui-ci n'est jamais mentionné. Nous avons déjà fait une analyse de ce texte à caractère polémique et où les faits biographiques se confondent avec les faits littéraires⁴. Qu'il soit ici suffisant d'affirmer que ce fut le dernier d'une série d'écrits témoignant de biens des déceptions et d'une grande amertume. Et Desnos, plus violent ici que jamais, ajoute une nouvelle preuve de son mépris pour la tradition et pour les idoles.

C'est dans une ligne très différente que sont présentés les textes suivants. Le premier d'entre eux, traduit par Arqueles Vela, est une nouvelle de Franz Kafka, intitulé « La Sentencia », sur des conflits toujours psychologiques, entre un père et son fils. Tout autre est la nouvelle, « En la tiniebla del canaveral », qui a pour auteur Miguel Angel Asturias. Proche des *Légendes de Guatemala*, qui seront publiées en France en 1932, elle touche aux thèmes chers à l'auteur guatémaltèque: la sorcellerie, la magie, l'univers indien en Amérique centrale. Loin de cet univers est celui d'Eugène Jolas, alors directeur de la revue anglophone *Transition*. L'univers de Jolas est urbain; sa nouvelle « Documento », présente de ce fait une vision panoramique de la ville de New York.

Après le texte de Jolas, viennent des extraits d'un poème de Benjamin Fondane, traduit en espagnol par Elvira de Alvear elle-même. Fondane et la directrice de la revue s'étaient très probablement connus en 1929. A cette époque-là, Fondane avait été invité par Victoria Ocampo à Buenos Aires. Il devait y donner quelques conférences. Sur le bateau de retour en France, il avait commencé un poème, Ulysse, où il évoquait son séjour en Argentine⁵. Ce sont quelques extraits de ce poème qu'il fit publier dans la revue *Iman*.

D'autres textes méritent d'être mentionnés: deux poèmes de Hans Arp, traduits par Lucho Vargas; une nouvelle, « La Révolte des femmes », de Boris Pilniak, avec traduction d'Asturias; un article sur le théâtre aux Etats-Unis et en Union Soviétique de John Dos Passos.

Enfin, deux écrits doivent être cités, d'abord celui d'Arturo Uslar Pietri. Il s'agit du dixième chapitre du roman historique *Las lanzas coloradas* que l'écrivain vénézuélien avait fini à Paris en 1930 et qui sera publié chez Gallimard en 1933. Ensuite, celui de Carpentier lui-même, qui proposa là quelques extraits d'un roman, le premier, qu'il avait commencé lorsqu'il était prisonnier à La Havane en 1927 et qu'il ne publiera qu'en 1933 sous le titre *Ecue-Yamba-O*.

La deuxième partie de ce numéro de la revue *Iman*, consacrée uniquement à l'Amérique latine, s'intitule *Connaissance de l'Amérique*. Elle présente, comme nous l'avons déjà dit, des auteurs non hispaniques. Elle est, en effet, le résultat d'une enquête. Dans l'avant-propos, Elvira de Alvear avait écrit:

La « Connaissance de l'Amérique latine » est une enquête offerte par Imán à la jeune littérature centralisée à Paris, laquelle représente officiellement le mouvement artistique le plus intense ⁶.

Parmi les questions posées aux écrivains, se trouvaient celles-ci: « Comment imaginez-vous l'Amérique latine? », « Quelle doit être sa position devant l'Europe? », « Quels sont, à votre avis, ses problèmes fondamentaux? » Elles furent posées à dix écrivains, la plupart d'entre eux des amis de Carpentier depuis longtemps: Georges Ribemont-Dessaignes, Robert Desnos, Georges Bataille, Michel Leiris, Philippe Soupault, Walter Mehring, Alfred Kreymborg, Zdenko Reich, Roger Vitrac et Nino Frank. D'après Carpentier:

Dix représentants authentiques de la littérature européenne vivante exposent ici leurs idées sur l'Amérique latine; dix jeunes écrivains... suffisamment éloignés de notre continent pour pouvoir s'exprimer en toute liberté, sans particularité ni désir d'être invités aux terres d'outremer ⁷.

On verra les résultats de cette enquête. A vrai dire elle montre une diversité étonnante à l'égard du sujet, diversité due en particulier à la méconnaissance que les participants avaient de l'Amérique latine. Certes, ils ont tous montré cette méconnaissance. Et, cependant, ce qui est encore plus étonnant c'est leur attitude autant vis-à-vis de l'Amérique que vis-à-vis de l'Europe. La réflexion sur le Nouveau Monde a assombri et attristé le regard qu'ils portèrent ensuite sur le Vieux Monde.

Voilà l'idée principale du texte de Ribemont-Dessaignes, qui avoue aussi son goût pour les tangos et la musique cubaine, son intérêt pour le changement révolutionnaire, social et culturel de l'Amérique latine.

Cette préoccupation du social et du culturel, on la voit également dans le texte de Desnos qui est le seul à montrer une véritable connaissance du sujet. Car il n'est pas question d'exotisme pour Desnos, mais d'analyse des problèmes concrets, surtout, de l'instabilité politique que vivent tous les pays du continent. Ainsi il affirme:

Ce qui nous intéresse dans les secousses du continent ce n'est pas de savoir qu'un général a été fusillé par ordre d'un autre général; que la « liberté » a été sauvée une fois de plus par un parti qui en renverse un autre, qui à son tour, sauvera la liberté à la prochaine occasion. Ce qui nous intéresse, c'est le destin du coupeur: de canne à sucre cubain, du planteur de café brésilien et de ses ouvriers, du peon du bétail argentin, du mineur péruvien, du viticulteur chilien, en quatre mots: le destin du prolétariat'.

Mais il faut dire que, depuis son voyage à Cuba en 1928, Desnos s'était intéressé aux problèmes fondamentaux des républiques latino-américaines. Et, on pourrait même dire qu'il était devenu un spécialiste du sujet...

Quant aux autres écrivains, leurs réponses sont aussi variées que pittoresques. Pour Georges Bataille, il est question de parler surtout d'un certain dégoût de la tradition et de l'Europe et de la clairvoyante hantise d'Hitler et de Mussolini. Leiris, autre collaborateur de la revue *Documents*, donne sa vision d'anthropologue et montre un intérêt particulier pour le monde précolombien. Il admet, cependant, son ignorance quasi totale du sujet. Ce qui gêne le plus Soupault, c'est la dépendance, exagérée, de l'Amérique latine envers l'Europe. N'est-ce pas une preuve de décadence? Il en est de même pour l'allemand Mehring dont la seule image du Nouveau Monde est faite de beaux timbres-poste! Ajoutons Zdenko Reich, pour qui les tangos et les autres danses sont aussi attrayants que les recherches ethnologiques récentes. Et lui aussi est frappé par l'incompréhension de l'Europe devant l'Amérique.

Deux participants à l'enquête choisirent de répondre d'une façon plus personnelle. L'Américain Alfred Kreymborg envoya un poème intitulé « Ten Preludes », série de quatrains consacrés et à l'Europe et à l'Amérique, et Roger Vitrac, une courte pièce de théâtre, « Les passagers du "Vainilla XII" », non dépourvue d'humour et d'ironie.

Mais c'est Nino Frank qui, dans la dernière des réponses, donne la vision la plus pessimiste et révoltée de l'ensemble. Pour lui, il est aussi question des timbres-poste, des tangos, des horizons et des mystères, mais il suppose qu'en Amérique latine on peut toujours espérer « une vie encore libre, de forces nouvelles », tandis qu'en Europe et en Amérique du Nord il ne reste que la pourriture bourgeoise» 9.

Ce premier numéro *d'Iman* fut le seul; cette livraison luxueuse, malheureusement, n'eut pas de suite. Tout était déjà programmé pour le deuxième numéro. Il s'annonçait aussi unique que le précédent. Il comprenait des fragments du livre sur Gide de Léon Pierre-Quint et « La Pajara Pinta », la pièce de Rafael Alberti. Il comprenait aussi le recueil d'un jeune poète chilien alors consul de son pays à Java, puis à Singapour: PablŮ Neruda. C'était Rafael Alberti qui avait envoyé le manuscrit à Carpentier. Il s'appelait *Résidence sur la terre*.

Malheureusement ce numéro ne put jamais sortir. En Amérique du Nord et du Sud, autant qu'en Europe, les séquelles du krack de Wall Street se faisaient sentir. Et un jour l'Argentine passa une loi contre l'exportation du capital. Elvira de Alvear connut vite ses conséquences. Elle dut annuler tous ses engagements; quitter son bel appartement parisien, retourner dans son pays natal.

Ainsi finit la courte histoire de la revue *Iman*, curieux mélange de nationalisme et d'avant-garde, et document à ne pas oublier, ne serait-ce que par la qualité de l'ensemble de ses collaborateurs et de ses textes.

NOTES

1. *Iman* découvrir la cause de nos inquiétudes et aspirations. Sera une revue qui gardera la documentation de son époque... Habla de poésie, psychologie, chroniques de voyage, etcétera... et de l'influence considérable que va gagner la science sur la littérature et en la nécessité aussi, entre les hommes, de création artistique.

Iman sera dirigé à centraliser nord et sud comme le titre le dénote et attirera, vers lui tout individu capable de propager énergie et fera connaître les écrivains; tous les réunira en son champ magnétique.

Iman ouvrira de nouveaux chemins, chemins vers la pensée actuelle, entrecroisés par les traditions et les événements qui marquent une orientation - sera un point de départ qui définira la génération présente (pages I et II).

2. *Iman* gardera un accent argentin, et possède les trois caractéristiques modernes de la culture hispanique - critique, morale et vivacité de l'intelligence (page II).

3. Voir «Alejo Carpentier à Paris (1928-1939)», *Cultures*, Unesco, VII, n° 2, 1980, pp. 172-184.

4. Voir *Robert Desnos et le monde hispanique*, thèse pour le doctorat de troisième cycle, présentée à l'U.E.R. de littérature générale et comparée, année universitaire 1978-1979.

5. Nous tenons ces renseignements de Michel Carassou.

6. Le «Conocimiento de América Latina» est un sondage formulé par *Iman* à la jeune littérature centralisée à Paris, et qui officiellement représente le mouvement le plus intense artistiquement (page III).

7. Alejo Carpentier, *Cronicas*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976, vol. II, p. 477 :

Diez auténticos representantes de la literatura europea viviente exponen en ella sus ideas acerca de la América Latina, diez jóvenes escritores... 10 bastante alejados de nuestro continente para poder expresar con toda libertad, sin partidismos, ni aspiraciones a que los inviten a una gira de conferencias en tierras de ultramar.

8. Ce qui nous intéresse dans les commotions de ce continent n'est pas de savoir qu'un général a été fusillé par un autre général; que la « liberté » a été houlée une fois de plus par un parti qui renverse un autre parti, que à son tour, sauvera la liberté en la prochaine occasion. Ce qui nous intéresse est le destin du coupeur de cannes cubain, du planteur de café du Brésil et de ses ouvriers, du paysan de l'élevage argentin, du mineur péruvien, du vigneron chilien. En quatre mots : le destin du prolétariat (p. 196).

9. « Une vie encore libre, nouvelles forces », « la pourriture bourgeoise », p. 229).

L'IDÉOLOGIE ROUSSELIENNE
DANS « LOCUS SOLUS » :
RAYMOND ROUSSEL
ET CAMILLE FLAMMARION

Anne-Marie AMIOT

... cette œuvre sans clair obscur a une coloration essentiellement positiviste.

Michel Leiris, *Epaves*, p. 24.

Le sujet de cette communication peut apparaître comme doublement paradoxal. En premier lieu, il suppose l'existence d'une idéologie dans l'œuvre d'un écrivain réputé fou; en second lieu, il vise à établir un rapport d'influence entre deux auteurs qui semblent n'en pas avoir: Flammarion est essentiellement connu comme astronome, comme vulgarisateur scientifique et comme auteur de *l'Astronomie populaire*, tandis que les ouvrages de Roussel ne comportent pour ainsi dire pas de référence au thème astronomique.

Mais, comme nous pensons l'avoir montré dans des études antérieures¹, d'une part l'œuvre de Roussel obéit à une certaine logique significative, d'autre part, celle de Flammarion se révèle à l'examen étonnamment vaste et diverse. L'auteur la divise lui-même en cinq parties distinctes: ouvrages philosophiques, astronomie pratique, enseignement de l'astronomie, sciences générales, variétés. Dans tous ces domaines, il connut un succès considérable en son temps, dont témoignent les tirages de ses œuvres que *l'on* pourrait qualifier d'« astronomiques» l...

Or, la grande admiration de Roussel envers Flammarion, à peu près égale à celle qu'il professe pour *Jules Verne*, se trouve

attestée par de nombreux témoignages, en particulier celui de Michel Leiris 2: le plus grand jour de sa vie fut celui où il fut reçu par le Maître dans sa propriété de l'Observatoire de Juvisy; il lisait à haute voix *Uranie*, « roman sidéral », à la famille Leiris réunie; nul doute qu'il n'ait d'ailleurs lu l'œuvre entière de Flammarion, tant les ouvrages de vulgarisation scientifiques (dont nous savons qu'il était très friand³), que les livres d'occultisme qui le passionnaient. Enfin, *Locus Solus* ouvrage qui, plus que tout autre dans l'œuvre de Roussel, traite de la science et du savant, nous semble placé sous le signe de Flammarion: à l'évidence, *Locus Solus*, propriété de Canterel, et Canterel lui-même, nous renvoient à l'Observatoire de Juvisy et à la personne même de Flammarion, savant vulgarisateur. De plus, au-delà des différences manifestes entre les deux auteurs, ce livre offre une sorte de synthèse des questions abordées par Flammarion dans la perspective même où les traitait le « savant », c'est-à-dire en obéissant à une idéologie identique.

Contrairement à ce qu'ont pu penser certains critiques jetant un voile discret sur les « égarements spirites » de Flammarion, ses différents ouvrages ne présentent pas de solution de continuité: dans sa pensée, l'œuvre occultiste prolonge son étude scientifique, les « romans » visant à couronner le tout dans un exposé synthétique, générateur d'une littérature nouvelle. Plus encore que celle de Jules Verne à laquelle Roussel s'est souvent référé, l'œuvre de Flammarion repose sur une idéologie précise, représentative de la fin du XIX^e siècle⁴, définie par lui-même comme une « philosophie spiritualiste des sciences⁵ » qui fonde l'unité de sa production textuelle.

Or, l'œuvre de Roussel nous a semblé participer en profondeur d'une telle idéologie. Plus encore que le relevé des emprunts sporadiques à l'œuvre de Flammarion, il nous a paru intéressant de mettre en évidence la parenté idéologique qui existe entre Roussel et Flammarion et qui les classe tous deux dans un courant de pensée majeur du XIX^e siècle, celui de la Connaissance unitaire de l'Idéalisme mystique, qui trouvait ses champions tant chez les Illuministes des XVIII^e et XIX^e siècles que chez certains saints-simoniens orthodoxes ou dissidents - dont Pierre Leroux et Auguste Comte par exemple - créateurs d'une philosophie du progrès continu et d'une morale politique de l'égalité sociale conquise par le mérite, la connaissance et la vulgarisation scientifiques. Or ces valeurs caractéristiques de la III^e République, se retrouvent tant chez Flammarion que chez Roussel.

Flammarion se situe au carrefour des deux grands courants qui se sont partagé l'idéologie du XIX^e siècle: l'idéalisme mystique et le positivisme scientiste. Aussi reconnaît-il pour ses maîtres aussi bien les « physiciens psychologues et philosophes » Œrste et Ampère» (*U.*, II, 5, p. 126) qu'Adolphe Assier, disciple d'Auguste Comte, qu'Auguste Comte lui-même, que le théosophe Swedenborg (*U.*, III, p. 174) ou le spirite Allan Kardec⁶.

La complexité de l'idéologie de Flammarion tient donc essentiellement à la variété de ses sources. Autodidacte, il participe au rêve encyclopédique de maîtrise totale de la connaissance qui anime encore la fin du XIX^e siècle, faisant de Léonard de Vinci le modèle de l'humanité, admiration que l'on retrouve chez Roussel à travers l'un des personnages de *Locus Solus*, Lucius Egroizard⁷. Comme précédemment Pierre Leroux, Flammarion tente d'unifier dans une philosophie cohérente les différents domaines apparemment antinomiques du Savoir, reprenant à son compte le vieux rêve de la Renaissance caressé à nouveau par les Illuministes du XVIII^e siècle. En particulier, il cherche à concilier les données de l'art et celles de la science, celles de l'imagination et de la raison pour mieux pénétrer le Mystère.



Si j'en appelle aux Illuministes, c'est que Flammarion adopte les grands points de leur représentation du monde et du savoir, qui consiste à fonder la connaissance de l'inconnu sur celle du connu, de l'infini sur celle du fini. Cette volonté de fonder la philosophie sur la science, en particulier l'Astronomie reine des sciences depuis Pythagore, caractérise la pensée de Flammarion d'un bout à l'autre de son œuvre⁸ et la relie aux théories illuministes qui, à la fin du XVIII^e siècle, reconnurent la science comme méthode de pensée universelle et comme propédeutique à la connaissance de la vérité, les lois dégagées par la connaissance du monde physique devant, selon le principe d'analogie découlant de la doctrine des correspondances, aboutir à l'établissement de lois qui expliqueraient l'alpha et l'oméga de la Création, ambition dont Balzac se fait l'écho dans *Louis Lambert* comme dans *Séraphita* dont s'inspire abondamment Flammarion pour écrire *Uranie*. Essentiel à sa conception de la science, l'apport illuministe s'avère également déterminant tant dans sa manière de définir la mort que dans son attitude à l'égard des pratiques occultistes.

Sur la question de la mort, la référence à Swedenborg s'impose, dont Flammarion adopte la cosmogonie/cosmologie exposée dans différents ouvrages, en particulier *Du Ciel et de l'Enfer*. Comme le théosophe suédois, il croit à l'unité de la Création d'un univers conçu comme un continuum spatio-temporel où tout vit et se correspond selon la Grande Loi du Monde. Dans *Lumen*, premier récit (1865), il expose sa conception de la création, fondée à la fois sur le « ternaire » et sur les « correspondances », notions propres à la pensée mystique. Il distingue dans l'homme comme dans l'univers trois principes distincts, le corps, la « force vitale », et l'âme, respectivement constitués dans le monde universel « par les 'atomes, inertes et passifs », « les forces physiques actives » qui régissent le monde, et « Dieu, esprit éternel, infini, organisateur intellectuel des lois mathématiques aux-

quelles les forces obéissent », et dans le monde humain, par le corps, « assemblage de molécules matérielles constamment renouvelées », la force vitale ou vie, « principe auquel ces molécules doivent être groupées suivant une certaine forme », et l'âme, « être intellectuel, pensant immatériel », qui vit « selon un mode spirituel » (*Lumen*, p. 10).

Dans cette perspective, la mort n'est autre qu'un phénomène de « nature organique du corps dont les éléments constitutifs reviennent à la nature » (*U.*, II, 1, p. 183). Pour Flammarion, comme pour les Illuministes, loin d'être une fin en soi, la mort est une nouvelle naissance, l'accession à une autre mode de vie dans une autre planète (*U.*, III, 3, p. 209), ce que développent à loisir tant *Lumen* que *Rêves étoilés*, ou *Uranie*. L'hypothèse d'une telle « survie » engendre toutes les croyances occultistes, florissantes au XIX^e siècle, touchant aux communications avec les morts, pneumologie, ou télépathie - à laquelle Flammarion consacre entièrement la troisième partie *d'Uranie*, - en même temps qu'elle en appelle à la théorie pythagorienne de la réincarnation, réanimée au XIX^e siècle par les saints-simoniens dissidents J. Raynaud et Pierre Leroux sous les espèces de la métempsychose ou de la théorie du « circulus » dont on retrouve les éléments dans ce passage *d'Uranie*:

Quelle est la nature intime de l'âme, quels sont ses modes de manifestation, quand sa mémoire devient-elle permanente et maintient-elle avec certitude l'identité consciente, sous quelle diversité de formes et de substances peut-elle vivre, quelle étendue d'espace peut-elle franchir, quel est l'ordre de parenté intellectuelle qui existe entre les diverses plantes d'un même système..., etc. (p. 184).

Je passerai rapidement sur ce type de pratiques occultistes à peu près étrangères à l'œuvre de Roussel⁹ ; pourtant qu'il me soit permis d'ouvrir ici une parenthèse sur l'intérêt porté par Roussel aux questions de « mancie » dans *Locus Solus* : même s'il lui arrive de dénoncer clairement le charlatanisme de certains diseurs de bonne aventure (prophéties sur la destinée de Wagner, truquages de Félicité), il n'en reste pas moins attaché à l'idée romantique de prédestination, de « signe électif », qui désigne certains hommes aux plus hautes destinées. Ce messianisme, symbolisé par l'« Etoile au front » participe, à l'instar du messianisme romantique, de la philosophie des « correspondances » sur laquelle est fondée l'astrologie, dont Roussel semble parfois se réclamer, par exemple lorsqu'il montre l'héritière royale avertie par « un de ces signes célestes refusés aux humains » (*L.S.*, p. 24) ou lorsqu'il insiste sur l'horoscope de Roland de Mendenbourg, lié, dans son récit, à l'invention de la boussole ; dans le même esprit, il rapporte le « présage » de la coupe d'or qui retient l'eau et manifeste à Cyrus son échec futur

dans la conquête du territoire convoité (L.S., p. 250). Mais prenons-y garde, tous ces récits concernent des faits légendaires relatés dans des ouvrages d'historiens ou de mémorialistes, au temps où l'astrologie était tenue pour une science, ce qui n'est plus vrai au XIX^e siècle où elle doit être remplacée par l'astronomie. Il semble que Roussel adopte sur ce point la position de Flammarion, lui-même fidèle à l'enseignement illuministe d'un Charles Bonnet par exemple qui voulait fonder l'astrologie en astronomie, mettant les récentes conquêtes de la science au service du dévoilement du mystère dont l'univers sidéral a toujours été le symbole:

Nous associons le ciel et la terre et nous avons raison. Dans tous les siècles, chez tous les peuples, parmi toutes les croyances, l'humanité a toujours demandé à un ciel étoilé le secret de ses destinées. C'était là une sorte de divination... Tous les regards ont cherché dans le ciel la réponse à la grande énigme et, dès les premiers jours de la mythologie, c'est Uranie qui a répondu. Et c'est elle cette divine Uranie qui répondra toujours... (U., p. 119, II, 4).

Etat embryonnaire d'une science, l'astrologie, bonne en son temps, n'est plus au XIX^e siècle qu'une activité de charlatan: Roussel est très net à cet égard. Pourtant, et nous reviendrons sur cet aspect de la pensée de Roussel, ses techniques et ses acquis peuvent être soit expliqués par la science (ainsi les propriétés chimiques de la coupe de Cyrus), soit utilisés par le savant selon d'autres critères:

Faisant la part de charlatanisme, Canterel, durant la séance, fut souvent frappé par des pratiques vraiment curieuses, qu'il rêva d'utiliser pour divers travaux personnels (L.S., p. 243).

Ainsi, la position de Roussel envers l'astrologie/astronomie se révèle complexe, dans la mesure où, s'il dénonce le caractère frelaté de telle ou telle pratique, il reste fidèle, comme Flammarion, à la croyance aux « signes » et à l'interaction entre l'univers sidéral et la terre, point de départ à un attachement plus général aux présupposés de l'idéalisme mystique et aux pratiques occultistes issues du magnétisme et de l'électricité envisagées dans leurs rapports avec la mort.

Comme Flammarion, Roussel, nous le savons par le témoignage de Michel Leiris¹⁰, plaçait la mort au centre de ses préoccupations. Comme l'un des personnages de *Locus Solus*, « le pensif écrivain Claude Le Calvez », il la craignait, et nous savons qu'il avait fait pratiquer dans le cercueil de sa mère une lucarne pour observer la morte. Le long chapitre consacré à la « résurrection des morts » dans *Locus Solus* suffirait d'ailleurs à soi

seul à démontrer cet intérêt. Ce chapitre de pure fiction suppose en effet une réflexion approfondie de ces problèmes. Il repose sur une idéologie de la mort proche de celle de Flammarion et, partant, des occultistes: toutes les expériences se réfèrent en effet à la croyance en la présence d'un influx vital qui subsisterait dans le cadavre immédiatement après la mort, théorie particulièrement développée par Swedenborg et reprise dans *Lumen* par Flammarion qui, dans ce passage, transcrit presque littéralement le théosophe :

Ainsi nous sommes dans le ciel immédiatement après notre mort, comme du reste nous y avons été tout le temps de notre vie. Seulement nous n'avons plus le poids qui nous cloue à la terre. J'ajouterai ici qu'en général l'âme est quelque temps à se dégager entièrement de l'organisme nerveux et que parfois, elle reste plusieurs jours, plusieurs mois même, magnétiquement reliée à son ancien corps qu'elle n'aime pas abandonner (Lumen, 1, p. 13).

On reconnaît là les théories qui ont inspiré tant les récits de Flammarion que précédemment ceux de Théophile Gautier ou d'Edgar Poe, en particulier « Le dialogue de Monos et Una »^{11 D}. Nul doute qu'elles ne servent aussi de fondement au chapitre IV de *Locus Solus*. Mais Roussel les utilise non plus tant dans la perspective métaphysique qui était celle des Romantiques, que dans la visée scientifique, si l'on peut dire, qui est celle de Flammarion: comme ce dernier, Roussel tire de la conception occultiste de la mort une hypothèse d'action, dans la mesure où il la combine aux découvertes scientifiques modernes que sont la conservation par le froid et l'électricité. Déjà dans *Uranie* (J. 1, pp. 27-28), Flammarion avait rêvé sur les possibilités vitales de l'hibernation, et, après Poe, sur le rôle que pouvaient jouer le magnétisme et l'électricité dans la conservation de l'influx nerveux et des capacités mentales. L'héroïne d'*Un amour dans les étoiles* évoque en effet le « sens électrique », autre nom du « sens de l'Amour » dont la loi, chez Flammarion, comme chez Swedenborg, régit le monde :

En amour, l'électricité joue un rôle prépondérant même dans les organisations terrestres, si grossières et si obtuses. L'âme humaine est un être substantiel de nature électrique, qui rayonne au loin, autour de notre corps matériel visible,

enseigne-t-elle à son amant resté sur terre (p. 9).

À l'évidence, c'est en vertu de telles hypothèses sur l'âme, la vie et la mort, que Roussel conçoit ses expériences de réanimation électrique. Du fait qu'après la mort l'âme reste peu de temps liée au corps, il s'ensuit que la réussite de l'intervention de Canterel tient à l'extrême rapidité de la mise en congélation des

corps. L'électricité d'autre part, agit à deux niveaux: sur l'« âme» du personnage, sa mémoire, en l'obligeant à revivre l'événement marquant de sa vie, et sur son corps qu'il réanime mécaniquement à la manière d'un automate. La « fée électricité », chez Roussel, pallie la « force vitale» évanouie au moment de la mort, en même temps qu'elle s'apparente à l'âme, selon les catégories de Flammarion évoquées plus haut. La première fonction est particulièrement mise en évidence dans l'expérience de prolongation de la vie de l'écrivain Le Calvez par le docteur Sirhugues; la seconde apparaît très nettement dans le rôle imparti à l'électricité pour guérir la folie, maladie de l'âme, dans le cas de Lucius Egroizard qui subit avant la lettre des séries d'électro-choc.

Une étude plus détaillée permettrait de montrer que toute la fiction résurrectionnelle de Roussel se déroule suivant une logique idéologique sous-jacente, héritée de Flammarion pour qui « le corps n'est en définitive qu'un courant incessamment renouvelé en vertu de cette assimilation (il s'agit de nourriture), dirigé, régi, organisé par la force immatérielle qui nous anime» (*U.*, III, 5, p. 267).

Lors de ses expériences, note Roussel, Canterel donne « l'illusion parfaite de la vie ». Or cette illusion suffit à rendre heureux ceux qui y assistent. Cette impression tient-elle au caractère essentiellement fugitif du bonheur ou relève-t-elle aussi d'un présupposé idéologique?

Dans le monde de Flammarion qui, sur ce point encore suit l'idéalisme des Illuministes, « tout n'est qu'illusion dans le témoignage de nos sens» (*U.*, III, 4, p. 234). Totale-ment antimatérialiste, il soutient même à leur suite, que la matière importe moins que le «mouvement» (*U.*, 111,4, p. 253), dans la mesure où « l'univers est un dynamisme» (*U.*, II, 3, p. 93) dont le «mouvement» soutient l'équilibre. Or, dans la perspective illusionniste adoptée par maint symboliste, Poe ou Villiers de l'Isle Adam, créer le mouvement, c'est-à-dire l'illusion de la vie, revient à créer la vie elle-même si la vie n'est qu'illusion. (D'où le prestige de l'automate dans un certain rêve prométhéen.) D'autant plus que ce que Canterel réanime, c'est l'essentiel, ce que Flammarion appelle « l'atome psychique organisateur» qui est « indestructible ».

« Ce que nous voyons est trompeur. *LE REEL C'EST L'INVISIBLE*» proclame Flammarion (*U.*, II, 3, p. 95), et c'est lui seul qui doit être l'objet de la science et de l'expérimentation. L'idéalisme absolu qui semble gouverner la pensée de Flammarion engendre donc un illusionnisme généralisé que nous retrouvons dans sa conception de la Création, dans sa définition de l'objet de la science aussi bien que dans une philosophie du Temps fondée essentiellement sur la relativité des temps astronomique et humain. Dès « les récits de l'infini », dans *Lumen*, Flammarion s'est consacré à des fictions sur le jeu des temps; en particulier, il s'est attaché à la « résurrection du passé» (*resurrectio praete-*

ritii), permettant au héros Lumen échoué après sa mort sur une autre planète de revoir sa propre vie. Ce thème ultérieurement si riche de la science-fiction, Flammarion l'appuie sur des considérations théoriques selon lesquelles, le temps terrestre étant constitué par les mouvements de la terre, ne peut exister en dehors des mouvements de cette même terre; sur d'autres planètes comme dans la spéculation idéale, le Temps n'a donc ni « réalité » ni sens; seule subsiste la notion d'éternité.

Or la réflexion sur l'origine et la nature du Temps passionnait Roussel (comme Jules Verne d'ailleurs). Nous savons par Michel Leiris¹² que l'un des espoirs de Roussel consistait en la possibilité future de pouvoir remonter le temps, ce que font précisément les personnages de *Locus Solus* enfermés dans la cage de verre: acteurs inconscients d'événements révolus ils s'adressent par contre à des spectateurs conscients qui les revivent intensément. La fiction de Roussel anime le vieux rêve humain d'arrêter le temps et de restituer les moments cruciaux de la vie. Cette ambition se retrouve d'ailleurs dans le caractère de fiction intemporelle qui caractérise les récits de Roussel, tant *Impression d'Afrique* que *Locus Solus* où la perception du temps est liée à celle de l'espace, lui-même déterminé par le mouvement circulaire de la visite sans commencement ni fin. La quasi absence d'indications temporelles, jointe à une présentation morcelée des épisodes, crée la sensation d'un temps figé dans un présent éternel. Or l'impression d'éternité donnée par le récit est fondée sur la possibilité de répétition infinie des épisodes construits sur une succession mécanique d'événements qui, à l'instar des mouvements astronomiques, obéissent à des lois fixes d'apparition déterminées par Canterel qui tire de ce pouvoir son caractère de grand Démiurge.

Cette volonté de nier ou de maîtriser le Temps soit en le transcendant, soit en le réduisant à une répétition, place Roussel, comme Flammarion, aux côtés d'un Proust ou d'un Mallarmé, au cœur de l'idéalisme mystique dont ils partagent encore de nombreuses aspirations. Ainsi non seulement la quête d'un Paradis perdu, mais la description qu'en donne Flammarion sous le couvert de la peinture de diverses planètes, relève d'une mentalité idéaliste absolue puisque l'un des critères du paradisiaque réside précisément pour lui dans l'abolition de la corporéité, et, partant, des « besoins corporels » (*U.*, p. 202) : comme au Jardin d'Eden, leur absence conditionne l'immortalité. On ne mange pas sur Mars, donc on n'y meurt pas (*U.*, p. 197). Dans une autre planète idyllique (*U.*, p. 19), Flammarion insiste cette fois sur l'absence de sexualité des habitants, perpétuant dans sa fiction le rêve romantique et symboliste de l'androgyne. Enfin, en une autre planète, toute d'idéalité, les êtres n'ont pas besoin de langage pour communiquer (*U.*, p. 28), accomplissement rêvé de la quête symboliste du « dire de l'indicible » qui permettrait d'échapper aux malentendus de la communication. D'ailleurs tous ces

caractères du paradis rêvé par Flammarion trouvent leur accomplissement dans la réalisation globale de l'Harmonie, rendue sensible par la présence de la Musique. Au début de son voyage sidéral, le narrateur, guidé par Uranie, traverse les mondes appartenant au système du soleil saphir:

A mesure que nous pénétrions dans l'atmosphère de ce monde une musique suave, délicieuse s'élevait dans les airs, comme un parfum, comme un rêve. Je n'avais jamais rien entendu de pareil. La douce mélodie, profonde, lointaine, semblait venir d'un chœur de harpes et de violons soutenu par un accompagnement d'orgues. C'était un chant exquis qui charmait dès le premier instant, qui n'avait pas besoin d'être analysé pour être compris, et qui remplissait l'âme de volupté (U., p. 15).

On croirait lire une explication grossière de la baudelairienne « Invitation au voyage »; toutefois, on ne peut manquer d'être frappé par l'équivalence harmonieuse entretenue entre les sons et la couleur bleue: « Tout était bleu, paysages, eaux, plantes, rochers, légèrement verdis du côté éclairé par le second soleil. » Cette atmosphère ne manque pas de rappeler curieusement l'ambiance de *Locus Solus* dominée par les harmonies mélodieuses qui émanent au chapitre III de la cuve/diamant et au chapitre VI des tarots. Le monde « saphir» évoque d'autre part irrésistiblement la lumière bleue qui émane de la cage de verre où sont enfermés les morts, tandis que la fulgurance constante des éléments et des divers lieux de *Locus Solus*, en particulier des acteurs de la cuve de résurrectine, renvoie au caractère lumineux des habitants du monde saphir qui « semblaient tissés de lumière ».

Le rapprochement entre Flammarion et Roussel dans leur conception d'un lieu paradisiaque devient encore plus frappant lorsque le premier décrit la vie béate menée par Spero sur la planète Mars, lieu où:

... l'humanité, naturellement pacifique et affranchie de tout besoin matériel, a vécu indépendante de corps et d'esprit dans une constante activité intellectuelle s'élevant sans arrêt dans la connaissance de la vérité (U., p. 202).

Or tous ces aspects définissent précisément *Locus Solus*, ce lieu unique, microcosme de lumière, d'harmonie, mais aussi de science, puisque ses habitants et ses visiteurs, apparemment dépourvus de besoins, se vouent tout au long du récit à la passion intellectuelle qui, seule, permet d'approcher la vérité. Utopie d'un paradis non plus perdu mais à venir, dont l'avènement coïncidera avec celui de l'Age de la Science; acte de foi chez ces deux auteurs dans l'idéologie du progrès.

*

**

Au nom de la science, Flammarion rejette aussi bien le matérialisme pur ((La matière n'est pas ce qu'elle paraît et nul homme instruit du progrès des sciences positives ne pourrait aujourd'hui se prétendre matérialiste », *U.*, II, 3, p. 98), que le surnaturalisme romantico-symboliste :

L'esprit scientifique de notre siècle cherche avec raison à dégager tous ces faits des brouillards trompeurs du surnaturalisme, attendu qu'il n'y a rien de surnaturel et que la nature dont le royaume est infini embrasse tout (U., III, 1, p. 153).

Refusant les extrêmes, Flammarion se trouve donc amené à prôner une sorte de « scientisme naturaliste » où la Nature apparaît comme un réservoir inépuisable de formes et d'idées, de lois et de phénomènes, encore inconnus mais que découvrira l'observation de la Nature même, dont les éléments sont tous des signes/symboles égaux en droit au regard de la connaissance, quel que soit le règne auxquels ils appartiennent. Sommairement Flammarion adopte donc la conception mystique des « signatures » présentes dans la Nature qui était déjà celle de la Renaissance, d'un Giordano Bruno par exemple, où tout vit et se correspond, développant un animisme et un symbolisme généralisé :

La plante respire, boit, mange, choisit, refuse, cherche, travaille, vit, agit suivant ses instincts (U., III, 5, p. 262).

Cette participation propre du monde végétal à la connaissance peut être à l'origine, chez Roussel comme chez Verne, du rôle primordial imparti aux plantes dans la quête de la connaissance¹³, mais aussi de la magnifique rêverie de Roussel sur la plante des profondeurs marines, la fleur mystérieuse, l'« absente de tout bouquet », découverte par Fogar dans *Impressions d'Afrique*. Suivant la même logique, l'animal, dans le monde roussélien, n'est pas ravalé au rang de bête brute: non seulement son « instinct », celui de l'iridelle par exemple, peut et doit être utilisé par l'homme à des fins de connaissance, mais, bien dressé, il peut, au gré des circonstances participer activement à l'élaboration d'une découverte: aussi Canterel laisse-t-il une certaine autonomie au chat Khong-deck-Ien (*L.S.*, p. 72). Dans cette conception unanimiste de l'univers, la Nature fournit elle-même les clefs qui ouvrent les portes de ses mystères: de la même manière qu'elle pourvoit aux besoins corporels, elle fournit aux besoins élémentaires de la connaissance, pour qui sait voir et saisir les liens invisibles qui relie ses éléments entre eux.

De cette correspondance et complémentarité des phénomènes, découle logiquement et analogiquement, une volonté de

connaissance totale (qui, reposant sur les mêmes présupposés idéologiques, animait déjà la pensée de la Renaissance) ; en effet, l'interaction des phénomènes entre eux suppose une interaction des sciences qui leur correspondent :

... On peut reconnaître que non seulement toutes les questions se touchent dans l'étude de la nature et dans les sciences, mais encore que l'astronomie et la psychologie sont solidaires l'une de l'autre, attendu que l'univers psychique a pour habitat l'univers matériel, que l'astronomie a pour objet l'étude des régions de la vie éternelle, etc... (U., III, 2, p. 187).

En conséquence, la figure du savant brossée en cette fin du XIX^e siècle tant par Flammarion dans Georges Spero, que par Jules Verne dans Cyrus Smith, Paul d'Ivoi dans *Docteur Mystère*, ou Raymond Roussel dans Canterel, répond jusqu'à l'in vraisemblable à cet idéal : chimiste, Canterel peut de toute évidence et sans effort déchiffrer des caractères runiques ! Il est archéologue, psychologue, météorologue, physicien. Rien de ce qui est humain ne lui est étranger. L'omniscience du savant idéal de la fin du XIX^e siècle, liée à une conception physicienne, naturaliste de la connaissance correspond à une foi indéfectible dans le progrès conçu comme le dévoilement du mystère, et à la création d'une littérature dont le ressort dramatique consiste précisément dans l'explication de phénomènes initialement décrits insolites et prodigieux pour le commun des mortels dont fait partie le lecteur. Flammarion, mais surtout ses émules Jules Verne ou Paul d'Ivoi, excellent dans ce genre. Quant à Roussel, dans *Locus Solus*, il utilise systématiquement le procédé qui consiste à décrire l'événement mystérieux, puis à donner la parole à Canterel qui le « banalise » par ses explications. Par cet écart entre le savant et le vulgaire, il rend sensible une conception hiéroglyphique de la science comme décryptage de la nature et mise à jour du Grand Secret¹⁴. D'où le rôle symbolique du cryptogramme dans son œuvre comme dans celle de Jules Verne. Là encore, tous deux, apparemment, se réfèrent à l'ensemble de la conception scientifique de Flammarion résumée dans la formule « Mais l'inconnu d'hier est la vérité de demain » (U., III, 1, p. 185), qui légitime l'intérêt porté par le savant aux questions les plus folles, au point que lui-même s'interroge sur la valeur « scientifique » de ses recherches sur la télépathie :

Je me demandais avec ténacité s'il pouvait exister de communication entre deux êtres éloignés l'un de l'autre et même entre un mort et un vivant, et chaque fois je me répondais qu'une telle question était par elle-même anti-scientifique et indigne d'un esprit positif (U., III, 1, p. 143).

Mais, objecte-t-il, en énumérant les explications récentes de certains phénomènes, ce qui appartenait hier au domaine de l'inconnu, de la religion et du sacré, c'est-à-dire du tabou, trouve aujourd'hui une explication rationnelle: la foudre, et plus généralement les phénomènes électriques, ont perdu leur valeur de présage; quant au phénomène de l'anthélie, décrit dans *Vranie* (II, 2, p. 73), toujours considéré comme une « apparition » par le profane, il se trouve réduit par la science à un jeu naturel d'illusions optiques. Flammarion se trouve ainsi conduit à s'interroger sur l'objet de la science et sur le caractère indéfiniment extensible du domaine scientifique (vu sa théorie de la pluralité des mondes), dont la conquête a nom progrès:

Cependant, après tout qu'est-ce que nous appelons « science » ? Qu'est-ce qui n'est pas scientifique dans la nature ? Où sont les limites de l'étude positive ? (V., III, 1, p. 143).

En vertu de cette réflexion, la télépathie lui apparaît donc comme une science naissante, mal dégagée des superstitions, qu'il convient pourtant de ne pas rejeter au nom de l'esprit scientifique même:

... L'analyse des émotions de l'âme n'est-elle pas scientifique ? N'est-il pas scientifique de chercher si vraiment l'âme peut voir de loin et comment ? Et puis quelle est cette étrange, cette naïve présomption de nous imaginer que la science ait dit son dernier mot, que nous connaissions tout ce qu'il ya à connaître ? .. (V., III, 1, p. 144.)

Le positivisme de Flammarion consiste donc à reconnaître d'une part son ignorance (*Ibid.* p. 173), « Il y a des faits dont nous sommes forcés de reconnaître la réalité, sans pouvoir en aucune façon les expliquer », et d'autre part à s'abîmer dans un acte de foi:

Mais la science marche et son progrès sera sans fin.

Une position identique semble avoir été implicitement adoptée par Roussel qui, à plusieurs reprises dans *Locus Solus*, insiste sur l'évolution du savoir à travers les âges et, partant, sur le rôle civilisateur de la science. L'épisode du Fédéral et de la guérison de la reine au chapitre premier, nous paraît caractéristique à cet égard, si nous considérons la succession des interprétations données par les hommes au cours des âges aux vertus de la plante « semen-contra ».

Primitivement la présence inopinée de cette plante enracinée dans la main de la statue apparaît comme une manifestation providentielle. Son action bénéfique sur la folie de la reine est donc interprétée comme un miracle accompli pour exaucer les

vœux et les prières du peuple organisé en procession autour des prêtres du royaume. Si les hommes, à cette époque, discernent bien une relation entre l'ouragan qui s'est déchaîné à la fin de la procession et l'apparition de la plante, ils donnent de ce phénomène une explication religieuse en attribuant son origine au « Fédéral »: « Suivant la croyance unanime, l'omnipotent Fédéral avait lui-même déchaîné le cyclone. » (L.S., p. 15.) Dès cette époque, l'humanité ne se trompe pas sur les qualités de la plante: elle découvre donc une certaine vérité partielle; mais, tributaire de la mentalité religieuse, elle attribue sa présence non au hasard, principe majeur de l'ordre naturel qui, Roussel le montre tout au long de *Locus Solus*, gouverne toutes les découvertes de Canterel, mais à une volonté divine, transcendante et magique qui agit singulièrement, en réponse à une situation donnée, par l'envoi de la plante idoine. Entourées de ce halo interprétatif, ses vertus sont jugées miraculeuses, alors qu'elles paraissent « normales », c'est-à-dire naturelles, au botaniste du XIX^e siècle qui reconnaît là l'échantillon d'une espèce intellectuellement connue, amenée fortuitement par le vent. À l'époque scientifique, la connaissance de cette plante, répertoriée dans les nomenclatures sous le nom *d'artemisia maritima* permet de l'utiliser quand on le veut et comme on le veut: grâce aux livres qui consignent la totalité du savoir humain accumulé au cours des âges¹⁵, l'homme n'est plus obligé d'attendre les effets d'un hypothétique hasard, conçu comme caprice ou volonté des dieux. La science le libère de l'angoisse, de la tutelle divine et de la superstition.

Dans ce passage qu'il conviendrait d'analyser plus en détail, Roussel reconnaît donc l'existence d'une « pensée sauvage », « théologique », génératrice d'un certain savoir empirique, « magique » générateur de légendes instructives¹⁸. Plus nettement encore, dans l'épisode des « placets » de Paracelse, Roussel se réfère à la théorie positive d'Auguste Comte qu'il cite nommément:

Nulle vertu curative ne pouvait échoir aux sécrétions provoquées par les fameuses poudres, - inoffensifs excitants, effectivement topiques, dont les formules nous sont parvenues. Malgré sa stérilité, l'idée offrait un suprême intérêt en tant qu'avant-courrière du système qui, plus tard, avec Jenner puis Pasteur, devait révolutionner la thérapeutique. Paracelse, d'après Comte, eût représenté l'époque théologique du principe des vaccins, arrivé dans la suite, après une insensible transition métaphysique à sa période positive (L.S., p. 272).

Outre la réaffirmation de la continuité dans le progrès, ce texte, par l'emploi du vocabulaire et des concepts comtiens « d'âge métaphysique » intercalé entre l'« âge animiste », théologique où

œuvre Paracelse et la « période positive » où intervient Pasteur, montre que Roussel, comme Flammarion d'ailleurs, emprunte en partie son discours sur la science au positivisme d'A. Comte, constamment présent dans *Locus Solus*, dans la mesure même où il donne naissance à une utopie socio-politique fondée sur la science, qui emprunte ses éléments majeurs au saint-simonisme diffus du philosophe.

En effet, la différence essentielle entre le savoir scientifique et le savoir de type « magique » tient à ce que ce dernier, comme le note Roussel, n'est pas généralisable: « En fait, cette méthode ne portait sûrement aucun fruit, vu les spéculations toutes dogmatiques de Paracelse... (*Ibid.*, p. 272). Il relève de la science d'un dieu ou d'un homme - prêtre ou sorcier - qui dit le détenir d'un Dieu ou d'une tradition secrète. D'où le maintien d'une crainte et d'une inégalité entre les hommes que l'avènement de l'âge scientifique ou positif devrait désormais abolir: d'où ce rêve comtien d'un paradis de l'âge de la science, que nous avons relevé plus haut tant chez Flammarion que chez Roussel.

Toute une idéologie sociale fondée sur l'égalité des citoyens établie sur la connaissance, le travail et le mérite parcourt l'œuvre de Roussel tributaire de la théorie positive. Ainsi, l'égalité des sexes prônée par Roussel, position assez inattendue chez un grand bourgeois de la fin du XIX^e siècle doit être envisagée, comme le féminisme de Flammarion, dans le cadre de ses attaches comtiennes et saint-simoniennes¹⁷, dans la mesure où l'égalité des sexes se réalise grâce à l'instruction. Flammarion, dans *Uranie*, lui avait fourni le modèle de la jeune fille érudite qui, sans rien perdre de son charme, rivalise avec les hommes dans l'aride domaine de la connaissance scientifique (*U.*, pp. 79-80; p. 210). Roussel s'en souviendra jusqu'au pastiche lorsqu'il créera Louise Montalescot dans *Impressions d'Afrique* et lorsqu'il ébauchera la figure de l'héroïne de *A la Havane*. Dans *Locus Solus*, le thème est moins développé, mais une allusion aux nouvelles avocates (p. 195) marque son intérêt, fût-il anecdotique, pour l'ascension intellectuelle des femmes qui conquièrent désormais par leur propre « capacité » (pour employer un terme saint-simonien), leur place dans la société.

Cependant, le féminisme de Roussel, comme celui de Flammarion, s'intègre dans une idéologie plus vaste d'obéissance saint-simonienne, qui prône l'égalité des citoyens réalisée par la possibilité donnée à tous d'accéder à l'instruction. Combien de jeunes gens pauvres ou ruinés errent dans les romans de Verne, de Paul d'Ivoi, de Flammarion, ou de Roussel (*L.S.*, p. 173, p. 196) qui, grâce aux bourses d'études et à leur « labeur acharné », réussirent à acquérir le métier et la situation qu'ils convoitent! D'ailleurs Roussel, comme les romanciers cités, exalte à fond la morale saint-simonienne du travail - la lutte contre l'oisiveté nobiliaire ne fut-elle pas le premier objectif du duc de Saint-

Simon ? Pour les héros de *Locus Solus* le travail, de vertu devient passion, celle qui conditionne non seulement toute ascension personnelle, mais surtout celle de l'Humanité dans la voie du progrès. La découverte d'un « procédé », artistique ou scientifique (les deux se rejoignant d'ailleurs souvent) repose en effet sur trois éléments: le hasard, l'intuition, mais essentiellement le travail, qui conditionne toute réussite. Canterel, émule de George Spéro (*U.*, p. 50) ou de Marcel, héros vernien des *Cinq Cents Millions de la Begum*, se présente constamment comme un effroyable travailleur. Roussel évoque tour à tour son « terrible labeur », ses « effroyables calculs » (pp. 55-57), son « labeur acharné » (p. 10), la longueur et les tâtonnements de l'expérimentation toujours recommencée (p. 143). De même le sculpteur Jerjeck, inventeur d'un « procédé » est dépeint en ces termes par son disciple « songeant aux dix grandes heures que Jerjeck avait, de temps immémorial, consacrées chaque jour au travail, son unique et obsédante passion... » (p. 173). Roussel, lui-même infatigable tâcheron, refusant l'oisiveté bourgeoise honnie par Saint-Simon se profile d'ailleurs derrière ses personnages, par exemple le poète Gérard Lauwerys auquel il impose sa « réglomanie » et ses exercices quotidiens de mémorisation (pp. 154-156).

Fondement de toute science, de tout progrès et par conséquent de tout bonheur, l'instruction dans la logique saint-simonienne, devient le premier bien à dispenser aux hommes: les saint-simoniens inventèrent les cours du soir; leur pensée est à l'origine d'une littérature de vulgarisation des connaissances - à laquelle participèrent Jean Raynaud ou les frères Leroux, inlassables créateurs de revues, en particulier de *l'Encyclopédie nouvelle* au titre révélateur. La littérature de vulgarisation scientifique trouve la gloire et le succès avec les premiers récits de Flammarion et son apogée dans les romans de Jules Verne et de Paul d'Ivoi. Tel est le genre littéraire que Roussel cherche à réaliser lorsqu'il écrit *Locus Solus* ouvrage de vulgarisation scientifique, moins métaphysique, donc en principe moins ardu et plus « populaire » *qu'Impressions d'Afrique*.

Plus qu'une tour d'ivoire où se serait retiré le savant, Locus Solus symbolise le lieu où s'élabore la science de demain. Or, à l'inverse de la magie, la science ne s'enferme pas dans le secret: Félicité qui tire gloire d'une imposture, d'un « truc » jalousement gardé secret, s'oppose au désintéressement intellectuel de Canterel qui livre à tous les secrets de ses expériences; car Canterel savant est aussi vulgarisateur :

Pendant que chaque pas nous éloignait davantage de la géante cuve de verre et de l'esplanade, le maître éclairait notre esprit par ses paroles sur tout ce que nos yeux et nos oreilles venaient de percevoir (L.S., p. 142).

En quittant *Locus Solus*, les spectateurs auront non seulement acquis un savoir précis mais ils auront appris à regarder autrement la nature. Le phénomène insolite n'est plus un miracle; ils ne le craignent ni ne le révèrent plus. Eduqués par Canterel, ils peuvent « épier » les différentes phases d'un phénomène et les prévoir; ne serait-ce qu'en pensée, l'homme devient ainsi maître de la nature, réalisant l'ambition prométhéenne du XIX^e siècle dont la démesure possible fait par ailleurs l'objet d'une longue réflexion vernienne.

En effet, pour Flammarion, Verne ou Roussel, la science doit être au service de l'humanité; tous rejoignent un Villiers de l'Isle Adam pour répudier le scientisme qui, faisant de la science une nouvelle religion, engendre une idéologie de la puissance et de la violence (symbolisée par Verne dans la création de Sthalstadt¹⁸), aux antipodes des buts que ces auteurs assignent à la connaissance.

La science, nous l'avons vu, assume une fonction libératrice: elle affranchit l'homme de la crainte de la nature, de la superstition et des abus de pouvoir qui peuvent en résulter. Roussel insiste sur ce point: toutes les découvertes fictives décrites dans *Locus Solus* visent à réaliser d'une manière ou d'une autre le bonheur des hommes. Par la hie, il tente d'assurer le pouvoir de prévision, donc de maîtrise des éléments météorologiques qui, de tous temps ont terrorisé l'homme et causé sa perte par ses caprices. Par les expériences électriques et magnétiques, il cherche à guérir le fléau de la folie, conçue comme souffrance intolérable: la science jouit donc d'une fonction guérissante. Enfin, comme Flammarion, il juge que la science doit essentiellement viser à élucider le problème de la mort (*U.*, p. 68). Aussi lui consacre-t-il la partie centrale de son ouvrage, de loin la plus développée. Or, les expériences sur les cadavres, si l'on y prend garde, répondent toutes à un but de consolation: consolation du patient qui veut prolonger sa vie; consolation des parents qui croient voir revivre les leurs. Enfin, et ce cas fait l'objet de la dernière expérience relatée par Roussel, grâce à la révélation « post-mortem » d'un hideux secret, la science permet de réparer l'injustice, de réhabiliter un innocent et de faire régner la justice sociale¹⁹ par la mise à jour de la vérité.

La science remplit donc tous les rôles autrefois dévolus à la magie (sorcier qui fait pleuvoir, guérit ou provoque la folie) et à la religion qui, par la promesse de résurrection des morts, faisait naître l'espérance, la consolation, et la justice post-mortem. La découverte scientifique n'est donc pas gratuite; elle n'est pas non plus purement spéculative, puisqu'elle remplace et englobe magie et religion. Le dernier chapitre est particulièrement révélateur, qui allie le savoir de Félicité à celui de Canterel, dans une prestation unique. Mais Roussel va plus loin que l'affirmation de la nécessité d'union de tous les types de connaissance. Dans ce chapitre, par le recours à la musique des éme-

rauds, il évoque très nettement le rêve romantico-symboliste de l'instauration de l'Harmonie du monde, défini par les saint-simoniens comme le lieu (*locus*) idéal où doivent concourir tous les efforts humains. Pour eux le bonheur individuel n'a de sens que s'il s'intègre dans le bonheur individuel de l'humanité, défini dans la perspective pythagoricienne d'un « accord » fondamental de la société humaine avec les harmonies du monde, car, comme l'écrivait Flammarion: « ...la justice règne dans le système du monde moral comme l'équilibre dans le système du monde physique... » (*V.*, p. 228). La découverte primordiale à laquelle doivent tendre tous les savants est donc celle de cette harmonie fondamentale. Dans un tel projet, le bonheur régnera sur terre car seront abolis tous les despotismes et tous les désordres. Il en résulte donc pour la doctrine saint-simonienne une pensée politique relativement sommaire, mais ferme, caractérisée par une recherche des principes de gouvernement et une indifférence aux formes du pouvoir, que nous retrouvons latente tant chez Flammarion que chez Roussel. Pour tous, le premier des maux est le désordre qui engendre, dit Roussel, « l'anarchie » et la « ruine » (*L.S.*, p. 27). Aussi Roussel, qui dans les premiers chapitres de *Locus Solus* nous livre sa pensée politique, condamne-t-il toute attitude politique fondée sur la passion, cause de désordre et d'irrationnalité. Il stigmatise aussi bien les intrigues d'un seul homme poussé par la cupidité (*Ibid.*, pp. 21, 26), que celles d'un peuple fanatisé par le fétichisme et la superstition (*L.S.*, p. 19) :

Par suite d'un ardent fétichisme, apte à prévaloir contre toute légitimité, le peuple eût reconnu pour maître tel prétendant assez adroit pour s'emparer de l'objet, prudemment enfermé en un lieu sûr muni de sentinelles.

Par principe, Roussel se montre donc hostile à la révolution (p. 11) fondée le plus souvent sur des passions incontrôlées destinées à établir le despotisme ou l'anarchie; il se rallie par contre à une conception utopique d'un pouvoir politique, proche du despotisme éclairé, où le pouvoir, quelle que soit sa nature, s'appuie sur la science pour s'exercer (*L.S.*, p. 12; p. 15). Conservateur, dans la laïcité d'inspiration saint-simonienne de la III^e République, Roussel expose d'autre part un rêve de fédéralisme inspiré des saint-simoniens dont la doctrine exaltait comme premier degré de la réalisation de l'Harmonie, le rapprochement contractuel de tous les peuples:

Emerveillées par cet état de choses, les tribus limitrophes s'allièrent à Forukko pour profiter de ses décrets et avis, non sans garder chacune son autonomie avec le droit de reprendre à son gré une indépendance complète. Il s'agissait là d'un pacte d'amitié et non de soumission, par lequel

on s'engagea en outre à se coaliser au besoin contre un ennemi commun.

Au milieu d'un fol enthousiasme déchaîné par la déclaration solennelle de l'immense union accomplie, on résolut de créer en guise d'emblème commémoratif... (L.S., pp. 12-13).

Le même désir de respecter l'égalité et l'identité des divers peuples et de préserver la spécificité des civilisations indigènes animera les positions de Roussel à l'égard de la question cruciale du colonialisme. Le souci de l'échange bénéfique des cultures, thème majeur d'*Impressions d'Afrique*, se retrouvera dans l'ébauche tardive de *A La Havane*. Or Roussel, sur ce problème encore, adopte totalement les vues d'un Flammarion ou d'un Paul d'Ivoi (la pensée de Verne étant plus nuancée sur ces questions).

*
.

Toutes ces considérations, nous en convenons, ne s'imposent pas à la lecture de *Locus Solus*, et, seule une interrogation sur le sens des fictions ubuesques qui constituent ce livre, jointe à une enquête sur les motivations profondes de Roussel, peut permettre de mettre au jour un système de pensée réellement cryptographique qui, constamment et consciemment, brouille les pistes et occulte le soubassement de l'iceberg idéologique pour ne laisser subsister que les mirifiques jeux de lumière sur la glace.

Si une étude de type idéologique obnubile l'aspect original et spécifique de l'écriture roussélienne, laissant de côté sa prodigieuse invention et son humour désopilant, nous espérons toutefois qu'elle contribue à en assurer le rayonnement dans la mesure où elle s'attache à en décrypter le sens, c'est-à-dire à restituer l'intentionnalité du discours, volontairement ou involontairement abolie par l'auteur. En effet, Roussel, comme tout écrivain (*cf.*, M. Foucault), et pensons-nous plus que tout autre, est tributaire de l'idéologie de son époque dans la mesure où il se réfère à des modèles littéraires et philosophiques, et où il œuvre dans un domaine précis de la littérature - ici celui de la vulgarisation scientifique - en vertu d'une certaine conception moderniste de l'œuvre littéraire vouée à l'éducation scientifique, mais aussi politique, spirituelle et morale de l'Humanité qui est précisément celle exposée par Flammarion dans *Uranie*:

Ces lectures, ces recherches [...] les avaient surtout intéressés par l'élimination que leur esprit de plus en plus éclairé se voyait conduit à faire des neuf dixièmes des écrivains, dont les œuvres sont absolument vides, et de la moitié du dernier dixième, dont les écrits n'ont qu'une valeur superficielle; ayant ainsi déblayé le champ de la littérature, ils vivaient avec une certaine satisfaction dans ta société restreinte des esprits supérieurs (U., p. 87).

Cette conception motive le désir qu'a Roussel d'être lu, sans pour autant sacrifier la qualité intellectuelle de ses écrits, ainsi qu'elle détermine sa recherche d'un style universel.

Dans le domaine littéraire aussi, il semble bien qu'une fois de plus Roussel ait fait sienne l'ambition du héros de Flammarion Georges Spero, double idéal de l'auteur *d'Uranie*:

Quoiqu'il n'eût pas encore accompli sa vingtième année plus d'un million de lecteurs avaient lu ses œuvres, qu'il n'avait point écrites cependant pour le gros public mais qui avaient eu le succès d'être appréciées par la majorité désireuse de s'instruire aussi bien que par la minorité éclairée. On l'avait proclamé le Maître d'une école nouvelle et d'éminents critiques ne connaissant ni son individualité physique ni son âge, parlaient de ses doctrines (U., p. 69).

Université de Nice

NOTES

1. *Un mythe moderne: «Impressions d'Afrique» de Raymond Roussel*, Paris, Minard, 1977.

2. «Conception et Réalité», in *Epaves*, J.J. Pauvert, 1972, p. 26.

3. M. Leiris signale l'intérêt que porta Roussel aux idées d'Einstein, *ibid.*, p. 26. Il aimait fréquenter le musée des Arts et Métiers et était abonné à la revue de vulgarisation scientifique *la Nature*. (F. Caradec, *Vie de R. Roussel*, J.J. Pauvert, 1972, p. 229.)

4. Dans *Mémoires d'un astronome* (1912), Flammarion publie la liste des auteurs qui le félicitèrent et publièrent un article élogieux lors de la parution de son premier ouvrage, *la Pluralité des mondes habités*. On relève les noms de Sainte-Beuve, Henri Martin, Allan Kerdec, directeur de la Revue *Spirite*. Il publie également une lettre de V. Hugo, datée de Guernesey, 17 déc. 1862 qui déclare: « Je me sens en affinité avec des esprits comme le vôtre. Vos études sont mes études. Oui, creusons l'infini: c'est le véritable emploi de l'âme.»

5. Il déclare dans ses *Mémoires*: «Fermement convaincu que notre devoir est de profiter de toutes les circonstances favorables pour affirmer la philosophie spiritualiste des sciences je pris la résolution de traduire en français cet excellent livre, dont les tendances sont si élevées, et dont les conclusions, combattant énergiquement les négations matérialistes continuent en la transformant et la complétant, la tradition spiritualiste qui est la gloire de l'esprit humain» (p. 431). Il s'agit de *Consolations en voyage ou les Derniers Jours d'un philosophe* de Sir Humphrey Davy.

6. Flammarion est venu au spiritisme en 1861, après une lecture du *Livre des Esprits* d'Allan Kerdec.

7. *L.S.*, p. 232 : «Membre fanatique d'une société italienne vouée exclusivement au culte de Léonard de Vinci, le malade Lucius Egroizard, s'occupait simultanément jadis d'art et de science, afin de suivre, fût-ce de très loin, l'exemple unique dans l'histoire, fourni par son idole. » Or l'ambition de R. Roussel dans *L.S.*, est précisément de mêler art et science, dans le genre littéraire de la science-fiction.

Sur la vogue de Vinci à la fin du XIX^e siècle, cf. Péladan, Verne, Valéry, etc...

8. Il écrit dans la «Préface» de *Récits de l'infini* (1873): «L'Astronomie jette les bases d'une philosophie nouvelle, qui nous apprend enfin ce que nous sommes, d'où nous venons, où nous allons, et quelles sont les destinées qui nous emportent dans le système du monde matériel et spirituel. »

9. M. Leiris note: «...le monde qu'il opposait ainsi à celui de la vie quotidienne n'avait pour base aucune croyance en un surnatureL.» *Ibid.*, p.27.

10. *Ibid.*, pp. 26-28.

11. *Nouvelles Histoires extraordinaires.*

12. *Ibid.*, p. 26.

13. Cf. dans *L.S.* la plante « a semen-contra » du Fédéral; cf. la «pridiana vidua» (p. 175) «qui secrète une cire noire» et permet au sculpteur Jerjeck de réaliser son dessein. On pourrait multiplier les exemples.

14. Titre d'un ouvrage, à peu près contemporain, de Mreterlinck.

15. On peut noter l'importance du savoir livresque dans *L.S.*, particulièrement riche en références de toutes sortes à des encyclopédies, des dictionnaires, ou recueils généraux. M. Leiris évoque d'ailleurs la prodigieuse érudition de Roussel et son goût pour les dictionnaires (*ibid.*).

16. Dans *L.S.*, Roussel se réfère à de nombreuses légendes dont il montre le rôle important dans la transmission d'un certain savoir, la plus typique étant peut-être celle de la coupe d'or de Cyrus.

17. En fait, le féminisme dans l'œuvre de Roussel déborde même ce cadre idéologique. Il semble, en particulier dans *Impressions d'Afrique*, avoir adopté les vues des Romantiques sociaux, Esquiros, Eliphaz Levi, Fourier ou même A. Comte, qui attribuent à la femme un rôle salvateur et primordial dans la restauration de l'Harmonie sur terre. Ainsi peut-on envisager l'action de Sirdah et de Louise Montalescot dans *I.A.* et celle de la sœur du héros de *A la Havane.*

18. *Les Cinq Cents Millions de la Begum.*

19. Roussel accordait une grande importance à cet épisode puisque les deux versions théâtrales de *L.S.* le développent longuement. Il insiste dans l'adaptation, plus lourdement que dans le texte primitif plus allusif, sur l'accusation, reprise plus tard par Marcel Aymé dans *la Tête des autres*, de l'existence d'une justice de classe qui accorde un préjugé favorable aux notables et ridiculise les petites gens par son appareil formaliste et son vocabulaire technique incompréhensible pour ceux qui n'ont pas reçu d'instruction.

LE ROMAN FAMILIAL DE JOË BOUSQUET

Charles BACHAT

Il existe, durant les années 1920-1930, une autobiographie surréaliste. Crevel en témoigne dans un rêve recensé dans le n° 2 de *la Révolution surréaliste*: « *La tranche de vie est un lambeau de brouillard tristement sanglant et il nous faut compter avec les douloureuses surprises des rêves.* » Elle prolonge la tradition gidienne de la *sincérité*; Michel Leiris et Joë Bousquet y ont tous deux sacrifié. Cette entreprise, contemporaine de la crise du sujet, se fortifie des recours à la méthode surréaliste elle-même: l'introspection, s'aidant des jeux sémantiques et phoniques du langage, emprunte son système de lecture à la psychanalyse. Ouvertement chez Crevel, plus obliquement chez Leiris et Bousquet, où le « récit de rêve » sert tout autant de mode de fabrication du récit que de mise en valeur de leur « roman familial ».

Philippe Lejeune a parfaitement analysé dans *Lire Leiris* la fonction du *récit de rêve* dans la construction autobiographique de l'auteur de *la Règle du jeu*. Chez Bousquet, ce dernier revêt, comme dans son œuvre romanesque, un caractère fictionnel; il joue un rôle semblable à la mise en perspective onirique mise en place par Leiris: il sert en quelque sorte de généalogie critique et de géologie de l'inconscient. Bousquet dans la *Tisane de sarments* instaure le programme d'une oniro-critique qui déchiffre comme par avance les événements de l'intrigue romanesque.

Le narrateur déploie dès le début son matériel onirique sans échapper du reste à une certaine ambiguïté; se moquant par le truchement du Docteur Bernard d'un réductionnisme simplifica-

teur, mais donnant à lire aussi, explicitement, le schéma d'une possible lecture. Mais l'essentiel reste que les rêves, emboîtés les uns dans les autres, sortes de rêves filés, tracent dans le roman les axes d'une morphologie romanesque dépendante de ses mythes essentiels: le thème du double s'origine par exemple à partir du rêve du papillon-libellule. La même remarque pourrait être faite pour un texte strictement autobiographique: *le Meneur de Lune*: le modèle de lecture nous est donné par Joë Bousquet lui-même: le lire comme un « récit de voyage ». L'autobiographie de Bousquet, à la limite, ne se présente guère comme une descente aux enfers, même si, adossée à une ambition métaphysique elle prend parfois l'allure d'une repossession de soi-même, d'une recherche de sa *vérité*: « Pour que la légende vraie se dégage, il faut détruire une légende apparente ¹. » Qu'elle lui soit apparue au moment où il prévoyait la disparition de la fiction romanesque - « Le roman disparaîtra, mangé par des inventions nouvelles qui détourneront l'émotion à son détriment. Asphyxié surtout par la vie elle-même, qui ne laisse plus le temps comme on dit, de se perdre dans des intrigues ². » - comme un exercice d'écriture (Bousquet préfère parler de *contrécriture*), rien ne le révèle mieux que cette remarque de *Mystique* où l'on voit le point de vue de l'écrire surplomber la conquête d'une autre vie: « Construire sa vie comme un *opéra* se poursuivant dans l'anxiété d'effacer son commencement. »

Qu'il s'agisse de Crevel hanté par des démons intérieurs, de Leiris ou de Bousquet, la forme particulière que prend chez eux le discours autobiographique les fait échapper à la « confession », au « journal » proprement dit. En définitive leurs tentatives respectives tendent, par-delà des cheminements singuliers, à une re-création. Se confier au lecteur ne constitue plus le geste primordial de l'autobiographie surréaliste: Crevel poursuit dans *Mon corps et moi* et *Babylone* une tentative audacieuse qui lui vient en droite ligne de Diderot: faire assumer à son moi tant de pressions et de déformations qu'il entend aboutir à une phénoménologie où l'objectif et le subjectif seraient réconciliés. *Le détour* (titre d'un de ses livres de la période du *Manifeste: Détours*, 1924), s'affiche comme l'instrument poétique de la mise en forme de ses expériences: l'ironie lui fait prendre ses distances avec ce qu'aurait de trop *sérieux* l'édification d'une véritable auto-analyse: « Mémoire-mimosa. Joli titre pour une valse à jouer lorsque la vie boite. »

Bâtissant son dire sur un jeu langagier capable de « cerner » sa vie comme un mythe africain, Michel Leiris, tout comme René Crevel, participe de cette remise en question de la représentation de soi-même dans la fiction, mieux restituée peut-être par l'extrême déconstruction que le Cubisme analytique fait subir, à l'orée du siècle, au portrait traditionnel.

Joë Bousquet s'inscrit d'évidence dans cette démarche qu'il souhaite tout à la fois *totalisante*: refaire sa propre image corpo-

relle dans une appréhension de sa corporéité blessée, et *destructrice* du mythe de l'intériorité que chacun de nos auteurs refuse avec les atouts de ses moyens originaux. Ce que Bousquet, en effet, « traduit du silence », répond à cet impératif majeur de sa manière autobiographique : « Ne jamais se conformer à soi-même. Echapper à la nécessité d'incarner au milieu des hommes une figure préconçue. »



LE ROMAN FAMILIAL DE JOE BOUSQUET

1. *Le mythe de la naissance : le mort-né*

« Je n'étais pas né que j'étais mort³. » On a tout lieu de penser que cette naissance difficile soit apparue à Bousquet comme le présage de la Blessure, d'une vie funeste et d'une mort toujours en sursis. « Mais je peux affirmer que vous êtes entré dans le monde en lui montrant le derrière », répond Cendrine interrogée par son maître, anxieux d'en « savoir aussi long sur sa naissance que s'il y avait assisté ». La suite du récit, sur le mode burlesque, n'amortit guère le « traumatisme de la naissance » mis à jour par Rank 4: « Accueilli dans le monde par une exclamation résignée, informé des années après que son père avait crié: "Quel dommage, *c'était* un garçon", en le voyant inerte comme une savate dans la cuvette où on l'avait posé. » Le nouveau-né considéré dès l'abord comme *mort* est accepté dans la vie comme après-coup, car l'on s'était déjà « résigné » sur son sort. Cette attitude du père ne diffère pas de celle qu'il aura bien plus tard lorsqu'il ne croira pas en la survie de son fils blessé au vif de la moelle épinière. « Je suis dans le pays où j'ai failli sortir de la vie par un *trou de serrure*. » L'image laisse supposer que l'accouchement difficile, le « siège », comme l'on dit en obstétrique, est à mettre sur le compte de la mère. La séparation d'avec la mère, déjà traumatisante en temps normal pour le nouveau-né, se voit assigner une prime supplémentaire à l'angoisse (*angustia*) de l'expulsion malaisée. Que ce soit dans ses rêves, dans son désir de mort, Bousquet se polarise sur un retour à la Mère (dans son fantasme de l'inhumation notamment) qui bercerait le cruel souvenir d'une mise au monde qui avait toutes les formes d'une « mise à la mort ». On comprend que « chaque matin, éveillé dans l'angoisse, [il] ressent l'horreur d'un naufragé, [que] chaque jour l'épreuve ressuscite le jour trouble de [sa] naissance⁵. » C'est à ce traumatisme originel que Bousquet doit de souffrir toujours du « mal d'enfance ».

Le « traumatisme du sevrage » ne lui fut pas moins violent:

« Un an après, une femme de chambre me trouve pris au piège. jouant, cependant entre les bras de ma nourrice qui venait de mourir subitement ».

Cette naissance tragique et son impact expliqueraient sans doute que Bousquet éprouve le besoin, par une sorte de compulsion de répétition, de se détourner de son mal-naitre par un constant auto-enfantement de soi-même: « L'enfantement commence à la naissance. Ce que la mère met au monde, c'est un utérus en liberté⁶. » On n'aura pas de mal non plus à s'expliquer que la Mort, loin d'être redoutée, constitue pour lui une nouvelle naissance, la mise à bas du « frère l'ombre » dont il était enceint.

2. Le Père

Rien d'étonnant, avant d'être dénoncé ou oublié dans le complexe de la Bâtardise, à ce que le Père soit idéalisé. En effet, le *Galant de neige*⁷ fait état d'un « bon » Père, comme Mélanie Klein parle de la « bonne mère ». Bourru mais plein d'une affection rentrée, tel se présente ce portrait du « patriarche » : "A-t-il vieilli?" se demanda-t-il en regardant son père en dessous. [...] Comment aurait-il lu dans *l'attention* dont il était l'objet? Evidemment, il toussait et avait dû séjourner dans un sanatorium; mais il n'aurait jamais cru son père si *occupé de le soigner, rude* comme il paraissait, avec ces moustaches que le brave homme avait gardées très grosses, très longues, afin de se faire peur à lui-même, et qui n'avaient jamais trompé que son fils, et qui continuaient à lui faire illusion parce qu'il était resté un enfant. » Relation de *dépendance* affective du fils « resté enfant », du blessé pour le médecin qui l'entoure de soins. Certes mais poursuivons la lecture du conte et nous nous rendrons à l'évidence: l'affection du fils pour le père est partagée et les rapports des deux hommes n'ont été qu'un pathétique malentendu: « Le poète aimait son père, mais il avait peur de perdre son affection et lui inspirait la même crainte. Faits pour se comprendre, ils avaient vécu pour n'en rien savoir. Peut-être s'estimaient-ils mutuellement si haut que leurs dissentiments étaient irréparables. » Un trop-plein d'affection mutuelle les éloigne l'un de l'autre: on a vu tout à l'heure qu'un bon moyen de « liquider » le Père envahissant était de le faire s'évanouir dans un panthéon inatteignable.

Pourtant la mort de son père avait profondément affecté Bousquet, l'avait atteint dans sa Blessure même. Une lettre inédite de fin mars 1938 au peintre Albert Gleizes exprime une peine sincère: « ...j'ai passé ces mois allant de ma chambre au lit de mon père, désespéré à la pensée que j'allais le perdre et que je verrais toute la maison, derrière lui, s'écrouler. [...] D'autre part la mort de mon père fera tout écrouler. De ma famille, à vrai dire, je *n'aime que lui*. Ses soins m'ont arraché à la mort, m'ont

gardé vivant. Je me dis que sa disparition emportera toute ma raison d'être... » Les méditations sur la mort du père réactivent, dans le *Galant de neige*, son sentiment de culpabilité: «Ils avaient été semblables, comme un seul homme en deux personnes, et perdus l'un pour l'autre dans un monde où l'on ne peut se comprendre que si l'on existe à moitié. » (G.N., 145.) Le rêve qui se place après ces réflexions est symptomatique des sentiments d'ambivalence affective qui ont pour objet le Père: dans ce rêve le Père se voit identifié au fils jeune dans une sorte de joyeuse assomption des deux rôles en un seul, le paternel et le filial: «Il allait, il venait, jouait ostensiblement avec une carabine, le premier jouet d'homme qu'il eut donné à son fils. Tout ce que ses enfants n'étaient plus, il l'était à leur place : ainsi souffrait-il un peu moins des sentiments où il ne se retrouvait pas. Il ne pouvait pas répondre de ce qu'il avait fait vivant, on aurait dit qu'il était un descendant de celui qu'ils avaient perdu. » (P. 146.) On aura remarqué la « mauvaise foi » qu'entérine de bonne grâce le « flou » de ce songe pourtant bien transparent: Bousquet - Galant de neige - fait endosser au Père mort les reproches posthumes que lui adresse son fils mais étant Père et Fils il peut les esquiver plus facilement. Le Père s'évertue à capter la tendresse de son fils adulte, mais il est trop tard: le jeune joueur (l'Homme-Chien) est devenu depuis longtemps le poète exilé: «Il s'approchait du poète, manœuvrait la culasse du petit fusil, étonné de ne plus l'intéresser avec ce souvenir de leurs anciennes joies d'hommes... » Un autre rêve, que nous appellerons rêve du Père-protecteur, dit tout à la fois la demande de protection, le fantasme de l'infirmité en même temps que l'échappatoire de l'idéalisation (le Père-oiseau s'élève dans le ciel peu soucieux de sa proie): «Je ne le voyais plus; et soudain, je me sens soulevé au-dessus du sol. Je ne sentais pas le contact de ses mains et je savais cependant que nul autre que lui ne pouvait ainsi me porter; je ne craignais rien que d'apprendre qu'une autre force que la sienne s'employait à m'enlever, car j'interprétais son action comme la volonté de me prouver la vigilance de son affection. [...] J'étais une vision de sa puissance. Abandonné dans ce berceau d'une force inconnue, je me laissais entraîner, à travers la pièce obscure, vers une fenêtre sans rideaux où s'appuyait le rayonnement jaunâtre d'une nuit lumineuse: lancés ensemble avec une violence terrible vers les vitres closes, et sans que la moindre appréhension se fût emparée de moi, nous traversions l'obstacle aussi facilement qu'un rayon de clarté. [...] Déjà, nous avons traversé le boulevard et je me trouvais transporté devant une porte romane, à l'étroite entrée d'une ruelle qui, un instant, allait porter sur une de ses murailles l'ombre immense de l'ombre qui me portait; l'ombre d'un oiseau très grand qui n'aurait volé que droit dans le ciel... » Puissance du côté du Père, sublimée dans l'ombre-oiseau, joie quasi fœtale du côté du fils, mais puissance si grande qu'elle provoque la

jalousie de l'infirmes « aux mains fines » comme l'indique un autre passage du *Livre heureux*: « Il regardait avec envie les mains épaisses et velues de son père, il souhaitait de devenir volumineux et d'écraser sous *ses semelles* les parquets de marquetterie du bel appartement qu'il habitait. [...] Ce soir-là, il était triste à en pleurer; et cependant il avait éprouvé un grand bonheur jouant avec une bague trop grande pour son doigt que sa mère avait ôtée de sa main afin de la lui donner. Il regardait le bijou, il vit sa main. Les *hommes* n'ont pas des mains *si fines*, se dit-il avec *tristesse*. »

Mais le Père ne s'attarde pas dans ce rôle de père affectueux; il se montre la plupart du temps un Père *castrateur* et oppresseur auquel nous avons habitué Freud, au point qu'il pousse Joë vers des tendances suicidaires ou aux fugues: « Je me revois adolescent sous les scènes *écrasantes* qu'il m'administrait. Je courais parfois vers la gare. Une fois, j'ai voulu me tirer un coup de fusil ». Joë, supportant mal le joug paternel, se réfugie dans le grenier, espérant faire naître l'inquiétude chez ses parents: « Une autre fois, je me suis caché dans un grenier, attendant la nuit pour gagner le large. J'espérais que l'on remarquerait ma disparition et que l'éclat de ma fugue m'aiderait à fuir. A l'heure du repas, personne n'avait pensé à moi. J'avais froid, assis sur une haute chaise d'enfant que j'avais dénichée dans un coin, j'imaginai pour me réchauffer une terrasse de café dans le poudroisement embrasé des arroseuses. C'est la monotonie de cette image qui m'apporta sans doute la fatigue et la raison. Je me suis mis à table, expédiant mon dîner afin de bâcler mes devoirs négligés du fait de mon faux départ. Les éloges des miens me rendirent pour quelques jours l'esclave du zèle que j'avais montré¹⁰. » L'épisode de la typhoïde qui faillit emporter Joë à l'âge de trois ans est tout à fait révélateur du reproche que Bousquet fait à ses parents de ne pas l'avoir assisté dans cette grave maladie: « Accablé de fièvre, un jour de mon adolescence, j'interrogeais la vieille nourrice qui me gardait:

- J'ai failli mourir quand je n'avais que trois ans, et mon oncle m'a sauvé. Pourquoi mon père n'était-il pas à mon chevet?
- Il était aux manœuvres.
- Et ma mère?
- Elle l'avait suivi, dors¹¹. »

Ce récit, à chaque fois quelque peu modifié, revient à plusieurs reprises dans les cahiers, marquant l'importance que Bousquet accorde à ce délaissement selon lui significatif.

Pourtant ce qui peine le plus le *Blessé* - en qui son père voit davantage la blessure, « le côté médical » que le *blessé* (le dégât psychique causé par la blessure) - c'est l'incompréhension du docteur Henri Bousquet pour ses occupations d'écrivain, le destin de son œuvre, considérée comme un divertissement de malade alors qu'elle est le *salut* d'un naufragé: « Je suis persuadé que ma vie d'écrivain était en l'air comme un divertissement à

côté, assez conforme à ce que ma *famille*, au fond, a toujours pensé », écrit-il à Albert Gleizes.

Cette incompréhension remonterait assez loin dans l'enfance de l'écrivain, depuis sa prédilection pour la poésie: « Effrayé par mon amour de la poésie, mon père qui craignait de me voir devenir acteur avait déchiré mes cahiers de poèmes », nous révèle Bousquet. Une remarque faite à propos des «vies d'artistes », réservées selon lui aux souffrances morales, laisse deviner que l'opposition du Père, type même du positiviste fin de siècle, radical, que rebutent les phénomènes irrationnels - «...les fous lui faisaient horreur. Il voulait toucher tout ce qui existait: l'irréel lui donnait le vertige» (*P. A. R.*, 97), écrira Bousquet à propos de son rationalisme forcené - en ce qui concerne l'aventure littéraire de son fils, touche au plus profond de ses racines et, remettant en cause son activité d'écrivain, renie son enfant en regrettant sa naissance: «Les vies d'artistes doivent saigner. Ils auront l'amour et la gloire, tout ce que l'on peut obtenir sans sortir de leur solitude morale. [...] Leur père se *maudira* de les avoir mis au monde. Leur existence fera douter leur père du respect qu'il vouait à ses propres parents. Il se *maudira d'avoir élevé* un artiste, ou bien il accusera sa femme, et, au comble de la folie, s'écriera: "Mieux valait pour nous, mieux valait pour lui qu'il ne fût jamais né." Ce reniement semble être compris et excusé par le Fils, qui met la répulsion du Père pour ses travaux sur le compte de son « désespoir mortel ». « Il était brouillé avec la vie. » L'admiration - toujours le Père idéal et sublimé - va à sens unique, l'amour filial ne trouvant pas d'écho: « Mon père avait déchiré mes livres de contes; mais moi j'admirais mon père. Comment ne pas croire à la *perfection* de ceux qui nous sont les plus chers? Ils nous paraissent bons parce que nous les aimons; justes parce qu'ils sont *impitoyables*; et qu'il y a toujours une *voix* en nous pour nous condamner.» Cependant, la seconde partie de ce passage analyse fort bien le phénomène *d'idéalisation*: c'est pour ne pas se donner tort ou donner lieu à une *déception* accablante que l'investissement court-circuité travaille à sens unique. Au contraire - derrière la *voix* dont parle Bousquet - s'engouffre le sentiment de *culpabilité* ressenti -après une demande d'amour non satisfaite. Alors l'amour filial déçu se reporte sur les deux aïeux : le grand-père Cazanave, du côté maternel, le grand-père Joseph Bousquet du côté paternel de qui Joë a hérité l'esprit aventureux et fantasque.

3. Les deux Patriarches

Le grand-père Cazanave entre en scène dans la *Neige d'un autre âge* tout juste après l'épisode de la typhoïde qui a fait prononcer au jeune enfant des mots d'un autre âge; aussi Joë, au milieu de son délire, supplie-t-il son oncle, le chirurgien Jean

Gally¹², de le laisser mourir: «Tonton, ne le dis pas à papa, il ne faut pas que je vive.» Auparavant le jeune malade s'était raccroché au visage débonnaire de l'avunculaire (l'absence du père est justifiée dans ce récit par sa clientèle de médecin) qui se départit de son sérieux scientifique pour consoler son neveu «en affectant le parler zézayant des gosses de mon âge». Quel lien privilégié unit l'écolier à son grand-père maternel? Joë est le seul enfant mâle qu'il reste à ce vieillard éprouvé par la perte de ses deux fils morts tous deux de la même maladie: «Il avait perdu un fils de mon âge, peu d'années avant de marier sa fille à mon père, avait donné le nom du mort à un deuxième fils qui mourut du même mal et maintenant qu'il me tenait par la main, *j'étais l'enfant qu'il avait perdu* et c'était pour cette raison qu'il ne me parlait jamais.» On sent l'attachement inné du petit-fils pour cet «homme très doux à embrasser [qui] portait mon ardoise sous le bras» (*Neige*, 14). *L'homme dont je mourrai*¹³ reedit la même tendresse naïve: «Un vieillard très bon dont il sent quelquefois la main dans la sienne.» L'autre patriarche, Joseph Bousquet, attire moins d'investissement affectif mais paraît plus proche du poète parce que ce dernier partage avec son parrain une sensibilité commune: du goût pour l'art, une connivence pour les choses de l'esprit et surtout un humour déraisonnable.

C'est son portrait que l'on entrevoit au cours d'un songe du narrateur dans *la Tisane de sarments*¹⁴: «Toute ma chair me lie au parent dont je viens de revoir le visage en songe et qui est mort il y a vingt ans dans une maison de santé. Il m'a donné son prénom, sa fortune et même sa maladie, je crois. De tout ce dont il a abusé, j'abuse à mon tour. Il paraît que c'est un crime contre la société que de vivre comme il a vécu et comme je vis.» Il est aisé de lire entre les lignes que Bousquet prend la défense de ce «déclassé» mis, tout comme lui, au ban de la famille à qui il ressemble par bien des aspects. Un texte plus tardif, *Mon parrain et moi*¹⁵, pousse plus avant l'identification entre le filleul et le parrain.

Volage, Joseph Bousquet fait prévoir le «jeune voyOU» intrépide, avide de conquêtes et de coups d'épée: «A dix-huit ans il avait querellé un jaloux qui dut ajouter à ses cornes l'hommage d'un coup d'épée.» Joueur, il devient l'épouvantail de la famille: «...On s'effrayait de me l'avoir donné pour parrain. Il m'apprenait en cachette le baccara, le poker.» Conteur fascinant, il enjole le jeune garçon pour qui il a une véritable prédilection: «Toute parole le dépassait, mais levait une lumière pour le voir; et sa voix ne fêtait qu'en tremblant cette lumière où il s'était insinué avec la grâce d'une apparition. Après quelques hésitations, il s'ensorcelait de l'événement à me conter, y devenait obscurément l'otage d'une romance ensevelie.» Peintre amateur, il met fin à son occupation préférée en proférant un de ces pensefables dont son petit-fils aura le secret: «...En

jetant devant moi sa boîte de couleurs dans le puits du jardin, il m'avait promis des générations de poissons rouges et un seau d'argent pour les remonter. » Aventureux, toujours sur le départ, « il disparaissait des saisons entières et dès la première feuille de mars. On ne nous disait jamais dans quel port il avait pris la mer. »

Mais ce qui le rapproche le plus du poète, c'est la fêlure creusée en lui par la guerre de 1870 et la blessure qu'il y reçut: « Puis vint la guerre, où il disparut pour revenir méconnaissable, les yeux changés. [...] La guerre lui avait pris son rire, on le lui avait donné à boire en le relevant d'entre les morts. » Le portrait du beau lieutenant semble décalquer celui du bel officier de 1916 dans son fringant uniforme: « ...un lieutenant, pendant la guerre de 1870, peu de jours avant la bataille où il devait tomber. Il a l'air bon, éveillé, cabochard. »

Les deux patriarches prennent la relève du Père absent et néantisé et assume l'auréole mythique et idéalisée dont son fils Joë l'a privé par représailles.

4. La Mère

A la *Mère*, quant à elle, est attribuée une image scindée en deux panneaux antithétiques: à la douce Amante d'avant la Blessure succède la Mère phallique et revêche qui retire son amour à celui qu'elle ne reconnaît plus (au sens physique et juridique du terme). Bousquet demeure tout à fait discret dans l'élaboration de son image maternelle. Plus qu'aux journaliers, où la révolte contre le Père se dessine à grands traits rageurs, l'on doit se tourner vers les romans et les contes. Ainsi verrons-nous combien la présence de la Mère se diffuse dans la totalité du *Rendez-vous d'un soir d'hiver* jusqu'à former le « patron » de l'amour de Paul Servan pour Annie. On pourra voir aussi combien Bousquet est parfaitement conscient de la part maternelle qu'il investit dans son amour pour les femmes; une remarque incidente isolée du *Meneur de Lune* met en relief le fonds commun libidinal qui unit les objets d'amour dans une identique soif d'aimer: « L'amour unique est une forme aiguë du caprice incestueux. » (P. 65.)

De la même façon l'atmosphère du Tivoli (air de romance, parfum des violettes, turquoise égarée par la mère dans la terre du jardin) recrée sans aucun doute le paradis de l'enfance et concrétise le retour à la Mère. Le souvenir chez Bousquet, comme chez Proust, est d'abord celui de la Mère: une indication manuscrite: « La Mère est-ce la mémoire¹⁸⁷ » le prouve abondamment. Cette autre paraît plus révélatrice encore: « Le *premier souvenir* d'un homme et, par conséquent, qui les *contiendra tous*, à commencer par la pensée qu'il est un homme, c'est l'image *dévorante* de la femme dont il est né. » Un passage (rappelant

le baiser proustien nécessaire au sommeil) du *Rendez-vous*¹⁷ réactualise pour l'enfant Joë le traumatisme de la naissance : «...sous les acacias du Tivoli qu'ensorcelait la *voix* de ma mère quand, pour m'avertir que la *nuit* était là, elle interrompait sa romance. » Présence chaude et protectrice de l'organe maternel apte à calmer l'angoisse de l'enfant laissé seul dans la chambre noire. Otto Rank n'a pas de mal à déceler la valeur métonymique de «la pièce obscure et du lit chaud» substitut «symbolique» de la cavité utérine. On ne forcera pas trop l'interprétation du psychanalyste en faisant remarquer que la chambre de Joë Bousquet (chambre-utérus) où il se tient dans le noir à la fin de sa vie, reproduit la chaleur tiède du gîte maternel. Lui-même, en bon lecteur de Rank, nous y invite dans *Langage entier*¹⁸: «J'habite une maison et en elle tout le visible, mais la profondeur de ce qui m'attache à la maison rencontre une réalité vivante dont elle est le signe. Cet immeuble où ma paralysie m'a fait échouer existe deux fois. Visiblement comme le gîte de ma personne physique et opaque. [...] Elle est la figure de mon être viscéral, où j'ai enveloppé en grandissant la nuit *maternelle et utérine*, et, féminine par ce lien, elle s'identifie étroitement à l'asile pétrifié qu'elle est pour mon corps de mâle. »

L'image de la «bonne» Mère parcourt le territoire de l'Enfance lorsque Bousquet adulte associe sa *chambre* d'enfant à la parole ou au chant tendre et protecteur de Madame Bousquet: «Chambres: retrouver mon fusil d'enfant, et mes yeux pendant que ma mère *chantait* la romance de maître Pathelin. »

La Mère se détourne de son fils après le choc que produisit dans ses espérances maternelles la Blessure fatidique: c'est par excès d'amour que la Mère ne répond plus, ou moins, à l'amour filial. Effondrement, déception cruelle à la vue du corps mutilé substitué au bel adolescent «poupard» promis à une brillante carrière commerciale. Cette dette d'affection non «payée» prend corps dans les deux contes du *Galant de neige* et de *Peau-de-Pioche* du *Roi du sel*¹⁹. Dans le premier le zèle affectueux de la mère l'entourant de ses soins fait vite place à la nostalgie et au regret: «Le plus souvent, sa mère le comprenait mal et lui répondait en ne parlant *que pour elle*: "Alors, j'avais un fils", disait-elle en promenant sa main sur le clavier d'une épinette, chantant tout bas que la vie est une marguerite d'hiver et que les oeurs sont faits pour être brisés. » La remarque, appuyée par une constatation mélancolique et résignée, touche le *Galant de neige* au plus vif de lui-même, le murant dans son isolement affectif: «Il se souvint en l'écoutant qu'il était tuberculeux et s'efforça d'y consentir, étonné d'avoir oublié un fait de cette importance. »

Le second conte, *Peau-de-Pioche*, reprend le même thème d'une manière à la fois plus franche (la fiction l'autorise) et plus détournée: «Elle l'aime maintenant qu'elle ne le *voit plus*, mais *s'était détachée de lui* quand on le lui avait rendu aveugle, après

la guerre.» La *cécité* de la mère de *Peau-de-Pioche* correspond sans doute à l'acceptation (elle s'était fait, comme on dit, une *raison*) de la Blessure par la mère dans la réalité. Le report d'affection de son fils sur des animaux marque bien le soudain retournement maternel dû à une douleur morale trop lourde à porter: «Tant qu'il vivait, c'était pénible de le voir porter son affection à des poilles, à un chat *malade*, à un oiseau. La faute venait des sorciers qui lui avaient promis de le guérir. Elle n'a pas pu porter cet espoir qui devenait chaque jour un peu plus semblable à une *folie*. »

L'allusion aux *sorciers* rend tout à fait compte de la réalité légèrement transposée ici: *D'une autre vie* et *Mon médecin et moi*²⁰ font allusion à l'impuissance des nombreux médecins venus au chevet du blessé: «Les attentions des médecins accroissaient son anxiété. Ils viennent, l'un après l'autre, le reconforter, chacun à sa manière. [...] Certains professeurs affectent la simplicité des guérisseurs. » Révolte de la Mère déçue: « Sa mère a tenu de vilains propos, maudissant le jour où *il était né* et la France qui le *lui* avait pris, mais courant les médecins et les sorciers pour qu'on le *lui* guérisse... » L'article attributif *lui* insiste sur l'instinct de *possession* de la mère affligée. Dans le déroilement du conte, la mère ment pieusement à Guillaume afin de rendre plus supportable sa vie d'aveugle: « ...elle lui parlait de tout ce qu'elle imaginait comme s'il avait *dû le voir*, et décrivait avec complaisance le monde qu'elle ne regardait guère depuis qu'il n'y voyait plus. » Mais Guillaume est accablé par les sentiments d'hostilité agressive, de dépit désespéré de sa mère lorsqu'il apprend par mégarde (le jeune porteur de pain lui révèle sa véritable situation) qu'elle lui a réservé «l'endroit le plus noir et le plus aveugle de la maison ». Abandon délibéré qui le «désespéra pour ce qu'il signifiait ». Les amis de Joë peuvent témoigner que sa chambre, le couloir qui y conduisait, n'était pas loin de ressembler à la pièce obscure réservée à l'aveugle. Comme si, inconsciemment, sa famille avait voulu punir le Blessé, joueur, d'une faute mystérieuse.

Face à une telle incurie maladroite, les égéries - nous le verrons en étudiant le rapport complexe de Joë Bousquet à l'objet amoureux - prendront, partiellement, le relais maternel tombé en déshérence. Cendrine, la vieille fée-nourrice - en réalité, ce prénom romanesque regroupe les deux «infirmières» au service du poète, Marie et Jeanne, et, sans doute, le souvenir d'une « bonne » de son enfance - assume, elle aussi, une part du potentiel affectif maternel. On comprend que les soins les plus intimes donnés par la «servante» aient pu bercer le malade dans une sorte de «maternage» sublimé assez proche d'une «régression infantile». Cendrine, dans un conte très court de *l'Homme dont je mourrai*: «Amarante et Muette », a quelque ressemblance avec cette fée Muette qui apporte consolation et satisfait les vœux de l'orphelin Amarante: «Je suis ici pour

t'exaucer », répondit le spectre à la question de l'enfant. Muette endosse son malheur: «Mais tu vas me donner tout ton sang. Ainsi tu porteras ton malheur dans ta poitrine. »



TROIS FIGURES SYMBOLIQUES

'Le « roman familial » dont nous venons d'étudier les composantes était tout entier sous-tendu par le rapport de Bousquet à ses images parentales (ou sororales). Il montrait aussi un penchant délibéré pour les jeux de miroir de la personnalité, s'évertuant à ressaisir les multiples virtualités de son Moi. «Être plusieurs », n'avoir de prise sur autrui que par la composition, n'aurait rien de bien extraordinaire après Stendhal et B. Constant, si cette tendance ne revêtait chez Bousquet une nécessité biopsychique vitale. C'est moins d'un déguisement dont il éprouve le besoin que d'une exploration de ses *possibilités d'être* qu'on pourrait d'évidence rapprocher de la mise à jour des multiples Moi de Valéry²¹ si le parcours bousquetien ne s'appuyait sur la volonté de contrebalancer l'être informe et étale, «l'homme croupissant entre une pendule et une bouteille d'eau minérale²². » Théâtraliser ses modes d'être par un investissement de son imaginaire en plusieurs strates « géologiques » de son sous-sol mental²³, tel est bien le ressort majeur de sa psychologie. Cela vaut autant pour expliquer ses frasques de jeune bourgeois dandy que pour combler sa défaveur physique. L'autoportrait qu'il nous donne dans *Traduit du silence* ne manque pas d'éclairer le « vice », « d'accaparer l'attention » par « ses écrits tous voués à lui donner de l'importance ». « Accaparer l'attention », nous retiendrons cette *stratégie* de l'ostentation, de la mise en scène lorsque nous aurons à comprendre l'aller et retour entre une Figure « ascétique », celle du *Prêtre* ou du *Moine* et le ridicule parodique de la Figure du *Clown* venue de l'enfance, de la prédilection de Bousquet pour le cirque ou le théâtre mais prévalant encore à l'âge adulte. Nul doute que ses identifications successives et simultanées (nous laissons délibérément de côté d'autres figures mythiques importantes mais n'ayant pas l'impact et la fonction des trois que nous avons choisies, comme celles de *Don Quichotte*, du *Gardien de trésor*, ou de *Robinson Crusoe*) à des avatars imaginaires n'aient été renforcées par sa complaisance à ressembler aux héros de ses lectures: « Je serai tour à tour, par *souci de n'être pas moi*, Marc-Antoine et Caliban et Ariel et Falstaff, tous les personnages, tour à tour de la comédie que je mets au-dessus de toutes les œuvres humaines. Tout ce que je *lirai*, tout ce que j'entendrai me fournira des résonances. » (*Traduit*, p. 176.) De même, le romancier n'aura de cesse de faire bénéficier son « principe de plaisir » du privilège d'endosser le masque « non

pas sottement [...] de plusieurs personnages, mais par les différentes façons d'être soi²⁴ ». Ce processus d'identification, entendue comme « assimilation du moi à un moi étranger » (Freud) relève également de la métaphysique « personnique » de Bousquet qui tendrait à penser que « la *personne* est un *mirage* et qu'elle est un *emprunt* à notre être, aux dépens de qui elle se dessine²⁵ ».

1. Le « Voyou »

Dans le *Livre heureux*, Bousquet trace un portrait du « jeune voyou », le « poupard » jouflu, cigarette au bec, lippe provocante, à l'air « farce » de ses dix-sept, dix-huit ans : « Mon adolescence a été celle d'un *voyou*. Placards, bagarres, *risques* effroyables encourus pour rien, jusqu'à des batailles avec des policiers privés aux gages des maris tracassiers. [...] J'ai été un *amoral*. Jamais un remords n'a arrêté un de mes actes. Dans un acte à commettre, je ne voyais qu'une difficulté à vaincre, et je bravais le péril d'un même front que le remords. Mes camarades se gardaient de m'imiter et se louaient hautement de leur retenue. [...] Cependant je les voyais tout aussi immoraux que moi aussitôt que l'aventure amoureuse ne devait pas être le prix d'un combat. [...] Peut-être n'y eut-il jamais que la peur pour les rendre moraux. Et moi, la peur de passer pour peureux. Leur peur les rendait sages, et la peur de passer pour peureux me rendait fou. »

Les témoignages des amis d'enfance de Bousquet, Jean Lebrau et Louis Gally, garantissent la véracité du portrait : « Il était le jeune conquérant de Carcassonne », écrit le poète des Corbières²⁶.

Il semble bien que *l'excès* constitue plus particulièrement la jeunesse du jeune provincial; excès qui réjouit dès le plus jeune âge — si l'on se réfère à l'agressivité *outrée* de l'Homme-Chien — la forte tendance — que poursuivra sur un mode différent l'écrivain blessé — à scandaliser, à faire peur, à provoquer, notée par ailleurs. « Dans les endroits les plus reculés de ma mémoire, je trouve des pensées d'adolescent — où veillait toujours la peur de ne pas aller assez loin dans la licence et la folie... », confie Bousquet à Francine Grizou dans une lettre de 1937. Ne se contentant pas de « l'existence plate et insoutenable²⁷ » de la bourgeoisie carcassonnaise des années 1913-1916, enfoncé dans l'« avarice » paternelle qui ne satisfait pas ses besoins de « dépense improductive », le jeune adolescent Bousquet entre de front dans l'état de la *dépense*, « état orgiaque » où les *passions* (son don-juanisme), les *stupéfiants* (cf. lettre à Carlo Suarès de janvier 1929), l'enivrement du risque soumettant sa vie à un « régime » de destruction nietschénienne face à la « haine de la dépense qui est la raison d'être et la justification de [sa famille bourgeoise] » (*Bataille*, 38). On pourrait nous objecter que cette

figure du «VoyOU» conforme à la «réalité» biographique de Bousquet, admise de «réputation» par les rumeurs, n'a que faire d'être contournée ou modifiée dans le clair-obscur de l'Imaginaire bousquetien. On se tromperait fort en adoptant une telle interprétation. Tout prouve au contraire que cet excès dont faisait preuve le jeune Joë comportait à ses yeux - sans doute obscurément - une certaine propension à créer un *mythe* opposable à l'idéologie régnante - mythe du beau gosse noceur et risque-tout, fonctionnant non seulement à l'intérieur de la ville mais également au sein du groupe d'adolescents à qui il imposait ses dons de «meneur». D'autant que pour contrecarrer la mesquinerie économique et la bienséance de sa classe «bien-pensante» - que la mère fût catholique pratiquante mais surtout superstitieuse et le père «républicain-radical» ne change rien à la chose - Joë fréquentait les derniers «seigneurs» de la ville: «Dans la rue la plus silencieuse de la petite ville, sur une façade de pierre grise, s'ouvrent cinquante fenêtres hautes comme des portes et une entrée où passeraient quatre chevaux de front 28.» Charley de Rolland et Pierre de Tours forment l'aréopage aristocratique des amitiés de jeunesse. Une aristocratie provinciale ruinée étale *somptuairement* son rang social et essaie de redorer le blason de *valeurs* individuelles récupérées et malmenées par la bourgeoisie avide de faux *honneur* et d'argent: «Les Charlier avaient un fils. Désespérant de l'enrichir, ils lui avaient choisi des amis dans la bourgeoisie travailleuse. Ainsi Serge avait appris à quelques fils d'avocats que le bonheur était dans le *sang*, que l'argent n'était rien, qu'il fallait respecter les serviteurs.» Il est indéniable que Joë dut se sentir attiré par *l'audace* de valeurs féodales en perdition mais compatibles avec sa morale du surhomme lisible encore dans un cahier datant de 1921.

Mais cette Figure mythique du «Voyou» paraît tout aussi nécessaire au Blessé des années 1928-1930 pour justifier par exemple son «héroïsme» guerrier, la permanence en lui de la destruction de soi ou - ce qui revient au même - du goût pour l'impossible. Le rapport qu'il entretient avec cette époque de sa vie reste ambigu et ambivalent. Ou il ne tarit pas de tendresse nostalgique à se remémorer ses anciennes actions-suicide ou une rage agressive le prend à constater le comportement superficiel d'un quasi-étranger. «Jeunesse: les femmes, comme un torrent de lait dans une nuit de fête.» (*M.*, 123.) Un épisode autobiographique du *Mal d'enfance* restitue ce climat «paradisial» mais taraudé comme par le pressentiment du coup du sort, celui de la «chambre d'amour»: «A dix-sept ans, j'avais été un jour, vertement réprimandé par la tenancière de la maison de plaisir où était la glace que j'ai décrite et que j'appelais la maison dimanche. Que sans contribuer [...] à la prospérité de son entreprise, je consacrasse mes *loisirs infinis* à distraire la mieux bâtie de ses collaboratrices, elle l'admettait, considérant le fait que mon assiduité auprès de cette travailleuse maintenait une

espèce d'équilibre dans une nature partagée entre les fureurs de la luxure et celles de la colère; et que, nonobstant le funeste *exemple d'économie* donné à la jeunesse dorée, je ne payasse qu'avec des louanges l'abandon quotidien du corps qu'elle louait à ses clients, elle le *tolérait*, sous la réserve toutefois que ces transports privés n'entravassent pas son trafic... 29» Comme nous l'avions fait remarquer tout à l'heure, la *dépense* «orgiaque» s'opère sous le signe de la *perte*, du non-«rendement» économique. Travail occulte mais «reconnu» par la société de la jeune prostituée, *loisir indéfini* du jeune profiteur sans le sou, «fueur de la luxure» de la première maîtrisée par «l'amour à satiété» du second, Bousquet nous éclaire sur *l'économie* signifiante du plaisir (l'excès) liée au circuit économique et social: le rêve amoureux des deux amants, exprimé «dans une langue aérienne» se heurte à la «musique des deniers». «Le grand cœur de lumière» de la «chambre d'amour» rayonne comme un espace privilégié, à l'écart d'un commerce pervers.

Situation en porte-à-faux, l'adolescent Bousquet, «amant de cœur réduit à une expression *symbolique*», «pâle et pitoyable comme une bougie allumée dans le grand jour d'une vitrine» assume une situation comparable à celle de l'après-blessure, vit son *exclusion* du monde social selon un renversement significatif - amant de cœur là où le seul rapport sexuel suffirait, «[n'ayant] droit à l'amour que dans la mesure où l'amour y avait droit à l'oubli» - renversement signalé par la forte comparaison de la bougie allumée au grand jour, qui instruira tout à la fois sa future impuissance sexuelle, son impouvoir social productif et sa capacité symbolique «rechargée» par sa production d'écrivain. Continuité métaphorique surgie de l'après-coup de la mémoire. Bousquet conçoit sa Figure ancienne de «Voyou» comme une sorte de présage signifiant de sa débâcle physiologique. Xavier Bordes explique ce réajustement du *présent* dans le *passé* par un «glissement de terrain» que mettraient en évidence certaines couches de la personnalité antérieure de Joë Bousquet. «On pourrait évoquer un glissement de terrain. L'ordre des strates composant la personnalité de Joë adolescent subit une sorte d'effondrement, de bouleversement, lors de la cassure de mai 1918. Ce qui était profond s'enfonce encore plus, ou vient à la surface, bref à un moment du temps l'homme d'avant s'est trouvé *déplacé* par rapport à l'homme d'après la cassure 30. »

Rien d'étonnant, après ce que nous venons d'énoncer, de voir le Bousquet de 1928 détester celui de 1916: «Hier soir, (c'est-à-dire avant minuit), j'écoutais une musique militaire qui passait sous mes fenêtres et que tu devais entendre. Tout ce poum-poum guerrier réussit à ressusciter en moi le gamin de dix-neuf ans dont tu as vu la photo, et qui m'est tellement *antipathique* que je regrette de t'avoir donné cette épreuve. Si tu peux aimer une figure comme celle que je montrais à cette époque, tu ne peux

m'aimer aujourd'hui. Regarde attentivement, l'expression de mes traits a quelque chose *d'étroit*. Le type qui a cette gueule ne peut penser *qu'étriqué, maigre*, et puis cet air farce, commis-voyageur³¹. » Portrait qui peut passer pour contradictoire comparé à celui du « voyou » ? Les syntagmes adjectivaux disent tous une étroitesse de pensée qui se dévoilait plutôt dans l'image du Père. Le côté « commis voyageur » modèlera Paul Servan, le héros du *Rendez-vous d'un soir d'hiver*.

Bousquet se montre plus sensible à ses folles équipées de jeunesse - plus facilement ajustables à sa « différence » de Blessé - et refoule les autres traits non pertinents d'un caractère qu'il a en horreur.

Cette figure « mythique » du « Voyou » n'échappe pas au *modèle balzacien* dont nous aurons l'occasion de voir qu'il structure non seulement certains de ses contes (*le Galant de neige* par exemple) ou romans picaresques (*le Médisant par bonté*) mais encore le comportement idéo-mythique et culturel de l'écrivain, comme dans ce laconique aveu: « L'adolescent dans une petite ville où il devient amoureux de la Muse du département. Leur plaisante vie dans une cité attristée par la guerre... » (*Traduit*, 143.) A quinze ans, Joë, encore lycéen provoquait les sarcasmes de ses compatriotes par une liaison affichée avec une jeune femme de trente ans, mariée, Mme Olive qui l'initia à la poésie. Poésie que Bataille considère comme « synonyme de dépense », seul moyen pour Joë de faire *briller* le clinquant d'un or inutile.

Dépense que le jeune enfant Bousquet rêve d'assumer au cirque ou sur les tréteaux.

2. Le « Clown »

Le mythe de l'Homme-Chien met en évidence par des jeux de mimique affectés : « face canine », « masques », regard fasciné jeté aux miroirs « (En passant devant les glaces, je regardais avec orgueil ma face livide et mes lèvres tachées quelquefois de sang », la tentation du spectaculaire.

C'est bien ce qu'il se passe lorsque l'Homme-Chien, « yeux écarquillés » devant le monde, laisse transparaître sa tournure risible aux yeux des petits villageois: « Un jour que l'homme-chien errait dans les rues du village, il s'aperçut que deux enfants riaient en le regardant. En s'éloignant, il entendit que le plus grand disait à l'autre: "Les *clowns* du cirque ressemblent à cet homme mais ils ne sont pas si pâles et on les habille mieux." Il devint tout rouge. "Ai-je parlé à haute voix? ou ont-ils *lu* dans mes traits? » » Ridicule provoqué et intériorisé d'une Figure qui, tout au moins au début, semblait ravir l'enfant: « Alors, je traduisais tous les contes dans le langage de la pantomime, et ne connaissant rien d'aussi beau que le cirque, rêvais d'être comme un *clown* et d'épouser une écuyère. »

On a vu, en analysant le rapport à l'image du Père, la crainte paternelle de voir son fils songer à une vocation d'acteur que Bousquet a su mettre à profit dans sa séduction des femmes et pour animer son salon. On connaît l'ambition qui l'a toujours poussé «à [s'] empêcher de devenir *quelqu'un*», de devenir une «épave», autre façon de se rendre intéressant. Le fait d'écrire, considéré comme une «déchéance sociale» pour sa famille a certainement pris en charge le rêve insensé de son enfance. Clown-poète par la faille de sa Blessure qui a remué en lui d'anciens fantasmes assoupis. Arrêtons-nous un instant sur les sobriquets qu'il se donne: *le Galant de neige, Jean de la guitare, le Meneur de Lune*; tous connotent, sur un ton verlainien, le Pierrot lunaire et fantasque de la mythologie de la fin du XIX^e siècle³³.

Clown, c'est la marque des femmes qui dénote en lui le pantin mi-ridicule, mi-gai de la comédie traditionnelle: «Plus mon crâne se dénude et plus mes cheveux couvrent mes oreilles, creusant les traits de mon visage qui maigrit. Plus je ressemble à un moine et plus je ressemble à un clown. Un doute masque mon visage. Mais l'abeille blanche qui farde beaucoup ses lèvres n'aurait pour l'effacer qu'à sceller d'un *cœur rouge* mon front de Footit³⁴. Equivoque trop providentielle pour ne pas me réjouir profondément. Tout ce qui *me débarrasse de ma personne m'accroît*. »

Remarquons la valeur sémantique des enchaînements signifiants: *laideur* (mon crâne se dénude), *maigreur* (due aux cheveux longs à «oreille d'âne») caractérisent la souffrance ascétique (moine) du Blessé qui attend du baiser féminin une consolation, tout d'abord, une confirmation ensuite d'un état qui renvoie à une figure mythique évanouie, celle non plus du *clown* réjouissant des spectacles enfantins mais du Pierrot triste entrevu par les enfants moqueurs. Un passage similaire du *Meneur de Lune* indique que le poète ne revendique pas ce signe amoureux mais l'esquive comme pour en refuser le symbolique dérisoire: « Elles se fardent pour imprimer sur le front de leurs amants la forme de leur cœur. Elles ont rougi leur bouche, il faut recevoir leur baiser sur les lèvres pour le rendre invisible. »

La Figure du clown, exprimant «la parodie incarnée» et la «figure du roi assassiné» se rapproche du thème discret bien qu'affleurant dans *Mystique*, celui du roi découronné - sans doute nourri par ses lectures de Shakespeare (cf. son identification à Hamlet, dans *Traduit du silence*, p. 31). Figure du «Clown» qui éclate dans l'œuvre autobiographique en ébauches mettant en évidence un imaginaire nanisme: les douze naines blanches du *Bréviaire bleu*, le «cycle du gnôme» de *Mystique* («où sont les gnômes? Dans les yeux des hommes qui ne peuvent sans s'émouvoir entendre nommer les nains? [...] A l'horizon de cette damnante envie il y a le contact que nous souhaitons entre un homme fait expérience et un homme à éclore dans le

gnôme ») réalisé dans *Partition*³⁵ où Bousquet orchestre grâce à un conte fantastique le mythe des « ovoïdes » et *l'Empressé* où *Tirelire* devient si « plat qu'il ne fut pas impossible de l'enfermer dans son portefeuille³⁶. »

« Mon visage *d'ascète* n'avait jamais autant ressemblé à une face de *clown*, ayant ajouté qu'il suffisait d'un cœur rouge imprimé sur mon front par un baiser de femme pour métamorphoser en un pitre un homme à figure de moine », indique Bousquet dans le *Bréviaire bleu*.

Se dessine ici le lien qui fait se superposer dans son imaginaire deux figures que l'on concevrait antithétiques (Clown-Prêtre) mais qui entretiennent, en fait, des rapports étroits.

3. Le Prêtre

Probablement l'incorporation de l'image sacerdotale par Bousquet date de l'expérience-limite de sa Blessure à l'occasion de laquelle l'officier casse-cou et athée reçoit comme un baptême sanglant: « Sachant que je ne priais jamais, il m'a dit à l'oreille: "Vous priez pour moi." Puis m'a embrassé sur la bouche. (...) M'embrasser sur la bouche, c'était souscrire à la superstition, répandue parmi les religieux, que ce baiser d'un *être consacré* avait le pouvoir de faire durer l'agonie jusqu'à l'illumination de l'âme. » Baiser du prêtre-officier Louis Houdard - non pas extrême onction - qui doit être interprété comme l'insuflation d'un *pneuma* vital, réserve occulte et mystérieuse d'une âme transfusant une autre âme: « M'adresser jour et nuit, à Houdard, retrouver sa voix, son *souffle*, lui *rendre* son baiser; retrouver dans mes livres le goût du sang dont j'ai mouillé les siennes. » (*Bréviaire bleu*, p. 117.) Echange d'au-delà la mort, dans la survie, auquel se soumet Bousquet, rite d'autant plus significatif quand on sait que Houdard mourut courageusement douze heures après la blessure de son subordonné.

La blessure, nous l'allons examiner, a fait de lui cet être « à part » qu'il confie à Poisson d'or³⁷: « Est-ce beaucoup prétendre que d'assigner à une blessure le caractère un peu à *part* qu'un sacrement confère à certains hommes? » C'est peut-être plus à l'homme « consacré » par le Destin et le sang qu'au beau parleur enjoué que s'adressait l'admiration des « habitués » de sa chambre.

Et comment ne pas comparer l'impuissance du poète au célibat du prêtre? Une réflexion désabusée de 1921 nous y amène: « Volupté de curé! Mélancolique et solitaire. »

Un court récit, extrait du *Cahier vert*, rapporte l'erreur symptomatique commise à son endroit: « Sur un quai de gare où l'on me débarquait le lendemain, des souliers cloutés coururent après mon brancard et j'entendis une voix désolée qui criait à mon adresse: Monsieur l'abbé! Quel malheur, monsieur

l'abbé. » Désigné et « consacré », toutes ces expériences ont dû bouleverser Bousquet au point de frayer dans sa mémoire une fantasmagorie de l'image du prêtre . A ce puzzle mythique il nous faut encore ajouter le « pacte » de la vierge noire, mythe développé dès l'enfance qui accuse encore le destin d'un garçon voué à l'adoration de l'Idole Noire. C'est ainsi que se cristallise la Figure du « mauvais prêtre » que Bousquet fait remonter à « cet abbé poète qui dansait devant la vierge ». A partir de là, l'affabulation gauchit la pureté de l'image première en une vision démoniaque. L'écrivain lui-même *se voit* ainsi dès 1928 dans les traits d'une photographie: « Madame Krull-Ivens m'a envoyé des épreuves de ces clichés que je vous avais dit qu'elle avait pris à Villalier. L'instantané où elle m'a pris au vol sans attirer mon attention est terrifiant. Je n'arrive pas à croire que ce soit vraiment ma tête: imaginez un profil de *mauvais prêtre*, marchand de reliques, en communication avec le diable, vous n'aurez qu'une faible idée de cette expression que j'avais, je dois dire, déjà vu à ces gargouilles. Entre nous, je me suis senti secrètement *flatté* de me trouver si horrible: je brandis cette épreuve comme une espèce de pièce justificative de ma présence parmi les hommes ³⁸. » Les *Lettres à Francine* ne manquent jamais l'occasion d'houspiller les désirs libidineux du « prêtre » et Bousquet se gausse à l'idée de donner des directions de conscience à l'une de ses jeunes amies. Situation que l'on retrouve, romancée, dans *Le passeur s'est endormi* ³⁹: Mygale utilise *le Réveil catholique*, (| publication édifiante », pour communiquer à Elsie les messages codés de ses missives amoureuses et se plaît à lui conseiller un confesseur averti: « A l'abbé Cupule [...], avouez-lui en commençant que vous aimez un homme afin d'avoir, avec vos autres fautes, une pelletée de cendres à jeter sur son émotion. » Ses récits illustrent souvent cette hantise du clerc démoniaque: dom Bassa, moine-troubadour de *la Tisane de sarments*, scelle un pacte avec le diable, théoricien de la Sodomie idéale, conçoit le péché de même que la transgression chez Georges Bataille comme un dépassement de soi; *le Médisant par bonté* offre les silhouettes de deux prêtres, l'un antiquaire, l'autre marchand de vin et de fourrage (*M. B.*, pp. 152-156), l'abbé Milon, que Jean Mistler réunira dans le personnage du prêtre défroqué et noceur de *la Route des étangs*.

« Ta vie est une œuvre. Tu peux n'en être que la parodie. » Renversement révélateur qu'opère Bousquet et que nous avons déjà entrevu au début de cet article. Dans une perspective à la fois *littérale* - la personne-Bousquet s'escamotant devant une production de soi (Ta vie) et textuelle (une œuvre) intimement jointes - et métaphysique se constituant comme épiphénomène de son œuvre, ersatz démultiplié en facettes disloquées.

On pourrait mesurer la portée « carnavalesque » de tout un courant de sa production romanesque. Constatons dès maintenant que cet aspect parodique existe aussi dans la création des

avatars mythiques de sa personnalité. Certes certains épisodes de sa vie - dans son enfance pour la Figure du *Clown*, au moment de sa blessure pour celle du Prêtre - ont joué un rôle non négligeable dans la dispersion fantasmatique de son Ego; donc un processus inconscient a dû catalyser leur formation. Mais, à bien y regarder, Bousquet s'est empressé par la suite à trouver de quoi les enrichir parmi les faits et événements de sa vie. C'est en ce sens et à ce niveau que l'impulsion parodique nous paraît déterminante, Bousquet se jouant de lui-même, morcelant son moi en « instances » labiles mais persistantes où le comique et l'ironie à l'égard de soi sapent le sérieux de la Figure qu'il rejette et refoule avec le plus de violence: celle du Blessé, de l'Ancien Combattant, de l'Exception qu'il est devenu.

*
**

L'entreprise *autobiographique* de Joë Bousquet n'a pas d'équivalent. Dans le « Journal intime et le récit », Maurice Blanchot remarque que si certains journaux intimes s'inscrivent sous le sceau de l'insignifiance, d'autres, comme ceux de W. Woolf ou F. Kafka, tournant le dos au quotidien, à l'ordinaire, font que les « écrivains se mettent en quête d'eux-mêmes et dans ce faux dialogue, essaient de donner forme et langage à ce qui en eux ne peut pas parler ». Leur désir est de « se transformer et se détruire, et [ils] poursuivent cet étrange combat où ils se sentent attirés hors d'eux-mêmes, dans un lieu où ils n'ont cependant pas accès, nous ont laissé, selon leurs forces, des fragments, d'ailleurs parfois *impersonnels* que l'on peut préférer à toute autre œuvre⁴⁰. » Voilà défini le projet autobiographique de Bousquet, misant sur l'extraordinaire à travers l'ordinaire, l'impersonnel et la rage de se détruire dans l'écriture. Le Journal dès les années 1940 a tenu lieu « d'œuvre impossible ». « Nous présentons aussi que ces fragments, - continue Maurice Blanchot en examinant le Journal intime de Kafka - constituent les traces anonymes, obscures, du livre qui cherche à se réaliser, mais seulement dans la mesure où ils n'ont pas de parenté visible avec l'existence dont ils semblent issus, ni avec l'œuvre dont ils forment l'approche. » Nous touchons là le principe même de la réflexion intime bousquetienne. Non qu'il s'agisse d'impuissance ou de stérilité - encore que cette hypothèse n'a pas manqué de hanter Bousquet -, mais il s'aperçoit et prend conscience, retrouvant par là même la problématique d'une œuvre ingrate, parce que produite sous les auspices de la difficulté de *communiquer*, que la littérature « autocentrique », témoin nostalgique d'un livre à faire, restitue avec plus d'évidence et de force, la singularité de son dire. Malraux a bien saisi le phénomène de l'évolution du genre autobiographique: « L'introspection-aveu a changé de nature, parce que les aveux du mémorialiste le plus provocant sont puérils en face des monstres qu'apporte l'exploration psychi-

nalytique. [...] *La Confession de Stravoguine* nous surprend moins que *l'Homme aux rats* de Freud⁴¹. » Mais les « journaliers » de Bousquet - même s'ils baignent et exploitent la résurgence de son inconscient - n'appartiennent pas au domaine de l'analyse clinique. Bousquet ne joue pas au petit jeu sordide du cache-cache avec lui ou avec le lecteur. On a assez dit que son geste créateur avait pour ambition la *révélation*, constante de soi-même - non pas tant au sens d'une découverte psychologique qu'au sens d'une Révélation à trouver dans et par le Dire -, l'acte de la profération. Si Bousquet a merveilleusement joué de l'instrument « mémorialiste », c'est qu'il a su deviner et prévoir la crise du langage de l'après-guerre - le « à quoi bon » d'un cadre fictif ou langagier qui ne serait pas supporté par une crise parallèle de *l'individu* - que sa Blessure l'autorisait à développer et enrichir. Comment, sans cela, comprendre sa mise en cause du fait littéraire par delà la plénitude d'une vie en sursis?: « On n'inventera plus, la vie même est à inventer⁴². »

Université de Corse

NOTES

1. *Mystique*, p. 53.
2. Manuscrit de *la Tisane de sarments*.
3. *Le Pays des armes rouillées*, Rougerie, 1969.
4. Cf. *le Traumatisme de la naissance*, Payot, coll. « Petite Bibliothèque ».
5. *Le Meneur de Lune*, J.B. Janin, 1946.
6. *La Neige d'un autre âge*, Le Cercle du Livre, 1952.
7. *Le Galant de neige*, Confluences, octobre 1942.
8. *Le Livre heureux*.
9. *Le Cahier vert*, B. M. de Marseille.
10. *Le Cahier beige*, B. M. de Marseille.
11. *La Marguerite de l'eau courante*, B. M. de Marseille.
12. Oncle maternel de Joë Bousquet, chirurgien de l'hôpital de Carcassonne.
13. *L'homme dont je mourrai*, Rougerie, 1975.
14. *La Tisane de sarments*, Denoël, 1936.
15. « Mon Parrain et moi », *Europe*, n° 28, avril 1948.
16. Ms. du *Rendez-vous d'un soir d'hiver*.
17. *Le Rendez-vous d'un soir d'hiver*, René Debussé, 1933.
18. *Langage entier*, Rougerie.
19. *Le Roi du Sel*, contes parus dans la revue *Quadriges*.
20. *D'une autre vie*, Rougerie, 1970; *Mon médecin et moi*, *Pomes et couleurs*, 1943.
21. Cf. *Cahiers de Valéry*, Pléiade.
22. *Traduit du silence*, Gallimard, 1967.
23. *Blessure et Connaissance* de Xavier Bordes.
24. *Mystique*, Gallimard, 1973.
25. *Le Bréviaire bleu*.
26. Jean Lebrau, *Nouvelle Revue historique du Languedoc*.

27. Georges Bataille, *la Part maudite*, Le Seuil, coll. « Points ».
28. *Le Médisant par bonté*, Gallimard, 1945.
29. *Le Mal d'enfance*, Denoël, 1939.
30. Cf. Xavier Bordes, *Blessure et Connaissance*.
31. Lettre à Francine, juillet 1928.
32. *Le Cahier rouge*.
33. Cf. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira.
34. Footit (Tudor Hel dit George). Célèbre clown d'origine anglaise, né à Manchester en 1864, mort à Paris en 1924. Ecuyer puis clown du Nouveau Cirque, eut un énorme succès auprès du public parisien, compagnon de *Chocolat*.
35. « Partition », *le Milieu du siècle*, n° 1, janvier 1947.
36. *Le Fruit dont l'ombre est la saveur*, Ed. de Minuit, 1947.
37. *Lettres à Poisson d'or*, Gallimard.
38. *Lettres à Francine*.
39. *Le passeur s'est endormi*, Denoël, 1939.
40. *Le Livre à venir*, coll. « Idées », 1971.
41. *Antimémoires*, coll. « Folio », p. 15.
42. *Cahier marron*.

P.S. Ce texte a été écrit en juin 1976. J'ai tenté d'appliquer à l'autobiographie bousquetienne une lecture psychanalytique que je ne crois pas exclusive mais complémentaire d'autres approches. Joë Bousquet révèle dans ses Lettres à Ginette l'intérêt de la grille psychanalytique pour comprendre ses écrits. J'ai pris soin d'utiliser les lettres capitales: Père et Mère sont des instances de l'inconscient et ne renvoient jamais à la famille biologique de Bousquet. Cela s'entendait sans le dire mais cela évitera les malentendus en le disant.

Novembre 1981.

AUX FRONTIÈRES DU SURREALISME: LE GRAND JEU

Viviane COUILLARD

Nous sommes surréalistes à, des nuances près.
René Daumal, *Lettre à M. Henry* (8 juin 1926)

M. Thivolet commence la présentation du *Grand Jeu* dans le *Cahier de l'Herne* qui lui est consacré par ces mots:

Etablir une continuité, sinon de fait, du moins d'intention, dans les événements, leur donner une succession dans le temps et parler d'histoire, tel semble être le rôle de l'essayiste qui étudie un mouvement politique ou littéraire.

Cette apparente exigence semble s'imposer lorsqu'on étudie un mouvement aux « frontières » d'un autre. S'il paraît préférable de situer le Grand Jeu aux frontières du surréalisme et non « en marge » de celui-ci, c'est que le terme « frontières », dans le sens géographique, implique à la fois une « continuité » sur le plan du terrain et une nette séparation sur le plan humain. L'appellation « parasurréaliste », souvent appliquée au Grand Jeu, est inacceptable, justement parce qu'elle maintient ce mouvement « en marge » du surréalisme, sans véritable point de rencontre, tout en minimisant son importance.

« Etablir une continuité d'intention » entre surréalisme et Grand Jeu, en particulier celle de la Révolte destructrice paraît au premier abord tout à fait légitime. Mais il faut assez vite

renoncer à étayer solidement cette idée pour mettre en évidence les frontières infranchissables qui séparent ces mouvements, en particulier sur le plan philosophique. La « succession dans le temps » ne peut, non plus s'envisager puisqu'ils sont parfaitement simultanés. Par contre, il nous semble utile à propos du Grand Jeu de « parler (un peu) d'histoire » : il demeure encore assez méconnu pour que certaines précisions chronologiques ne soient peut-être pas à écarter.

**

c'est en 1922, l'année du Congrès de Paris qui se proposait de « procéder à la détermination des directives et à la défense de l'esprit moderne » que prend naissance ce qui, plus tard, deviendra le Grand Jeu.

En septembre, entrent en Seconde au lycée de Reims quatre adolescents, Roger Vailland, Robert Meyrat, René Daumal et Roger Gilbert-Lecomte, « quatre qui brisèrent les cadres humains, partirent vers la liberté d'eux-mêmes et se trouvèrent unis entre eux pour lors, plus ferme que n'étreint le diable ¹ », « unis » par le même désir de « libérer les arcanes, d'ouvrir des portes très initiatiques, de libérer les mots de passe, de décrypter les signes de reconnaissance ² ». Pour mieux renforcer entre eux ces « signes de reconnaissance », les quatre jeunes gens qui se tiennent totalement à l'écart de leurs condisciples, décident de fonder la confrérie des Phrères Simplistes, placée sous le haut patronnage de Saint Pliste et de son assesseur Bubu, descendant direct d'Ubu. Laissons à René Daumal le soin de définir l'esprit de cette confrérie :

une vie sur un plan supérieur où l'on se rencontre tous quatre (vagues d'angoisse passant sur nous en même temps, cri poussé par quatre bouches tout à coup, etc). Harmonie et contact des âmes veulent aussi lien rythmique de la matière: les rites - Rites, Rythmes - Comme de saluer religieusement tel ou tel objet, inscrire tel signe sur les lettres que nous nous écrivons, et tant d'autres. Il faut une étiquette à ce groupe, pensâmes-nous, pour affirmer son existence à la face des hommes. Purement, sans raison, ce fut: « patronnage de Simplistes ». Simplistes. Nul sens à rechercher sous ce mots. Pourtant, il y a peut-être là quelque analogie avec cet état d'enfance que nous recherchons - un état où tout est simple, facile ³.

Si ces rites peuvent porter la marque de cet état d'enfance, si ces adolescents se réclament de Jarry ⁴, et se livrent à quelques ubuesques et, elles aussi, puériles, plaisanteries à la Grande Tata ⁵ ils sont aussi nourris de Baudelaire, Nerval et Rimbaud et vont essayer, comme ce dernier, de « se faire voyant[s] par un long,

immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». Ce sera là le vrai but de leur quête. Plus tard, Roger Gilbert-Lecomte définira ainsi la Voyance :

La Voyance, c'est la métaphysique expérimentale. Toute vision ouvre une fenêtre de la conscience sur un univers où vivent les images qui sont, en réalité, des formes de l'esprit, les concepts concrets, les symboles de la réalité. La voyance est la dernière étape avant la lumière créée de l'Être total, avant l'Omniscience immédiate ⁸.

Pour voir ce qui existe au-delà des frontières humaines, ils mettent au point une « métaphysique expérimentale » qui leur permet de franchir les limites de la conscience par tous les moyens: le rêve dans le sommeil naturel ou provoqué par l'hypnose, ou plus exactement l'auto-hypnose, mais surtout la respiration des vapeurs de tétrachlorure de carbone utilisé pendant les expériences de sciences naturelles. Alors, « un face à face avec l'indicible et l'impossible commence ⁷. »

A ce besoin éperdu de la Connaissance absolue, s'ajoute un profond désir de Révolution/Révélation. Tout ceci s'exprime par l'écriture. Chacun des Simplistes pourrait déclarer comme Daumal:

Il faut que j'écrive, non pas pour que l'on croie à ce que je dis, mais pour mourir un peu au monde en y jetant ces fantômes; pour en finir avec toutes ces lâches complaisances, et ce souci de souffrir pour me prouver mon existence ⁸.

Ce n'est qu'à la fin de 1927, après le départ pour Paris de Daumal et Vailland venus préparer le concours d'entrée à l'Ecole Normale, que le groupe changera le nom de Simplistes en celui de Grand Jeu, titre trouvé par Vailland pour le premier numéro de la revue qui sera publié en 1928. Le mouvement s'est élargi, notamment de Pierre Minet, Arthur Harfaux, le peintre Sima, Hendrik Cramer et sa compagne Véra Milanova, qui deviendra plus tard Véra Daumal. Si Meyrat le quitte dès 1926, en 1928 deux membres qui joueront un rôle important viennent s'y joindre: André Rolland de Renéville et Monny de BouHy, transfuge du surréalisme à la grande colère d'André Breton. Mais ce groupe, qui ne se veut pas « un groupe littéraire mais une union d'hommes liés à la même recherche » ⁹, éclatera très vite. En 1932, R. Gilbert-Lecomte en prononce l'oraison funèbre, au moment même où le quatrième numéro de la revue, dont tous les textes sont pourtant prêts, ne peut paraître faute d'argent (il ne paraîtra jamais) :

le Grand Jeu est foutu IRREMEDIABLEMENT. Exactement selon la même « progression dialectique » que l'Esprit et le Surréalisme.

Les uns deviennent « arrivistes » et les autres « communistes ». Idem. Et pourtant dans ces trois mouvements aujourd'hui morts je prétends qu'il y avait autre chose, mais autre chose que des gens faibles ne sont pas capables de supporter longtemps ¹⁰.

Pourquoi ce mouvement s'avère-t-il aussi éphémère? Tout d'abord en raison de dissensions politiques à l'intérieur du groupe que Renéville doit quitter après une âpre querelle avec Delons et Audard. Mais surtout parce que la quête collective de cette « union d'hommes liés à la même recherche » est devenue une quête individuelle, qu'à partir de 1932 Daumal et Lecomte eux-mêmes, les Phrères les plus étroitement unis, vont mener séparément. En réalité, le Grand Jeu dans toute son exigence et sa pureté, ce Grand Jeu « irrémédiable » et qui « ne se joue qu'une fois » ne s'est vraiment joué qu'à l'époque du Simplisme, les autres membres arrivés plus tard n'ayant pas été liés entre eux « plus fort que n'étreint le diable » par cette Quête dangereuse de l'Absolu. C'est d'ailleurs à ce moment-là que le groupe s'est le plus vivement senti attiré par le surréalisme.

En 1925, René Daumal fait part à Roger Gilbert-Lecomte de son enthousiasme à la lecture des n°s 3 et 4 de *la Révolution surréaliste*:

N°s 3 et 4 de Rev. surr., fort belles choses - ils se mettent en colère - le mouvement révolutionnaire (en tant que social) dirigé par Antonin Artaud - [...] appel immense à l'Orient (Dalai-Lama) - rôle des juifs - injures aux prohibiteurs de toxiques, aux lois contre l'avortement, au monsieur qui rapporte au commissariat le portefeuille trouvé, etc ¹¹.

En 1926, pour donner une existence plus réelle à leur groupe, les Simplistes envisagent de fonder une revue, dont la date de parution est fixée au 17 mai 1927. A travers la correspondance entre les parisiens, René Daumal et Roger Vailland d'une part, et Lecomte et Meyrat, restés à Reims d'autre part, on voit ce projet prendre corps:

*A Paris même
Il y aura quelque chose d'énorme
à Paris même.
Je viens d'en avoir la grande intuition apocalyptique.*

[...]

Toujours est-il que Simpliste le 17 mai 1927 succèdera au Surréalisme comme iceluy au dadaïsme (voy toi-même dans la pensée ce qui dans Simplisme est supérieure, plus beau, plus chose que surréalisme...) Je t'en écrirai un jour le manifeste.

« Phosphènes et bavures d'un simpliste. » Réalisation. (hélas). Mais tout sera prêt pour revue, actes (Révolution sempiternelle, annexion à nous de tous les surréalistes déjà vieillots de 1924 manifestes et manifestations »¹².

Ils reprennent donc au surréalisme l'idée d'un manifeste, idée qui hante les nuits de Daumal et Vailland:

Mon petit condisciple un peu mieux que les autres (Vailland) a rêvé ceci: pendant une classe d'histoire une de nos Khâgneuses (la mieux, mais pas celle qui est surréaliste) marchait sur la tête en lisant à haute voix le Manifeste simpliste.

Présage?

J'ai quelques bribes écrites pour ce Manifeste déjà - nous pouvons chacun commencer de son côté dès - le simplisme: religion, poésie, vision des choses...

*préciser différences
avec surréalisme!J.*

R. Gilbert-Lecomte, avec un enthousiasme qui paraît aujourd'hui bien naïf, envisage de « succéder au surréalisme comme iceluy au dadaïsme » et même de « l'annexer ». Or, en fait, c'est André Breton qui va inverser la démarche et essayer, le premier d'annexer ce mouvement plus jeune qui commence à être connu à Paris puisque Léon Pierre-Quint lui accorde sa sympathie et sa protection. Aussi Breton va-t-il proposer de patronner la revue:

ces 2 types: des amis de Breton, etc. - voilà donc la chose miraculeuse qu'ils me disent:

(pour confirmer les « possibilités » de « quelque chose » le 17 mai 1927) ils m'ont proposé de fonder une Revue, patronnée par Breton.

Vailland, non encore prévenu participera - toi aussi... ce sera une revue littéraire et politique aussi (on doit discuter le coup pour savoir si anarchiste ou communiste [...] sous la protection des surréalistes mais plus jeune... l'ŒUF simpliste oscille 1...

Mais ce projet avorte et le Manifeste simpliste devient la revue *le Grand Jeu* dont le premier numéro paraît en 1928, en juin. Et en 1929, la rupture avec le surréalisme se produit à grand fracas provoquée par André Breton qui, sous le prétexte de

réunir les « intellectuels et écrivains révolutionnaires » rue du Château, se livre à un véritable procès du Grand Jeu dont les chefs d'accusation sont en apparence politiques: articles élogieux de Vailland sur le préfet de police Chiappe et rôle de Lecomte dans l'affaire de la pétition des Normaliens de la rue d'Ulm. Mais en réalité « ce procès » a des racines plus profondes. Michel Random analyse avec suffisamment de précision dans les détails cette « longue et tenace lutte » pour que nous ne nous y attardions pas ici. Georges Ribemont-Dessaignes proteste avec véhémence et accuse Breton de « jouer son Staline au petit pied, son Staline de pacotille ¹⁵ ».

En 1930, Aragon tente un nouveau rapprochement avec Daumal, Lecomte et Rolland de Renéville qu'il invite à collaborer - et eux seulement - à une revue en hommage à André Breton. Les surréalistes semblent vraiment vouloir se réconcilier avec le Grand Jeu comme le relate Renéville à Daumal:

Aragon m'a dit qu'il déplorait la scission qui existe entre son groupe et le nôtre, qu'il se rendait compte que les attaques portées contre le Grand Jeu le jour du Congrès avaient eu pour auteur surtout un nommé Caupenne maintenant exclu de la Révolution Surréaliste [...] que le départ de Vailland [...] rapprochait de lui-même nos groupes. Qu'il ne voyait pas de différences idéologiques notables entre le Grand Jeu et la Révolution Surréaliste (1) Qu'enfin, s'il était certain de ne pas se heurter à une fin de non-recevoir, il n'hésiterait pas à faire un « pas en avant » vers le Grand Jeu ¹⁶.

Mais le Grand Jeu n'est pas dupe de ces « pas en avant », comme le prouvent les nombreux commentaires et points d'exclamation entre parenthèses dans la lettre de Renéville. Celui-ci comprend qu'on veut à nouveau les annexer et les détruire en les dissociant:

Or, il est de toute évidence que les Surréalistes ne font en l'occurrence qu'exécuter à notre endroit une manœuvre d'encerclement devenue pour eux une question de vie ou de mort. [...] Ils ont décidé de s'attribuer nos convictions et pour ce faire, Breton écrit un deuxième Manifeste dont le début à l'air d'un texte signé René Daumal ou Roger Lecomte. (Relis-le). Ils ont tenté d'avoir par surprise ma collaboration à leur dernier numéro et t'ont fait des avances dans le Manifeste ¹⁷.

Daumal refuse ces « avances » dans une « Lettre ouverte à André Breton » qui marque définitivement la rupture entre les deux mouvements et expose avec netteté les raisons qu'a le Grand Jeu de « se préférer à l'écart du surréalisme », et ceci en termes

dépourvus d'aménité, en même temps qu'il rappelle les raisons qui, au départ, pouvaient faire envisager cette collaboration.

Dans sa lettre relatant son enthousiasme au sujet des nos 3 et 4 de la *Révolution surréaliste*, Daumal mettait l'accent sur quelques points essentiels qui rapprochaient les Simplistes du Surréalisme, les « injures aux prohibiteurs de toxiques » que, plus tard, R. Gilbert-Lecomte renouvellera dans *M. Morphée, empoisonneur public*, l'insurrection contre l'ordre établi, mais surtout « le mouvement révolutionnaire » et l'« appel immense à l'Orient ». Comme le surréalisme, le Grand Jeu se veut révolutionnaire et destructeur:

*Notez donc: Définition: « Le Grand Jeu est entièrement et systématique destructeur. »*¹⁸

Tous deux prônent la *Nécessité de la Révolte*¹⁹.

Comme le souligne Renévillie, la « continuité d'intention » entre le *Second Manifeste du surréalisme* et la « Mise au point ou Casse-Dogme », manifeste du Grand Jeu, est évidente. Une mise en parallèle de ces textes le prouve mieux que tout commentaire:

On conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence [...] Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur du canon.

André Breton

Nous sommes résolus à tout, prêts à tout engager de nous-mêmes pour, selon les occasions, saccager, détériorer, déprécier ou faire sauter tout édifice social, fracasser toute cangue morale, pour ruiner toute confiance en soi, et pour abattre ce colosse à tête de crétin qui représente la science occidentale accumulée par trente siècles d'expériences dans le vide. [...]

Ce qui jaillira de ce beau massacre pourrait bien être plus réel et tangible qu'on ne croit, une statue du vide qui se met en marche, bloc de lumière pleine.

R. Daumal et R. Gilbert-Lecomte

Surréalisme et Grand Jeu ont donc un but commun que Daumal souligne dans sa « Lettre ouverte à André Breton » :

Vous avez reconnu dans une phrase d'un de mes textes le but identique que nous poursuivions. C'est entendu. Ce

*but identique implique d'une part des ennemis communs et les mêmes obstacles à détruire, d'autre part des recherches convergentes ou parallèles. Je reconnais que les hommes dont les fins sont les nôtres sont rares*²⁰,

L'un des premiers ennemis communs, l'un des premiers obstacles que tous deux veulent détruire, c'est « ce colosse à tête de crétin que représente la science occidentale », c'est-à-dire toute pensée fondée sur l'esprit logique, la Raison que plus tard, dans la *Grande Beuverie* Daumal définira ainsi:

*RAISON, subst. fém., mécanisme imaginaire sur lequel on se décharge de la responsabilité de penser*²¹,

Pour Maurice Henry, la « Nécessité de la Révolte » doit s'exercer tout d'abord sur la raison:

*La Raison, cet épouvantail des collègues, disparaîtra d'elle-même avec un ronflement significatif. Rien ne servait de la dompter*²²,

Tout le Grand Jeu est unanime sur ce point. Pour Roger Gilbert-Lecomte:

*La Raison d'Occident n'est qu'un moment dialectique, l'heure est venue de la dépasser*²³,

On retrouve sous leur plume « l'insurrection contre la logique » qui animait le premier *Manifeste surréaliste*²⁴, et qui embrase encore les nos 3 et 4 de *la Révolution surréaliste*, suscitant ainsi l'enthousiasme du Daumal et des Simplistes. Pour les surréalistes, comme pour eux, la raison est responsable de tous les maux de la civilisation occidentale:

*Nous souffrons d'une pourriture, de la pourriture de la raison.
L'Europe logique écrase l'esprit sans fin entre les marteaux de deux termes, elle ouvre et referme l'esprit. Mais maintenant l'étranglement est à son comble, il y a trop longtemps que nous pâtissons sous le harnais*²⁵,

A cette « pourriture de la raison » occidentale, on oppose comme un remède salvateur, la « pensée orientale », terme nébuleux, qui dans l'esprit des surréalistes ne recouvre aucune notion précise et que l'on nimbe d'un flou aussi poétique que loin de la vérité:

Il nous semble que la pensée de l'Orient (comme une femme aimante s'abandonne intimement) se serre contre le

cœur de la nature, tandis que la conscience de l'homme occidental est tendue et menaçante en face d'elle-.

Cet « appel immense à l'Orient » ne pouvait que fasciner les Simplistes dont la correspondance, à cette époque, prouve qu'ils s'intéressaient très vivement à la pensée orientale, mais de façon plus précise puisqu'ils essayaient d'en découvrir les textes et que René Daumal, pour en avoir une approche plus authentique, commençait l'apprentissage du sanskrit.

En réalité, l'exaltation de l'Orient par les surréalistes, dans les années 1924 à 1926, ne correspond pas à une idée profondément enracinée mais à un phénomène de mode. Ils témoignent ainsi de leur engagement aux côtés des « tenants de l'Orient », dont le chef de file est René Guénon, qui, depuis 1917, les oppose aux « défenseurs de l'Occident » ayant à leur tête, entre autres, Henri Massis, Jacques Maritain, Jean Ballard. Dans cette querelle, l'Orient n'est, comme le déclare André Breton, qu'un « mot-tampon ²⁷ », un antidote à tous les « poisons ²⁷ » de l'Occident, à sa pensée que l'on juge sclérosée par la raison, à son dessèchement par la technique et le profil matériel, à son aspect « impérialiste » sur le plan politique et social. On invoque, en termes lyriques, l'Orient comme ferment de révolte sociale, qu'il s'agisse de Breton:

On dirait que des portes s'ouvrent en Orient, que l'écho d'une agitation enveloppante me parvient, qu'un souffle qui pourrait bien être celui de la Liberté, fait tout à coup résonner la vieille caisse de l'Europe sur laquelle je m'étais endormi ²⁸.

ou d'Aragon:

*Que l'Orient, votre terreur, enfin à notre voix réponde. (...]
Bouge, Inde aux mille bras, grand Brahma légendaire ²⁹.*

De même la condamnation de l'Occident est-elle constante dans les écrits du Grand Jeu:

Il est probable que les peuples des colonies massacreront un jour colons, soldats et missionnaires et viendront à leur tour « opprimer l'Europe » ³⁰.

Alors de Paris, d'Occident, il ne restera que cailloux et ronces en étendue horizontale, afin que s'accomplisse la prophétie.

Seulement alors, la France méritera son surnom de « spirituelle » car:

*Le vent de l'esprit
Ne souffle qu'au désert ³¹.*

La foi en l'Orient des membres du Grand Jeu est plus sincère et plus profonde que celle des surréalistes, mais trouver chez ceux-ci, et avec quelle virulence, la condamnation de l'Occident au nom de la suprématie orientale, ne pouvait que les attirer vers ce mouvement.

Le surréalisme ne se contente pas de détruire. Comme pour le Grand Jeu, ce processus ne s'inscrit chez lui que dans la dialectique Destruction/Construction:

Destruction, bien sûr, ne peut être qu'un aspect de transformation, dont un autre aspect est création.

« Casse-Dogme »

Il cherche donc de nouveaux modes de pensée « en dehors de tout contrôle exercé par la raison » et c'est pour cela que les Simplistes l'aiment et se réclament de lui, comme le déclare Daumal en 1926 :

C'est pour cette glissade sur le dos vers un vertige des âmes que nous aimons le surréalisme - au même titre que l'opium. Nous sommes surréalistes à des nuances près. Le propre du surréalisme est de placer l'homme dans un état exceptionnellement réceptif et instable: réceptif à tout, justement _ 32.

Pour eux, à cette époque du moins, puisqu'en 1929 ils la critiqueront violemment, l'écriture automatique est un moyen efficace de franchir les limites de la conscience pour atteindre l'Inconnu et « décrypter les signes de reconnaissance » :

La cause: c'est la main, donc tout le corps qui écrit; deux causes le font agir (écrire dans notre cas): la mécanique corporelle et une volonté inconsciente. (...) Pour éviter cette chute avilissante dans l'automatisme corporel, il est deux moyens: ou bien écrire sous l'inspiration d'un sentiment vif [...] - ou bien chercher à décrire, toujours par cette expression directe, des rêves frappants, des hallucinations, ou bien ces vagues souvenirs ancestraux, tristes comme une musique d'îles lointaines.

Nous sommes là bien proches du surréalisme. Les deux mouvements commencent aussi, à l'époque et pour les mêmes raisons, dans le culte de Rimbaud, Lautréamont et Baudelaire, que le Grand Jeu défendra lorsque Breton le « reniera » dans le *Second Manifeste*. L'aspiration à une vision nouvelle, celle de l'Inconnu, les unit tous, qu'il s'agisse de la « Vision par l'Épiphyse », chère à Lecomte, celle de *Rimbaud le voyant* célébrée par Rolland de Renéville, ou de celle des voyantes auxquelles écrit Breton, car

pour lui les poètes ont « cette parcelle de voyance, à peine différente de la [leur] ». Pour tous, peu importe l'origine de la Vision ou de la voyance pourvu qu'elle permette de plonger

Au fond de l'Inconnu pour trouver du Nouveau.

Les points d'entente, au départ, étaient assez nombreux pour que le mouvement surréaliste souhaitât un rapprochement avec le Grand Jeu. Même au moment de la rupture, Daumal le souligne dans sa « Lettre ouverte à André Breton ». Revenant au projet de collaboration de 1929, il rappelle:

Nous y affirmions notre accord avec vous sur les principes d'une action révolutionnaire. Nous l'affirmons toujours. Car, alors que de toutes parts on vous attaque sur des principes, pour nous ils sont hors de discussion;

Il semble même envisager encore une possibilité de collaboration:

je constate qu'un accord de principe sur un programme-minimum serait possible entre nous, que même une collaboration serait souhaitable

Simple figure de style car aussitôt un « mais » vient détruire la « possibilité » évoquée, déjà atténuée par le conditionnel:

mais, d'une part, la confusion que je vois régner dans le surréalisme, l'insuffisance de son programme,. d'autre part le fait que le Grand Jeu, lui [...] n'a encore réalisé que les tout premiers points de son programme,. cette double raison rendrait une collaboration entre nous aujourd'hui prématurée. [...] vous voyez vous-même combien il me semble impossible à l'heure présente, d'aller vers vous,.

Et, beaucoup plus que les points de rapprochement, Daumal détaille ici, très largement, les divergences profondes entre surréalisme et Grand Jeu, divergences déjà notées en 1926, au moment où ils envisageaient de collaborer pour la première fois, puisque dans le projet de Manifeste simpliste, Daumal pensait à : « préciser différences avec surréalisme ».

En fait, ces « différences » se réduisent essentiellement à une divergence fondamentale d'intention. La recherche commune de nouveaux modes de pensée ne pouvait se poursuivre longtemps puisqu'une profonde opposition philosophique séparait le Grand Jeu du surréalisme.

Lors du procès de 1929, André Breton avait retenu comme premier chef d'accusation « l'emploi du mot Dieu, et qui plus est un Dieu en trois personnes ». Bien que noyé à l'époque sous

des prétextes politiques, c'était là le seul véritable motif de désaccord. Breton mettait ici en cause l'article « Liberté sans espoir » paru dans *le Grand Jeu* n° 1, dans lequel Daumal écrivait :

Cette unité retrouvée sous deux aspects et dans un seul acte qui les rassemble, je l'appelle Dieu. Dieu en trois personnes.

Le mot Dieu, quel que soit le sens qu'ils lui donnent, revient souvent dans les écrits des poètes du Grand Jeu. Dans l'« Avant-Propos » au premier numéro, R. Gilbert-Lecomte ne craignait pas d'affirmer :

Or, le Grand Jeu est un jeu de hasard, c'est-à-dire d'adresse, ou mieux de « grâce » : la grâce de Dieu, et la grâce des gestes.

On conçoit l'irritation de Breton à la lecture de ce numéro.

Alors que les surréalistes se réclament tous du matérialisme marxiste et que plusieurs de ses membres vont adhérer au parti communiste, le Grand Jeu, au contraire, ne cesse d'affirmer sa spiritualité. Alors que la recherche de nouveaux modes de pensée, notamment l'exploration de l'inconscient, se limite souvent chez les surréalistes à une recherche éthico-esthétique, à celle de nouvelles voies de la création artistique, le Grand Jeu, lui, s'engage très profondément dans une Quête métaphysique, ceci dès l'époque des expériences simplistes. Daumal relate « l'expérience fondamentale » à laquelle il se livrait, à seize ans pour essayer de percer « l'angoisse du néant, du plus rien du tout » qui, « vers l'âge de six ans » lui faisait « pass[er] des nuits atroces, griffé au ventre et pris à la gorge » par cette peur :

Un jour, je décidai pourtant d'affronter le problème de la mort elle-même .. je mettrais mon corps dans un état aussi voisin que possible de la mort physiologique, mais en employant toute mon attention à rester éveillé et à enregistrer tout ce qui se présenterait à moi.

Pour cela, il utilise les vapeurs de tétrachlorure de carbone qui le conduisent au-delà des « phénomènes ordinaires de l'asphyxie », au « sentiment que cela devient sérieux, que c'est fini de jouer ». Dans cette dernière étape où « les phosphènes qui dansaient devant [s]es yeux couvraient tout l'espace qu'emplissaient le bruit de [s]on sang », il acquiert une « certitude » :

*A ce moment, c'est la certitude, et c'est ici que la parole doit se contenter de tourner autour du fait.
Certitude de quoi? Les mots sont lourds, les mots sont lents, les mots sont trop mous ou trop rigides. Avec ces pau-*

*vres mots, je ne puis émettre que des propositions imprécises, alors que ma certitude est pour moi l'archétype de la précision. [...] j'en donnerais ma tête à couper: j'ai la certitude de l'existence d'autre chose, d'un au-delà, d'un autre monde ou d'une autre sorte de connaissance*³³,

Et c'est à travers la fusion de toutes les religions, chrétienne, hindouiste, bouddhiste et de toutes les traditions ésotériques que Daumal et ses amis vont, toute leur vie, essayer de trouver la « porte » de cet autre « monde, plus réel, plus cohérent, où existent du bien, du beau, du vrai³⁴ » qui s'oppose au « monde larvaire et illusoire » dans lequel nous vivons. Il affirme d'ailleurs, dans la préface de *Mont Analogue*, sa dernière œuvre interrompue par la « Néante » qui l'a toujours obsédé, que quelques amis et lui ont « vraiment trouvé la Porte ».

Leur Voie est donc nettement méaphysique dès le départ et ils le proclament, même si, par le mot « expérimentale », ils tentent de rapprocher le mot « métaphysique » du matérialisme.

En fait, l'illusion d'entente qui s'instaura entre les deux groupes put naître au départ de l'ambiguïté qui marqua parfois l'attitude philosophique de leurs deux chefs, André Breton et René Daumal essayant tous deux de concilier leurs aspirations métaphysiques et leur sympathie pour le matérialisme marxiste. André Breton affirme sans cesse son adhésion au matérialisme. Pourtant, comment inscrire *Nadja*, *l'Amour fou* et *Arcane 17*, dans une perspective strictement matérialiste? Breton n'a jamais caché son attirance pour le domaine du « paranormal », de l'ésotérisme voire même de l'alchimie. Plusieurs critiques s'attachent depuis quelques années à souligner cet aspect de son œuvre. Citons entre autres la thèse de Richard Danier intitulée *la Quête alchimique d'André Breton*³⁵, l'analyse de S. Lamy: *André Breton, Hermétisme et Poésie dans Arcane 17*, et, bien sûr, l'importante étude de M. Carrouges qui, le premier, mit en évidence l'attrait exercé sur Breton par le paranormal. N'oublions pas non plus qu'André Breton regretta plus tard que Guénon eût refusé de collaborer avec les surréalistes qui, par l'intermédiaire de Pierre Naville, avaient tenté de l'intégrer à leur groupe:

*Parmi les collaborations souhaitées, je n'en vois qu'une autre qui nous manqua: ce fut celle de René Guénon. Nous n'avions guère de titres à y prétendre, il est vrai. Et pourtant, ce fut aussi une déception. Il est, de toutes façons très symptomatique que nous nous soyons adressés à lui. Cela suffirait à montrer que, dès ce moment, nous étions attirés par la pensée dite « traditionnelle » et prêts à l'honorer en lui*³⁷.

Cet attrait de Breton et des surréalistes pour « la pensée dite traditionnelle » et le paranormal pouvait constituer un lien

solide entre les deux groupes puisque le Grand Jeu et surtout Daumal, qui participa à des expériences de vision paroptique avec René Maublanc, mènent leur Quête dans ce sens. Mais les anciens Simplistes veulent aller beaucoup plus loin que les surréalistes à qui Daumal reproche leurs « trouvailles divertissantes » et leur « science amusante » :

Nous avons, pour répondre à votre science amusante, l'étude de tous les procédés de dépersonnalisation, de transposition de conscience, de voyance, de médiumnité; nous avons le champ illimité (dans toutes les directions mentales possibles) des yogas hindoues [sic], la confrontation systématique du fait lyrique et du fait onirique avec les enseignements de la tradition occulte [...] et ceux de la mentalité dite pri,mitive... et ce n'est pas tout³⁷.

Parmi les Surréalistes, seul Breton se sentait attiré par cette voie et encore ne s'y engageait-il pas réellement, craignant peut-être de se rendre suspect aux yeux des autres et surtout, sans doute, parce qu'il avait conscience d'être ainsi en contradiction avec la doctrine matérialiste.

Or Daumal, lui, est pris dans la même contradiction, mais du point de vue opposé. Spiritualiste, et ne craignant pas de s'affirmer comme tel, en quête d'une Sagesse puisée dans les religions et traditions anciennes, surtout l'hindouisme et le bouddhisme, mais complétées du christianisme et du taoïsme, il veut, en même temps se réclamer du matérialisme dialectique. Et l'on sent toujours chez lui, encore plus que chez Breton, une gêne profonde dans son acharnement à vouloir concilier les deux :

Breton et Aragon donnèrent comme la grande découverte surréaliste d'avoir su joindre l'idéalisme absolu et le matérialisme dialectique, ne faisant en cela que continuer Engels et sa formule: « La dialectique marchait sur la tête, je l'ai remise sur ses pieds. » Nous, bien sûr, nous faisons cette jonction, ou plutôt nous la constatons, sans avoir à retourner la dialectique³⁸.

Toute la correspondance de Daumal avec Rolland de Renéville appelé « l'occultiste », épris de tradition ésotérique, témoigne de cette préoccupation en de nombreuses analyses du matérialisme. D'ailleurs, Rolland de Renéville a, lui aussi, bien senti l'ambiguïté de la pensée de Breton, puisqu'il lui écrit:

Une évidente confusion dans les termes et dans les idées m'a fait attribuer le changement de ton qui se remarque dans les nos 3 et 4 du Surréalisme au service de la Révolution, à l'abandon de vous auriez effectué de la position

idéaliste au profit du matérialisme dialectique. Une réflexion plus prolongée m'incite à reconnaître toute la justesse de vos observations (...) L'adhésion du surréalisme au matérialisme dialectique est bien antérieure aux n°S 3 et 4 de votre revue ³⁹.

Puis il tente de résoudre, lui aussi, la contradiction entre idéalisme et matérialisme. Reprenant la distinction que faisait Breton dans le *Second Manifeste* « entre l'idéalisme proprement dit et l'idéalisme absolu » et « entre le matérialisme primaire et le matérialisme dialectique d'autre part », il essaie de concilier les deux :

Alors que l'idéalisme proprement dit et le matérialisme primaire supposent, l'un et l'autre, un dualisme tronqué, et ne sont que les formes variées d'une même erreur, l'idéalisme absolu et le matérialisme dialectique sont essentiellement monistes, et, loin de s'opposer, se conditionnent.

Et, pour finir, il condamne l'attitude globale des surréalistes :

Cette insistance de vos collaborateurs à postuler le primat de la matière sur la pensée, sous-entend forcément une position dualiste, en opposition radicale avec le matérialisme dialectique. Ils retombent de cette sorte dans la vieille erreur du matérialisme primaire dont vous vous étiez cependant déclaré l'ennemi [...] De l'expression matérialisme dialectique on ne les voit vraiment retenir que le mot matérialisme.

Ainsi, c'est autour de cette opposition idéalisme/matérialisme, qu'il faut chercher la cause profonde de la rupture entre les deux mouvements, beaucoup plus que dans les prétextes invoqués. On a parfois attribué, au désir d'André Breton de fondre le Grand Jeu dans le groupe surréaliste, des mobiles peu nobles, en particulier la crainte de voir grandir un mouvement qui échappait à son influence et le désir de le soumettre. On ne peut nier le besoin qu'éprouvait Breton de tenir le Grand Jeu sous son influence et son autorité mais, lui prêter ces seuls motifs nous paraît une simplification excessive de la question. Nous pensons que les rapports conflictuels entre les deux mouvements ressemblent plutôt à ceux qui peuvent naître entre un père et un fils.

Fils du surréalisme et fortement influencé par lui, le Grand Jeu l'est certainement, même s'il ne l'admet pas. Si Breton a voulu « l'annexer », c'est avant tout parce qu'il avait trouvé en lui une « continuité d'intention » incontestable. Mais, la psychanalyse l'a prouvé, bien souvent les fils, pour échapper à l'influence du Père se définissent par opposition à lui et veulent le

surpasser en une rivalité parfois très agressive, ce qui se produit ici.

Les Simplistes se situent toujours par rapport au surréalisme avec un désir évident de le surpasser, de lui être supérieur, d'être plus jeune, « plus beau, plus chose » que lui⁴¹. D'ailleurs, n'avons-nous pas trouvé plusieurs fois exprimé dans ces pages le désir mal dissimulé de la mort du Père, dont il annoncent prématurément - et avec une satisfaction évidente - la décadence et la difficulté à survivre⁴² ?

Adoptant au départ les principes et les buts d'un mouvement qu'ils admiraient et qui leur avait ouvert des voies nouvelles, les membres du Grand Jeu le trouvent vite trop timoré; ils veulent pousser beaucoup plus loin la transgression des limites de la Conscience et l'exploration de l'Inconnu. Mais cette dangereuse recherche n'a pour eux ni les mêmes motifs, ni la même signification que pour les surréalistes.

Aussi ne pouvaient-ils cheminer longtemps de concert, puisque, même à l'intérieur du Grand Jeu, ces hommes, au départ « liés par la même recherche » ne pourront suivre ensemble, jusqu'au bout, comme ils se l'étaient promis, la même Voie, chacun désirant approfondir sa Quête individuelle par des moyens différents, à travers les religions ou à travers la drogue. André Breton se demandait ce que serait devenu le surréalisme si la collaboration de Guénon lui « eût été accordée ». On pourrait se demander aussi ce que serait devenu le Grand Jeu s'il avait collaboré avec le surréalisme. Mais ceci ne pouvait être envisagé, les frontières philosophiques qui les séparaient étant par trop infranchissables.

Université de Bordeaux III

NOTES

1. R. Daumal, « Lettre à M. Henry, 8 juin 1926 » in *Lettres à ses amis*, Paris, Gallimard, 1958, p. 138.
2. Michel Random, *le Grand Jeu*, Paris, Denoël, 1970, t. 1, p. 19.
3. « Lettre à M. Henry », *op. cit.*
4. Daumal écrira plus tard un essai: « La Pataphysique et la révélation du rire », paru dans *Bifur*, n° 2, le 25 juillet 1929.
5. Nom qu'ils donnent à une boîte de nuit de Reims appelée « Rich Tavern ».
6. Roger Gilbert-Lecomte, « L'horrible révélation, la seule », *le Grand Jeu*, n° 3, automne 1930.
7. M. Random, *op. cit.*, p. 27.
8. « Lettre à R. Gilbert-Lecomte » (1929) in *Lettres à ses amis*, *op. cit.*
9. « Avant-propos », *le Grand Jeu*, n° 1, été 1928.

10. « Lettre inédite à Daumal » (mars 1932), publiée par M. Random in *le Grand Jeu*, *op. cit.*, t. II, p. 74. Les articles devant constituer ce quatrième numéro ont été rassemblés avec la réimpression de la revue aux éd. J.M. Place, 1977.

On note très souvent dans les écrits du Grand Jeu cette affirmation, aussi péremptoire que prématurée, de la mort prochaine du surréalisme, qui semble correspondre plus à un désir profond qu'à une réalité.

11. *Lettres à ses amis*, *op. cit.*, p. 77.

12. « Lettre de Lecomte à Roger Vailland » (3 janv. 1926), in *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1971, p. 100.

13. *Lettres à ses amis*, *op. cit.*, pp. 77-78.

14. *Id.*, p. 74.

15. « Lettre à André Breton », publiée par M. Random in *le Grand Jeu*, *op. cit.*, t. II, p. 154.

16. « Lettre d'A. Rolland de Renéville à Daumal » (17 mars 1930), in Random, *id.*, p. 159.

17. *Id.* (28 avril 1930), p. 161.

18. « Mise au point ou Casse-Dogme », par Daumal et Lecomte, in *le Grand Jeu*, n° 2, printemps 1929.

19. Titre d'un article de M. Henry dans *le Grand Jeu*, n° 1.

20. « Lettre ouverte à André Breton sur les rapports du surréalisme et du Grand Jeu », in *Lettres à ses amis*, *op. cit.*, p. 190.

21. *La Grande Beuverie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 100.

22. Art. cit.

23. R. Gilbert-Lecomte, « L'horrible révélation, la seule », art. cit.

24. « Nous vivons encore sous le règne de la logique [...]. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. » (*Manifeste du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 18.)

25. « Lettre aux Ecoles du Bouddha ».

26. Article de Th. de Lessing publié en traduction dans *la Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avr. 1925.

27. « Légitime défense », *la Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926. Voir à ce sujet l'article de M. Bonnet dans la *Revue des sciences humaines*, 2^e trim. 1981.

28. « Lettre aux Voyantes », *la Révolution surréaliste*, n° 5, 15 oct. 1925.

29. « Fragments d'une conférence aux étudiants de Madrid », *la Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925.

30. Roger Vailland, « Colonisation », chronique, *le Grand Jeu*, n° 1.

31. R. Gilbert-Lecomte, « Prophétie des Rois-Mages », *le Grand Jeu*, n° 3.

32. « Lettre à M. Henry » (8 juin 1926), *op. cit.*

33. « Le souvenir déterminant », in *les Pouvoirs de la parole*, essais, t. II, Paris, Gallimard, 1972, p. 112.

34. Préface de *Mont Analogue*.

35. Thèse de 3^e cycle, M. P. Michaud, Paris X, 12/73.

36. Presses de l'Université de Montréal, 1977.

37. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, coll. « Idées... », 1963, p. 187.

38. « Lettre ouverte à A. Breton », *op. cit.*

39. « Lettre à Lecomte » (1927), in « *Lettres à ses amis*, *op. cit.*, p. 89.

40. « Lettre de Renéville à Breton », publiée in M. Random, *op. cit.*, t. II, pp. 186-190.

41. *Lettres à ses amis*, *op. cit.*, p. 77.

42. Cf. *infra*, note 10.

BENJAMIN FONDANE ET LA CONSCIENCE HONTEUSE DU SURREALISME

Michel CARASSOU

Lorsqu'il est arrivé en France, en 1923, Benjamin Fondane traversait une crise spirituelle qui, pendant quatre ans, l'empêcha d'écrire. Parce qu'elles étaient de même nature que celles de la génération dadaïstes, les remises en question qu'il effectuait auraient pu le conduire, dans les années suivantes, à se rapprocher des surréalistes. Elles allaient faire naître une exigence poétique qui, au contraire, devait entraîner Fondane à critiquer ceux-ci avec de plus en plus de sévérité.



Alors qu'il s'interrogeait sur l'acte d'écrire et de ce fait n'écrivait plus, Fondane avait déjà un passé d'écrivain en langue roumaine. Né en 1896, dès 1914 il avait publié des poèmes dans les revues littéraires de Iasi, sa ville natale, et de Bucarest. Il avait fait paraître en 1918 un essai, *Tagaduinta lui Petru* (Le Reniement de Pierre)¹, où était affirmé son attirance pour le symbolisme et, en 1922, *Imagini si carta din Franta* (Images et livres de France)², où se manifestait son admiration pour la poésie française, principalement pour Francis Jammes, Baudelaire et Mallarmé. Il s'agissait alors, pour Fondane, de justifier au niveau théorique sa propre pratique poétique.

A partir de 1917, il avait écrit les poèmes qui devaient composer le recueil *Privelisti* (Paysages)³, édité seulement en 1930. Ces poèmes présentaient, au premier degré, une parenté avec le

monde rural de Francis Jammes. Mais les thèmes bucoliques, traditionnels dans la poésie roumaine, se trouvaient désormais sans corrélation avec la réalité: la description de la campagne moldave surgissait dans la mémoire du poète comme une intime protestation contre la mécanique de la guerre. Au chaos qui régnait alors, il opposait les forces de vie. Sa vision chimérique de la nature se confondait avec l'invocation de l'Esprit, capable de régénérer tout ce qui existe.

Dans la préface au recueil, rédigée en 1929, Fondane critique la conception de l'écriture qui l'avait animé. Il avait cru que le poème pouvait apporter une réponse là où la métaphysique et la morale avaient échoué, qu'il était le « seul mode de connaissance, la seule raison pour l'être de persévérer dans l'être⁴ ». Le poème ne pouvait en aucun cas s'accomoder de la réalité, il était la projection d'un monde idéal. La poésie était alors vécue en profondeur « comme aspiration à la volonté de puissance artistique d'un Baudelaire⁵ ». Puis Fondane s'est brusquement réveillé de ce « sommeil idéaliste »; il a cessé de croire en la Beauté. La poésie, telle qu'il l'avait vécue jusqu'alors, lui est apparue comme mensonge. Il a découvert le « visage hideux de l'idéal » qu'elle recouvrait, une conception mesquine qui plaçait le salut de l'homme au seul plan de l'esthétique.

Fondane, délivré de son ivresse, s'est retrouvé absolument démuné spirituellement. Durant les années qui suivirent son installation à Paris, il resta sans écrire, mais, dans les textes qu'il publia plus tard, sont exprimés ses idées et ses sentiments de cette époque et, en particulier, la façon dont il perçut le surréalisme naissant. Sa critique de l'acte poétique, son refus des finalités prêtées à la littérature et à l'art l'avaient rendu sensible aux échos de Dada parvenus à Bucarest, d'où étaient partis Tristan Tzara et Marcel Janco. Comment lui, qui demeurera toute sa vie un démolisseur des certitudes factives, ne se serait-il pas reconnu dans Dada, à l'heure du doute le plus radical? « ... Je vous suppose informé par vos brigadiers que Dieu, la Patrie, l'Ordre, la Beauté sont devenus impensables: ce furent de vastes blagues. Ce n'est plus ça qui nous fera agir. Croire, délibérément nous est impossible. La vie est donc acte de création. Toute pensée émet un coup de dés...⁶ » Ces mots qu'il met dans la bouche d'Aragon ne peuvent exprimer une pensée éloignée de celle qui fut la sienne.

Mais lorsque Fondane arriva à Paris, Dada vivait ses derniers moments et allait bientôt « céder le bail » au surréalisme. « Dada avait fait table rase, n'avait conçu que le néant, fondé sur la seule catégorie cartésienne du doute⁷ ». Fondane regrette Dada et son « éthique du suicide joyeux ». Mais la négation absolue ne pouvait être qu'une attitude transitoire. Une fois démolies toutes les constructions anciennes, il s'agissait de rebâtir. Ce que firent André Breton et ses amis. Fondane accepte la raison d'être du surréalisme: « Il fallait créer une catégorie qui

permît l'existence d'une nébuleuse, une étoile qui justifiât la longue-vue. Ce continent cherché fut le rêve...⁸ » Alors que, déjà, il refuse d'idolâtrer la raison, il perçoit dans le surréalisme l'affirmation de l'irrationnel donné en exemple à la vie. Il reconnaît, dans un texte de 1927, qu'il se passionne pour une « recherche de l'esprit si radicale, si extrême, méprisant toute thérapeutique⁹ ». Plus tard, dans *Rimbaud le voyou*, il évoquera encore les surréalistes dans ces termes: « quelques-uns de mes contemporains en lesquels j'ai mis le plus d'espoir¹⁰ ».

Fondane aurait-il pu faire sienne une démarche dont il reconnaissait « la pureté des intentions, l'esprit d'invention et de recherche », dans laquelle il voyait « la pointe la plus avancée de l'Europe d'après-guerre¹¹ »? Lui aussi avait songé à rebâtir, il avait recommencé à écrire: la poésie était revenue « toute seule, sans frapper à la porte¹² ». L'expérience poétique, telle qu'il la vivait, faite de « rapprochements soudains entre les objets, par la fulguration d'un troisième terme », qui rompt « la division de la réalité en objets, en choses, en cloisons, en arêtes¹³ », n'apparaît guère différente de celle que préconise le surréalisme, et les images les plus audacieuses d'*Ulysse* et de *Titanic*¹⁴ en portent la marque. Mais Fondane n'avait pas pour autant atteint des certitudes: « ... j'ai compris que le poème était autre chose... Quoi? . Je n'ai pas très bien compris... Je ne comprends pas encore . Quelque chose qui modifie la réalité? Non... quelque chose qui me modifie... Moi? Mais qui? Et qui suis-je?¹⁵ » Il y a très loin de ces interrogations aux affirmations péremptoires des manifestes d'André Breton. Fondane pouvait donc reconnaître un intérêt et une valeur à l'entreprise surréaliste sans pour autant y adhérer totalement.

D'autres raisons purent contribuer à le tenir à l'écart: durant ses premières années parisiennes, Fondane fut lié surtout à Tristan Tzara et à Ilarie Voronca; le premier avait été violemment rejeté par Breton lors des querelles qui marquèrent la fin de Dada, le second avait préféré rester en marge. Le goût de la liberté et de l'indépendance, qui constituait l'une des composantes les plus marquantes de la personnalité de Fondane ne pouvait guère non plus l'inciter à accepter la discipline d'un groupe.

*

**

Demeuré à l'écart, mais observant ses activités avec espoir et passion, Fondane ne pouvait manquer de critiquer ce qui lui semblait, dans le surréalisme, des déviations par rapport à la route tracée au début du mouvement. Les premières réticences portèrent essentiellement sur les relations que le surréalisme développa avec la politique. Très vite, Fondane avait perçu les limites de la révolution soviétique: « Que nous propose-t-elle cette révolution, qui puisse d'ores et déjà - sauf la destruction du bourgeois - intéresser notre joie et le salut de l'esprit par la

liberté? A quoi avons-nous droit d'espérer? Avec ou sans église nous savons que le prolétariat tablera sur l'impératif catégorique, sur le devoir, la loi, l'humain, le sacrifice, vieux préceptes moraux qui iront à l'encontre du *merveilleux*...¹⁶ » Aussi s'étonne-t-U quand Aragon commence à s'exprimer dans un journal communiste: « Révolutionnaire voilà la seule démarche que Louis Aragon assigne à la pensée, mais l'article où il en parle, ironiquement parut dans *Clarté* - ce dont durent s'émerveiller les éditeurs de Moscou de cette feuille, qui savent que révolutionnaire leur pensée ne l'est guère que du point de vue de tel ou tel ordre de l'Europe et jusqu'à leur renversement...¹⁷ »

Dans le compte rendu qu'il donne de la brochure de Pierre Naville, *la Révolution et les intellectuels*, et de la réponse d'André Breton, « Légitime défense », Fondane précise les raisons de son étonnement. Il y a, pour lui, incompatibilité entre le surréalisme et le matérialisme historique. La crise de l'esprit ne se limite pas à une crise de l'esprit bourgeois. L'abolition des conditions bourgeoises de la vie matérielle ne peut avoir pour corollaire la libération de l'esprit: « ... nous serions curieux de savoir en quoi la bourgeoisie, nom d'une vague sociale provisoire, a eu qualité à créer un mal de l'esprit, comment un régime qui prétend ne s'attaquer qu'à l'économique, y saura porter remède. Si la première révolution a donné à l'esprit ce malaise - qui est d'ailleurs le propre et la conséquence de sa liberté absolue - la révolution prolétarienne entend au contraire se réserver tout, régler tout, l'esprit y compris¹⁸. » Dans la société communiste, l'esprit ne cessera d'être sollicité par ses antinomies et n'aura plus la liberté de les exprimer.

En s'abouchant avec le marxisme, le surréalisme risquait donc d'être contraint d'abandonner sa conception d'un esprit autonome par rapport à la matière sociale. Fondane perçoit là le danger d'un sacrifice de la poésie et de son pouvoir d'« ouvrir les écluses de l'unique réalité profonde qui soit capable de donner à l'homme une signification acceptable¹⁹ ».

S'interrogeant sur les motivations qui ont pu conduire les surréalistes à s'éloigner de leurs conceptions initiales, Fondane remarque que le futurisme s'adapterait beaucoup mieux que le surréalisme à la civilisation bolchevique: « L'art futuriste, c'est vraiment l'Europe prenant conscience d'elle-même en tant que productrice d'un nouveau monde habité par la religion du Progrès, la morale de la Vitesse, la politique du confort matériel - c'est l'adaptation spontanée à une nouvelle forme de culture mécanique qui n'a cure d'accepter l'héritage morbide de l'intellect, ses crises d'hystérie, ses réductions à l'absurde, ses données inconciliables²⁰. » Ce serait donc un futurisme mal refoulé qui aurait poussé le surréalisme vers l'U.R.S.S.

La cause de la poésie étant en jeu, Fondane se devait d'être intransigeant. Mais à cette date, en 1927, il espérait encore dans le surréalisme: « ..• il s'est donné la tâche du Pèlerin de Charlot

de marcher dans le danger, sur une frontière idéale un pas dans un pays, un pas dans l'autre.

« Faillira-t-il à cette tâche? Toute la question est là. Un grand morceau de notre liberté en est l'enjeu²¹. »

*
**

Le fossé entre Benjamin Fondane et les surréalistes allaient s'élargir pourtant, en liaison avec une série d'affaires d'importances diverses auxquelles ils furent mêlés. Les unes relèvent plus des modalités de l'action des surréalistes, les autres mettent en jeu des motivations plus profondes.

Fondane était resté en relation avec les cercles roumains d'avant-garde. Il collabora surtout à *Integral*, dont il fut entre 1925 et 1928 le correspondant pour la France. L'intégralisme se voulait une synthèse de tous les courants modernistes sans en privilégier aucun; la collaboration française à la revue était importante, mais réunissait surtout d'anciens dadaïstes et des dissidents du surréalisme. Lorsque Fondane fut chargé de réunir, pour un numéro spécial publié en juin-juillet 1927, un choix de textes représentatifs de la poésie française, les membres du groupe dirigé par André Breton se refusèrent à y collaborer.

En 1928, Fondane participa à l'activité du groupe Discontinuité qu'animentèrent, le temps de quelques manifestations, Arthur Adamov et Claude Sernet. Il ne s'agissait pas vraiment d'un groupe organisé, mais de la réunion d'individus soucieux d'exprimer collectivement, à un moment donné, quelques points de vue communs, et en particulier leur déception quant aux orientations politiques prises par les surréalistes. Comme Fondane, Adamov et Sernet avaient perçu en Russie la trahison de l'idéal de 1917 et l'incapacité d'une révolution de ce type à promouvoir une transformation radicale de l'homme. Dans un monde qui leur apparaissait « discontinu », ils pensaient qu'une chance subsistait seulement à travers les mots. On peut supposer que l'activité de Discontinuité ne fut guère appréciée par les surréalistes.

L'existence de Discontinuité fut brève et Fondane n'appartint plus désormais à aucun groupe. Il éprouva cependant de la sympathie pour le Grand Jeu dont il reconnaissait « la haute tenue intellectuelle²² ». Cela lui valut de figurer parmi les agressés des surréalistes, lors de la bagarre du cabaret Maldoror qu'avait décoré Mayo, un des membres du Grand Jeu²³.

Lors de l'affaire Aragon, Fondane devait prendre parti une nouvelle fois vis-à-vis du mouvement surréaliste. Aragon était poursuivi pour incitation au meurtre après la publication de son poème « Front rouge » dans lequel il exécutait Léon Blum et « les ours savants de la social-démocratie ». Bien qu'ils trouvassent plutôt détestable ce poème de circonstance, ses amis surréalistes, Breton en tête, prirent la défense d'Aragon et lancè-

rent une pétition dans laquelle ils « s'élevaient » contre toute tentative d'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires. » En quelques jours, la pétition fut couverte de plus de trois cents signatures, mais plusieurs intellectuels, tels Romain Rolland et André Gide, blâmèrent les surréalistes de se dérober devant la responsabilité de leurs écrits. Fondane se refusa à signer cette pétition; en des termes très durs, il exposa ses motifs dans une lettre du 1^{er} février 1932, adressée à la direction du *Surréalisme au service de la Révolution*²⁴. A travers les quatre feuillets que comporte cette lettre, il accuse les surréalistes non seulement de se tromper et de se contredire, mais de manquer d'intégrité: « Dans votre appel au meurtre, à la désertion, à l'insurrection, vous avez délibérément mis de côté le plan poétique et tout mis - jusqu'à vos métaphores - au service de la révolution. Depuis dix ans vous êtes seuls à ne pouvoir convenir que votre activité ne soit pas de l'art poétique et refusez violemment la sorte d'immunité que la société bourgeoise n'a cessé de vous accorder comme poètes et comme fous... Et voilà que, parvenus à effrayer la bourgeoisie sur la portée de vos actes, devant sa première mesure de résistance, vous excipez de votre qualité de poètes...²⁵ »

Ce sont sensiblement les mêmes reproches qui reviennent sous la plume de Fondane, dans *Rimbaud le voyou*, à propos de l'utilisation que les surréalistes se permirent du poète des *Illuminations*. De son œuvre, en effet, les catholiques après Rivière et Claudel, les surréalistes, le Grand Jeu, tous se réclamaient, essayant de l'interpréter dans leur sens. Dans son essai, Fondane voulut réfuter tous les détournements de la pensée de Rimbaud et donc ceux qu'effectuèrent les surréalistes qui cherchèrent d'abord à l'enfermer dans leur doctrine, puis portèrent à son encontre des jugements extrêmement sévères. Afin de dénoncer ces pratiques, Fondane cite les écrits successifs d'André Breton, et d'abord celui par lequel il reconnaît se rattacher à Rimbaud: « " Alchimie du Verbe" : ces mots qu'on va répétant un peu au hasard aujourd'hui, demandent à être pris au pied de la lettre. Si le chapitre d'une *Saison en Enfer* qu'ils désignent ne justifient peut-être pas toute leur ambition, il n'en est pas moins vrai qu'il peut être tenu le plus authentiquement pour l'amorce de l'activité difficile qu'aujourd'hui le surréalisme poursuit²⁶. » Fondane s'étonne que Breton et ses amis ne se soient pas interrogés sur les raisons qui ont amené Rimbaud à se contredire ensuite et à nier ses visions, qu'ils aient préféré n'y voir qu'« une petite lacheté ordinaire²⁷ ». Selon Fondane, une orientation différente donnée à leur activité - c'est toujours l'adhésion au marxisme - les avait conduit à prendre quelques distances vis-à-vis d'une d'une expérience somme toute essentiellement mystique et à en condamner certains aspects: « Rimbaud est coupable devant nous d'avoir permis, de ne pas avoir rendu tout à fait impossibles certaines interprétations déshonorantes de sa pensée, genre

Claudel²⁸. » A de telles prises de position chargées de jugements moraux, Fondane opposait sa propre interprétation des contradictions rimbaldiennes. Il y voyait le reflet du drame du poète: avoir voulu atteindre un Inconnu qui n'était qu'une construction de son esprit. Cette expérience de l'affrontement entre le vécu et la pensée lui semblait comparable à ce que Léon Chestov décrivait comme le « domaine de la tragédie ».

*

**

Fondane avait alors fait sienne la recherche de Chestov; dans la « lutte contre les évidences » menée par le philosophe russe, il avait découvert un support théorique à ses propres convictions, à son refus des prérogatives de la raison. A la science et à la morale, impuissantes à rendre compte du vécu et qui le morcellent en catégories artificielles, Chestov opposait une « foi » indépendante de tous les dogmes, surgie de l'expérience existentielle. Fondane s'était fait l'ardent propagandiste de la pensée chestovienne, en développant ses implications dans le domaine qui était le sien, la poésie.

Cette recherche allait aboutir en 1938 à la publication d'un *Faux Traité d'esthétique* dans lequel Fondane propose une critique systématique des discours sur la poésie. S'il s'en prend principalement au surréalisme, c'est parce qu'il lui semble représentatif « à l'état chimique » de la pensée de son temps en matière d'art: « Les griefs que je fais au surréalisme, mis en cause comme exigence d'art pur, de poésie pure, par le jugement de M. Caillois, vous voyez bien, n'ont rien d'une attaque *ad hominem*²⁹. » Il n'empêche que certaines formulations - « cette école sectaire, agressive, limitée à deux ou trois personnalités...³⁰ » - laissent deviner la déception qu'avait pu éprouver Fondane.

Allant jusqu'au bout de sa révolte contre les exigences de la raison, Fondane dénonce, dans son livre, la poésie en tant qu'elle est catégorie de l'esthétique, donc tributaire du savoir, des lois de la nécessité. L'art recouvre alors de son masque de beauté des réalités terribles et enseigne la résignation au malheur. C'est la question primordiale, celle de la liberté, que Fondane place au centre de la démarche poétique. Celle-ci peut-elle rendre libre ou enchaîne-t-elle les plus grands poètes au poids du sublime et du beau? A la poésie « artistique », « jouissance de la sensibilité », Fondane oppose une poésie de l'existence, qu'il conçoit comme « une pensée au prise avec le réel ultime³¹ ».

Une autre réalité l'obsède, « plus vraie que celle du réel rugueux à êtreindre³² », une autre réalité qui n'aurait pas partie liée avec la raison, qui ne serait pas accessible à la connaissance, qui serait le domaine propre de la poésie. N'était-ce pas elle, désignée sous le nom de surréalité, que visait la quête des surréalistes? On comprend quel sorte d'espoir Fondane avait pu mettre en eux, en même temps que son exigence de liberté l'empêchait

d'accepter que les modalités de leur recherche se transformassent un dogme infaillible.

Dans le *Faux Traité d'esthétique*, la critique du surréalisme prend toute son ampleur: Fondane lui reproche de vouloir sauver la poésie en la faisant passer pour un document mental, pour une connaissance. Elle est ainsi de nouveau tributaire de la pensée spéculative. C'est la raison qui décide de la mobilisation de la déraison, qui tente de provoquer consciemment l'inconscient, qui entend parvenir à un « occulte clair et distinct ». Fondane en conclut que pour la première fois « nous avons affaire, avec les surréalistes, à une violation du droit poétique par les poètes eux-mêmes³³ ». Provoquant une rupture avec le non-savoir existentiel, ils sont responsables de la « conscience honteuse du poète ».

Les résultats poursuivis n'ont pas été atteints: « l'occulte *provoqué* s'est effiloché, l'inspiration *dirigée* s'est effondrée, l'irresponsabilité *voulue* s'est responsabilisée, la débâcle *solenelle et probante* s'est muée en un explosif d'épate, de parade, qui n'explosera jamais³⁴. » Fondane reconnaît cependant des réussites individuelles, quand les poètes du groupe surréaliste échappent aux règles qu'ils ont édictées: « C'est ainsi que parfois, souvent même, dans leur absurde grammatical et logique on sent brusquement sourdre, des profondeurs, l'absurde poétique³⁵. »

La soumission aux exigences de la pensée spéculative était, selon Fondane, inévitable à partir du moment où les surréalistes faisaient leurs l'idéologie marxiste et ses prétentions scientifiques. Par le détour de la pensée révolutionnaire, l'éthique était revenue plus virulente que jamais. Même révolutionnaire, une éthique traduit une dépendance par rapport aux lois de la nécessité, à la raison, et n'a rien à faire de l'absurde goût de liberté qu'exprime la poésie. Abandonnant la gratuité de l'acte poétique pour le mettre au service de la réalisation d'un monde meilleur, les surréalistes « ont payé leur tribu à la dialectique ». Ils allaient renouveler la même erreur en adhérant aux théories freudiennes: « Il n'est que de lire *les Vases communicants* de M. André Breton pour s'apercevoir que l'on ne s'est aventuré dans le rêve qu'avec le baedeker de Freud à la main. Voyez ce qu'il a fait de cette activité onirique dont cependant il se réclame: une matière privée de transcendance, de mystère, réduite à ses composantes intelligibles et mécaniques³⁸. »

Fondane attaque donc la « théorie surréaliste » pour défendre la cause de la poésie qui se confond pour lui avec celle de la liberté. Mais il est en même temps conscient que se joue alors le drame du surréalisme qui expérimente « à ses frais *l'impossibilité d'un accord entre l'exigence poétique et l'exigence éthique*³⁷. » En adhérant au marxisme - et au freudisme -, donc en plaçant la poésie sous le contrôle de la raison, le surréalisme s'est engagé sur la voie de l'échec. Dès l'époque du rapprochement avec *Clarté*, Fondane avait perçu le danger que courait la poésie, mais il pouvait alors espérer qu'il ne s'gisait que d'un inci-

dent de parcours. Il n'en fut rien; Fondane se devait donc, au nom de la poésie, de prononcer une critique de plus en plus radicale.

*
**

Nombreux sont les témoins de l'aventure des surréalistes qui ont constaté l'impossibilité de ceux-ci à traduire au niveau d'un engagement révolutionnaire leurs exigences poétiques. C'est à Fondane qu'il revient d'avoir compris de quelles concessions, de quelles compromissions s'accompagnait cet engagement et d'avoir montré que la poésie en sortait perdante.

Benjamin Fondane, quant à lui, a préféré faire sauter les cadres de l'éthique et de la logique pour laisser jaillir l'absurde « mythique, existentiel, religieux » qui alimente sa poésie et lui confère cet accent de vérité humaine qui ne s'entend guère ailleurs. Loin du surréalisme, il a servi la cause de la poésie - ou de la liberté - et il l'a servi jusqu'à sa mort, à Birkenau, en 1944.

NOTES

1. Iasi, Ed. Chemarea, 1918.
2. Bucarest, Ed. Socec, 1922.
3. Bucarest, Ed. Cultura nationale, 1930.
4. Préface de *Privelisti* traduite du roumain par Marina Vanci-Perahim sous le titre « Mots sauvages », *Non lieu*, n° 2-3, spécial Benjamin Fondane, 2° trim. 1978, p. 77.
5. *Id.*, p. 76.
6. «Louis Aragon ou le Paysan de Paris », *Integral*, n° 10, janvier 1927, reproduit dans le dossier « Benjamin Fondane et le Surréalisme » publié à la suite de la réédition de *Faux Traité d'esthétique*, Paris, Plasma, 1980, p. 118.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. «Les surréalistes et la révolution », *Integral*, n° 12, avril 1927, reproduit dans le dossier « Benjamin Fondane et le Surréalisme », *Faux Traité d'esthétique*, *op. cit.*, p. 133.
10. *Rimbaud le voyou*, Paris, Denoël et Steele, 1933; rééd., Paris, Plasma, 1979, p. 160.
11. «Les surréalistes et la révolution », art. cit., *Faux Traité d'esthétique*, *op. cit.*, p. 133.
12. «Mots sauvages », *Non lieu*, *op. cit.*, p. 78.
13. *Faux Traité d'esthétique*, Paris, Denoël, 1938, rééd., Paris, Plasma, 1980, p. 78.
14. *Ulysse*, Bruxelles, Cahiers du Journal des poètes, 1933; *Titanic*, Bruxelles, Cahiers du Journal des poètes, 1937. Une seconde version du recueil *Ulysse* et une version corrigée de *Titanic* sont contenues dans *le Mal des fantômes*, Paris, Plasma, 1980.
15. «Mots sauvages », *Non lieu*, *op. cit.*, p. 78.
16. «Les surréalistes et la révolution », art. cit., *Faux Traité d'esthétique*, *op. cit.*, p. 136.

17. «Louis Aragon ou le Paysan de Paris», art. cit., *Faux Traité d'esthétique*, op. cit., p. 127.
18. «Les surréalistes et la révolution», art. cit., *Faux Traité d'esthétique*, op. cit., p. 137.
19. *Ibid.*
20. *Id.*, p. 136.
21. *Id.*, p. 138.
22. *Rimbaud le voyou*, op. cit., p. 162.
23. Cet épisode est raconté par Fondane à Claude Semet dans une lettre de février 1930, reproduite dans le dossier «Benjamin Fondane et le Surréalisme», *Faux Traité d'esthétique*, op. cit., pp. 147-148.
24. Lettre reproduite dans le dossier « Benjamin Fondane et le Surréalisme », *Faux Traité d'esthétique*, op. cit., pp. 149 à 152.
25. *Id.*, p. 150.
26. Cité par Fondane dans *Rimbaud le voyou*, op. cit., p. 160.
27. *Id.*, p. 161.
28. *Ibid.*
29. *Faux Traité d'esthétique*, op. cit., p. 46.
30. *Id.*, p. 22.
31. *Id.*, p. 102.
32. *Ibid.*
33. *Id.*, p. 44.
34. *Id.*, p. 48.
35. *Id.*, p. 109, note 19.
36. *Id.*, p. 75.
37. *Id.*, p. 46.

LA CRÉATION POÉTIQUE CHEZ RIBEMONT-DESSAIGNES

Yves-Alain FAVRE

L'appartenance à un mouvement ou à une école procure plus d'avantages qu'elle n'entraîne d'inconvénients; car un écrivain possède alors un réseau d'amis et le soutien d'une ou plusieurs revues, qui assurent la diffusion de son œuvre et travaillent à sa survie littéraire. Surtout, la critique n'éprouve aucune difficulté à l'identifier et à le classer; et rien ne répugne plus aux critiques que l'impossibilité où ils se trouvent parfois de situer avec précision un écrivain. Pouvoir le rattacher à un mouvement ou à un groupe donné rassure et renforce le confort intellectuel. Aussi, tous ceux qui ne s'agrègent pas à une école et préfèrent conserver leur indépendance ont plus de mal à assurer leur renommée et à imposer leur œuvre. Georges Ribemont-Dessaignes représente parfaitement ce type d'écrivains rebelles à tout embrigadement; certes il n'a rien d'un solitaire au début de sa vie; il est même l'un des animateurs de Dada; mais Dada ne peut constituer un groupe sous peine de se renier lui-même. Et Ribemont-Dessaignes se sent à l'aise parmi ces iconoclastes qui préfèrent Dada à Pégase. Mais vite chacun a poursuivi sa route propre; les uns se réunissent autour de Breton, les autres cheminent en isolés. Ribemont-Dessaignes continue d'écrire, une fois Dada disparu, et son œuvre grandit, à l'écart de tout mouvement, aux marches-frontières du surréalisme. Une évolution se dessine nettement, qui mène d'une rage initiale de destruction au lyrisme exubérant et fervent des dernières années. Mais, en cela, Ribemont-Dessaignes n'abandonne point l'esprit de Dada, enthousiaste et spontané, qui exalte la vie et la force créatrice de l'esprit.

Son évolution était prévisible, au seul examen de sa poétique. En effet on pouvait y déceler, dès l'origine, une contradiction latente, une faille qui allait s'élargir; au fil des ans, elle devait nécessairement entraîner des changements notables. La volonté de destruction totale et l'exaltation fervente de la vie ne pouvaient pas se maintenir longtemps ensemble dans une tension féconde. Ribemont-Dessaignes affirme d'un côté son souci d'en rester à cet idéal de négation que Dada prônait. Résolument donc, il ne s'agrège pas au surréalisme et reste fidèle à Dada. La lettre qu'il envoie à Breton le 12 mars 1929 dissipe toute ambiguïté et assure une mise au point nette. Tout en conservant de l'estime et une « amitié souvent admirative » pour Breton et Aragon, il n'accepte pas de les suivre dans les activités du groupe surréaliste et, plus fondamentalement, il ne partage pas leur philosophie de la création littéraire. En effet, il reproche d'abord à Breton l'incessante épuration à laquelle il procède dans le groupe surréaliste; ces querelles, d'ordre personnel, relèvent d'une sorte de mesquinerie et finissent par conduire à l'impuissance. Il lui reproche surtout d'avoir substitué un idéal positif à sa volonté de négation qui animait Dada; « Or, toute volonté d'action constructive me semble être de la littérature. [...] Vous êtes incapables d'adopter et de conserver tout au moins le point de vue négatif auquel je reste fidèle ¹. » Etait-ce la peine d'avoir voulu détruire toutes les valeurs littéraires établies pour maintenant prôner une nouvelle école littéraire? La rage de détruire doit rester permanente. Mais Ribemont-Dessaignes, d'un autre côté, a une conception de la poésie qui incite à la création jaillissante et au perpétuel renouvellement des formes. Il propose en effet une nouvelle idée de la poésie:

(non point certes ce que le vulgaire entend par là, c'est à dire la forme de langage de coupe syllabique avec césure et rimes, habituelles aux poètes) qui porte à la connaissance le secret de toute relation humaine avec le monde et la vie et soi-même, qui se fraie un chemin à travers les moyens les plus divers d'expression du langage ou de l'art, et malgré ces moyens ².

S'il refuse les moyens traditionnels d'expression, il n'admet pas davantage de confiner la poésie dans certains secteurs réservés. Il étend son domaine, considérablement:

Elle est souvent dissimulé sous le rire, la moquerie, l'ironie, l'invective, l'indifférence hasardeuse, cachée dans un écho inexpressif de journal, un graffito, un dessin d'enfant, une photographie, et souvent aussi sous la poésie apparente et le texte fabriqué, mais sans rien devoir à la volonté

qui les a fabriqués. La dislocation contemporaine, l'irrespect, la violence, les subterfuges les plus divers ont fait sortir la poésie de sa cachette, lui ont rendu l'air pur pour un moment ^{3.} »

Pour en demeurer à la littérature, la poésie voit donc s'élargir son champ; Ribemont-Dessaignes la débusque partout où elle se niche. Une sorte de dynamisme emporte ainsi la création poétique qui devient multiforme. Cette propension pour la création incessante, qui se multiplie dans toutes les directions, s'oppose au goût marqué pour la négation.

Mais un problème plus grave se pose, qui accentue cette distorsion. Ribemont-Dessaignes voit bien le péril qui guette Dada et il essaye tant bien que mal d'y faire face. Tout le mal provient de l'existence du langage qui par nature constitue un code. Certes, Dada veut tout détruire et joue en liberté avec les mots; il parvient à tout briser et à démolir les valeurs établies; même l'absence de valeurs, qui aboutit à un autre système de références, doit être anéantie. Pourtant, au terme de ce processus de dissolution, subsistent les mots avec leur sens et on demeure impuissant devant leur existence qui s'impose; « après une heure de liberté pleine d'ivresse l'ordre surnage ^{4.} » Avec le sens des mots reviennent aussi les connaissances et les certitudes. La destruction n'était qu'un leurre momentané. Faut-il donc renoncer? Faut-il donc abandonner le projet initial de subversion? Ribemont-Dessaignes n'y consent pas et propose un moyen de résoudre cette difficulté. Puisque le langage résiste à toute tentative de destruction et ne peut être dissous, mieux vaut ne pas chercher à lutter contre lui; au contraire, il est préférable de retourner contre lui ses propres armes. Pour cela, le poète doit édifier sans cesse, accumuler construction sur construction, écrire toujours de nouveaux poèmes, afin que la prolifération du langage finisse par lui ôter tout sens. L'inflation verbale débouche sur la dévalorisation. Il en va comme du papier-monnaie; plus le nombre des mots augmente, moins ils sont gagés sur l'or de la réalité. Ainsi Ribemont-Dessaignes pense-t-il parvenir à s'opposer à la puissance du langage et à obtenir « cette dissolution mystérieuse du sens et des valeurs ^{5.} ». Pour atteindre un tel but, il met en œuvre un certain nombre de procédés qu'on voit apparaître dès les premiers poèmes. Mais, ce faisant, il se prend à son propre piège et, loin d'enlever toute substance au langage, il va donner le jour à d'éblouissantes efflorescences verbales.



« L'œil et son œil » : sous ce titre Ribemont-Dessaignes voulait, dès 1920, regrouper les poèmes qu'il avait alors publiés ici et là dans des revues. Cette première manière se caractérise avant tout par l'incohérence systématique; avec la plus grande désin-

voiture, le poète accumule les notations les plus diverses : à une image d'une surprenante beauté succède une constatation prosaïque, à une remarque farfelue une pensée profonde; les registres les plus variés se côtoient; toutes les réalités se trouvent placées au même niveau et se dévalorisent mutuellement. Ribemont-Dessaignes réduit la syntaxe à sa plus simple expression: phrases nominales, propositions indépendantes juxtaposées. Ainsi met-il en contact et sur le même plan les réalités les plus disparates et opère-t-illa destruction des valeurs établies et des nomenclatures reconnues :

*Ver luisant Kant ragoût niçois
lirafe érudite
Ile des Singes potiron Ramsès* 8

Ribemont-Dessaignes a trouvé d'emblée la forme qui lui convenait; à propos des poèmes écrits en 1915-1917: « J'avais réduit la syntaxe en lui imposant une simplicité assez singulière qui permettait à une poésie insolite d'arriver au jour sans pour autant la priver de tout lyrisme 7. » Donc, toute signification est apparemment bannie du poème; les mots se succèdent, se présentent, s'accumulent, au hasard semble-toi!. En fait, le hasard pur n'existe pas et les mots s'assemblent selon quelques raisons secrètes. De simples échos de sonorités peuvent présider à leur succession: ainsi dans « Trombone à coulisse 8 », *mélancolie* naît du rapprochement des mots *lie* et *coco*:

*Qui fauche et lie des fils électriques
Les noix de coco que jette le singe mélancolie*

Ailleurs, c'est une analogie sensorielle qui entraîne un nouveau mot; comme la couleur verte, dans ce cas-ci:

*J'ai dans les oreilles un petit cornet plein d'odeur d'absinthe
Et sur le nez un perroquet vert qui bat des ailes* 8

Ou bien encore une vision de chute verticale, qui apparaît dans les graines qui tombent, les noix de coco jetées, les crachats lancés dans l'eau. Ailleurs l'adjonction (ou la soustraction) d'une lettre bouleverse une expression convenue pour créer une image originale:

Balaie les larmes du parquet 9

Pour autant, n'essayons pas de chercher un sens au poème; si certaines liaisons s'expliquent et se justifient, elles révèlent seulement certaines obsessions du poète, certains axes de sa pensée, certains traits de sa personnalité. Toute quête du sens est vaine par définition; tout examen du poème possède en revanche son

intérêt et sa justification: on y décèle les reflets du fonctionnement d'un esprit, on y déchiffre les linéaments d'une idiosyncrasie. Mais cette incohérence à caractère ludique se trouve, dès cette première période, battue en brèche par une tendance qui, peu perceptible encore vers 1915-1920, ira en s'accroissant dans l'œuvre ultérieure: la propension à l'éloquence lyrique. Deux figures de style commencent en effet à apparaître: la conglobation, encore appelée congerie¹⁰ et l'anaphore. On les découvre aisément dans « Musique », dans le début du « Coq fou » ou dans « Trombone à coulisse »¹¹.

Dans les années 1928-1930, une deuxième manière se fait jour: Ribemont-Dessaignes, sans rien renier de ses positions antérieures, accentue le côté lyrique de son œuvre. La syntaxe retrouve une certaine complexité; les mots ne sont plus coagulés et entassés, et le discours a de nouveau une fonction discrète:

*Sur la suie du ciel mort un soleil pâle
Cligne entre ses cils, blêmes
Et les étoiles de l'adversité
Figurent un nombre illisible et sans vertu*¹².

Si les images surprennent toujours autant par leur singularité et leur originalité, elles commencent à perdre leur incohérence et à s'organiser en systèmes. Tout se passe comme si le poète ne cherchait plus à choquer par le caractère abrupt, violent et discontinu des images, et souhaitait davantage étonner par leur étrangeté; mais celle-ci s'inscrit désormais dans un contexte lyrique:

*Les hirondelles du souvenir
Voyagent d'un doigt à l'autre
,Et sur le bout du doigt
Le lézard vert de l'avenir
Mange les mouches du cœur*¹³.

L'homme a dorénavant sa place dans cet univers, naguère constitué uniquement d'objets; les sentiments et les impressions ont de nouveau droit de cité. Cette tendance s'accroît lors de la seconde guerre mondiale, du moins si l'on en juge par les deux poèmes publiés par Franck Jotterand: « Bohémienne 1940 » et « La Liberté ou le bourreau? »; mais il faudrait que fussent publiés tous les inédits datant de cette période pour que l'examen ait quelque rigueur. Aussitôt après la guerre, l'œuvre de Ribemont-Dessaignes connaît une sorte d'épanouissement: il publie *Ecce Homo* en 1945, il écrit une épopée, *le Règne végétal*, les *Romances parisiennes*, d'autres poèmes encore. L'évolution constatée déjà dans les recueils précédents s'achève maintenant. Ribemont-Dessaignes est parvenu à la plénitude lyrique.

Ecce Homo a pour ambition de retracer la destinée de l'homme; ce livre s'ouvre sur un « Prélude des origines » qui s'interroge sur la genèse du poète et il se clôt sur un final qui retrace la fin du monde et l'apocalypse du néant. Après un ensemble de poèmes intitulé « Commencements », il se subdivise en trois grands mouvements: « Les Amours », « Les Pouvoirs », « Des Hommes au silence ». Autant dire, les trois séductions majeures dont parle Pascal: la *libido sentiendi*, la *libido domi-nandi*, la *libido sciendi*; le triple appétit de la sensualité, du pouvoir et de la connaissance, trois fleuves de feu qui embrasent le cœur de l'homme¹⁴. Trois leurres nous masquent notre néant, mais pourtant ils ne doivent pas être situés sur le même plan, car ils n'ont pas le même intérêt ni la même valeur.

Ribemont-Dessaigues ne croit qu'à la réalité des apparences et les liens qui l'unissent à la nature ont pour lui une importance fondamentale. Lorsqu'il s'interroge sur son identité, il cherche d'abord ses origines dans les principaux éléments naturels: fils du Vent ou fils du Feu? Plus sûrement fils de la Terre. Si de réelles affinités le relie aux uns et aux autres, il se sent essentiellement semblable à un végétal, issu de la terre nourricière. Dans la relation amoureuse, on retrouve ce même lien avec le monde naturel. La figure d'Ariane domine son univers intérieur: femme médiatrice qui permet à l'homme d'accomplir son destin, femme partout recherchée, bien-aimée intérieure qui naît des songes les plus secrets. Et le poète se désigne lui-même comme

*L'amoureux de la belle des secrets corridors de l'âme*¹⁵

Mais Ariane n'est qu'une figure de cire: femme artificielle, froide et figée, qui ne possède de la vie que les apparences. En revanche, Pandora, intimement liée aux éléments de la nature, apporte la vie et la lumière. Eve primordiale qui apparaît avec l'aube, qui se lève avec la nuit, qui brille avec les étoiles. « Offerte à l'attente¹⁶ » et à l'amour, elle surgit du cœur du temps. Elle cristallise le temps, elle représente l'éternité qui vient illuminer l'instant. La nature entière prononce son nom; on l'entend retentir dans les orages, on l'entend murmurer par la brise. Et ce nom permet de déchiffrer les secrets du monde. En cela, Pandora ne ressemble guère à l'héroïne de Nerval, femme artificieuse et fatale, liée au mythe de Prométhée. Chez Ribemont-Dessaigues, l'univers sourit à sa beauté épanouie; elle enferme dans son sac à main tous les éléments naturels, comme de frêles bibelots qu'elle conserve avec amour.

Un tel amour des apparences repose sur un fondement métaphysique d'ordre existentiel. Certes, Ribemont-Dessaigues n'aime guère la société, où règnent la violence et l'injustice, où le sang humain sert à étancher la soif de puissance; mais sur-

tout il éprouve comme une secrète blessure par où s'échappe, imperceptiblement mais sûrement, son énergie vitale. Vase fêlé qui laisse se perdre « l'arôme de la vie ¹⁷ ¹⁸ ». Une sorte de tristesse fondamentale le submerge; recru d'épreuves, il chante d'une voix fêlée, semblable à la plainte du vent d'automne; la misère règne partout et la vie recule devant la puissance souveraine de la mort. Tout l'univers, l'homme, les bêtes et les choses sentent le *moisi*:

C'était moisi, l'Extase même était moisi l'.

« Tout est consommé ¹⁹ » ; cette parole tirée de la Bible, comme le titre même du livre ²⁰ n'implique aucune considération religieuse. Ribemont-Dessaigues emprunte ces expressions à la Bible, parce qu'elles lui paraissent contenir des vérités sur la condition humaine et l'on sent sourdre parfois comme un souvenir de l'Ecclésiaste. Mais ces constatations désabusées se font au moment de la mort car, durant la vie, le poète parvient à surmonter sa tristesse grâce au spectacle des apparences. Le chatoielement de l'univers le distrait et il se laisse volontiers enchanter par ce miroitement. Les apparences lui semblent recéler toute la beauté du monde. « Rose à l'aurore dérobée ²¹ ¹⁸ », l'apparence permet d'oublier, au moins provisoirement le néant. Car d'absolu, il n'est point; seules existent les merveilleuses apparences « lucioles adorables en transe ²² ¹⁸ ». L'absolu se trouve seulement dans notre esprit, fruit de notre désir, et il meurt avec nous, en nous suivant dans la tombe. Aussi le poète aime-t-il observer les bêtes, les plantes et les minéraux; et il écrit un poème sur le cloporte ou sur la libellule ²³ :

*Laissez passer l'odeur des sangs pourris,
Laissez pourrir les printemps de ces hommes à trônes,
De ces menteurs, ces' assassins, ces escarpes aux têtes couronnées,
Penchez-vous vers le trèfle qui rampe
Ou la campanule et l'anémone,
Laissez l'araignée tendre entre vos doigts sa toile
Comme se tend la toile des constellations qui clignent
A la nuit tombée ²⁴,*

Toutefois, avec les choses, nulle communication ne s'établit. Elles demeurent étrangement muettes, malgré leur désir d'expression: une voix reste enfermée au cœur de chaque pierre :

O monde muré dans une vivante tombe ²⁵,

Le monde est donc composé de « merveilleuses apparences », mais aucune ne peut entendre le poète qui reste enfermé dans sa parole et demeure dans l'impossibilité totale de communiquer.

L'univers verbal, dont il est prisonnier, devient ainsi univers du silence, puisque la parole perd toute nécessité :

*Paradis perdu au verbe de ton essence*²⁶.

Le son fondamental porte en lui les vertus du silence

*Et la note ineffable contient le silence
Où vont s'abreuver tour à tour les apparences*²⁷.

Quant aux amants, il convient qu'ils gardent le silence au bord du gouffre et demeurent muets, tenant en leurs mains une même rose. Dire l'amour serait se brûler au feu de l'absolu et connaître ensuite les tourments et les tempêtes :

*Heureux ceux qui sont liés par le total silence*²⁸.

Pourtant le poète exerce un véritable pouvoir démiurgique. Il donne l'existence aux choses en les nommant²⁹ : il crée par le langage. Il considère qu'il a tous les droits ; il peut même rompre « le fil des sortilèges et des métamorphoses³⁰ » pour laisser apparaître le rire démystificateur. Conscient de sa puissance, il peut tout se permettre, car il détient les cartes du Grand Tarot ; et lui seul les a brassées et distribuées. Mais il s'interroge sur le bien-fondé de cette puissance. N'est-ce pas finalement une vanité sans conséquence ni justification ? Le silence répond seul à cette question. Aussi désire-t-il de toutes ses forces abandonner la condition humaine et se métamorphoser en végétal. L'intérêt qu'il accorde aux plantes et le constant désir qu'il éprouve de devenir l'une d'elles constitue sans doute l'obsession majeure de son œuvre. Dans *la Grande Manigance*, la femme qui se promène dans son jardin rêve de devenir fleur et d'avoir des racines qui la retiennent rive à la terre. Cette évocation florale introduit une méditation sur l'Être et le Néant. Opposer la *vie* et la *mort*, comme l'on fait souvent, paraît dérisoire à Ribemont-Dessaignes ; car pas plus que les cailloux et rochers n'ont conscience d'exister, l'homme finalement ne reçoit aucune réponse aux questions qu'il se pose et demeure aussi ignorant que le minéral. La vie ne se nourrit que de la mort ; la guerre étend son redoutable empire sur toute la planète et l'homme, affamé d'absolu

*n'a à se mettre Sous la dent
Que la bouillie du désespoir*³¹.

Plus nettement, dans *le Règne végétal*, Ribemont-Dessaignes chante la victoire de la plante et de l'arbre sur l'homme. S'étant métamorphosé en arbre, le poète demeure immobile et solitaire. Lié solidement à la terre et au minéral, mais frémissant et peuplé d'oiseaux, l'arbre est le vivant par excellence. Or l'homme le trans-

forme en bois mort et s'en sert pour construire de très nombreux objets. Or, un jour, tous les arbres se révoltent et commencent une immense migration; tout le bois mort redevient vivant et se couvre de feuilles; navires, meubles, charpentes, ustensiles familiers se gonflent de sève et s'élancent à l'assaut de Paris. Tous ceux qui ont consacré leur vie à exercer la puissance ou qui ont occupé leur temps aux activités intellectuelles meurent, pendus; seuls sont dignes de vivre les amoureux. Et les arbres tendrement les protègent. Toute une poésie de la forêt s'élabore ainsi au fil des poèmes:

*Promeneurs des grands bois
Où plus jamais ne hurlent les loups
Réfugiés au Paradis des ménageries,
N'entendez-vous pas d'autres voix
Courir à travers les futaies des hêtres et mélèzes,
Ouvrez les yeux de votre secret !
Que vos prunelles s'allument
Car ici sont frères, nés de la terre
Et les vents ont pris l'accent sans espoir
De l'inaltérable désir comme du nommé Amour,
O ténèbres vertes du cœur de la forêt humaine,
Multitude et Solitude
Épaisses comme le Néant³².*

La nuit sylvestre possède plus d'un sortilège et recèle plus d'un secret.

Dans l'univers de Ribemont-Dessaignes ne règnent ni le principe d'identité ni le principe de causalité. Aussi l'espace et le temps y ont-ils un caractère original. Le temps n'y est pas considéré dans son déroulement et son flux continu. Certes, l'instant, à peine apparu, disparaît; mais, renversant les perspectives habituelles, Ribemont-Dessaignes ne dit pas qu'il regrette cet instant devenu passé; c'est l'instant lui-même qui

Ne s'éloigne qu'à regret, tourne la tête et soupire³³

Il souhaiterait s'attarder encore au seuil du passé et reste ainsi tourné vers un impossible avenir puisque pour lui l'avenir consiste précisément à devenir passé. Quant au poète, il reste anxieux, toujours en attente d'une réponse aux questions qu'il pose. Regardant vers l'avenir ou vers le passé, il ne cesse pas d'interroger:

Ah, frappe encore à la fenêtre des ans envolés³⁴.

Mais le temps oppose une résistance; l'image même de la fenêtre montre bien que le temps constitue un obstacle auquel on vient se heurter. « Le temps se fige et devient os³⁵. » Cet arrêt

du temps provoque la perte du sens: le langage ne reçoit plus de la réalité sa substance nourricière; le référent a rompu les amarres et le mot demeure privé de vie. A plusieurs reprises revient aussi l'image du mur; le temps se solidifie et devient un obstacle qui, cette fois, reste infranchissable:

[...] *l'invisible muraille*
*Que dresse le maçon des ans*³⁶.

Cette impossibilité incite le poète à s'évader dans une autre dimension et à chevaucher dans l'espace intérieur; sur un étrange cheval blanc, il s'élançe:

Pour visiter dans ce mystérieux espace offert à l'âme errante
*Le bord de cet abîme sans fond où rêver d'une insomnie éternelle*³⁷.

Et dans cette chevauchée fantastique, il rencontre une présence démoniaque. Le Diable gît au plus profond de l'homme; il exerce sa puissance sans se révéler ouvertement. Dans une « Invocation au démon », le poète le salue comme un frère secret, dont le pouvoir attire et fascine tous les hommes. En effet, l'Être et le Néant ne se repoussent pas et ne s'opposent pas, comme les deux pôles d'un aimant; c'est au cœur même de l'Être que se trouve le Néant, comme le calme au centre du cyclone, « comme cette partie sombre de la flamme, noyau dans le fruit de la lumière³⁸ ». Le Néant seul possède l'éternité et sa toute-puissance s'étend à tout l'univers. Alors, de ce néant-éternité peut surgir la merveille:

Soudain l'éternité se fend les morceaux s'écartent
Et du temps disloqué surgit une image,
Si belle, si tendre, si cruelle, si vive
Que l'être entier s'entrouvre disparaît
Pour ne laisser sur place qu'une immense douleur si douce,
*Qu'on pleure, qu'on pleure à en mourir*³⁸.

*

A toute expérience spirituelle singulière correspond une forme et une seule. Non point d'ailleurs que le sens trouve une forme préétablie et bien adaptée, où se glisser et s'insinuer, ou que le sens provoque et détermine l'invention d'une forme nouvelle. Toute forme instaure d'elle-même un sens. Et c'est d'un unique et même mouvement créateur que forme et sens s'engendrent mutuellement. Aussi ne s'étonne-t-on pas que les deux traits qui caractérisent l'art de Ribemont-Dessaigues correspon-

dent parfaitement à ce surgissement de la merveille des apparences dans un univers de néant: splendeur des images et souffle de l'éloquence permettent en effet de construire de brillantes architectures verbales qui battent en brèche un moment la toute-puissance du Néant. Ribemont-Dessaignes, fidèle à ses conceptions premières et en cela proche du surréalisme, emploie abondamment l'image et cherche toujours à étonner son lecteur par la nouveauté de l'expression. Les images surprennent par leur justesse et leur originalité; ainsi un visage solitaire dans la nuit:

*Et vous n'êtes plus qu'une cage triste
Où dort sur son perchoir un œil ouvert* 40.

Ribemont-Dessaignes use principalement de l'identification, où l'effet de surprise est plus grand que dans la simple comparaison ou dans la méaphore :

« *les cailloux blancs du souvenir* »
« *[le] soleil de l'épouvante* »
« *la suie de l'oubli* »
« *les soupiraux des crépuscules* »
« *le lavabo des remords* » 41

Mais le poète ne se contente pas d'inventer des images neuves. Il met en œuvre la rhétorique avec ces deux figures capitales pour lui: l'anaphore et la conglobation. Prenons l'exemple d'« *Écrit sur la mer* »:

ALORS, *poète*, si la rose n'entend pas,
Si le vent et le rossignol n'ont pas...,
Si seul...
Tu n'entends...
Si le vrai Dieu est trop grand...
Qu'à le nommer...
Qu'à le penser .
Qu'à le prier .
Si l'immense innommé...
N'est si près...
ALORS tu n'attends plus rien...
Laisse pousser .
Laisse la parole .
ALORS, *dresse-toi, poète, et va...* 42

On pourrait encore analyser « *Naissance à la femme* » où les mêmes formules se succèdent au début de chaque verset: « Elle est venue... Elle s'est levée... Elle annonçait... Elle est venue... Elle était en moi... », ou bien « *L'Inventeur du rire* ». Et l'on retrouverait les mêmes procédés, utilisés avec un art consommé.

Un souffle extraordinaire anime certains passages; les propositions subordonnées s'enchaînent avec une impeccable rigueur, les appositions s'accroissent par masses croissantes, et l'éloquence se voit à nouveau dotée de ses droits perdus; le poète alterne et combine soigneusement les rythmes binaire et ternaire:

*O sommeil, vie seconde, implacable déroulement à quoi
rien ne s'oppose,
Revanche des désirs sur l'épée et le sang, CAR IL N'EST PAS
DE PUISSANCE
Qu'elle ne vole vers les nues où sont bâties les tours d'ineff-
fables séjours
Ou s'abatte sur les champs d'esclavage, tant d'épis liés
par le destin de la faim et de la perpétuité,
CAR IL N'EST PAS DE PUISSANCE qui n'ait sous sa cuirasse
étincelante
A nourrir un fleuve de sang, des fleurs de sang, un gouffre
de sang,
Qui ne plonge ses racines avides dans les sources du sang,
Qui n'ait une matrice aux caprices lunaires, chaque fois
résolus dans l'implacable marée
D'un sang noir et bourbeux, larmes de la mort⁴³.*

A l'invocation initiale, suivie de trois appositions, succède une période, subdivisée en deux propositions parallèles: *car il n'est pas de puissance*; la première entraîne deux subordonnées identiques: *qu'elle ne vole... ou s'abatte*; la seconde se poursuit par trois propositions relatives: *qui n'ait... qui ne plonge... qui n'ait*. Dans le détail de chaque subordonnée on relèverait encore des regroupements binaires et ternaires.

Ribemont-Dessaignes, qui apprécie la musique, essaie de musicaliser son poème. Il emprunte tout d'abord à la musique et à l'art lyrique certains termes qui lui permettent de qualifier la forme de ses poèmes. Plusieurs d'entre eux s'intitulent *récitatif* (Récitatifs et chansons d'Anna la larve, Récitatif et air des mesures, Petit récitatif, Récitatif et duo, Récitatif et air de la puce); d'autres se nomment *air*, *couplets*, ou encore *duo*, qui voit alterner deux voix en un dialogue lyrique. La métrique distingue ces poèmes. Ribemont-Dessaignes écrit un récitatif en versets assez amples; mais l'air se compose de vers réguliers courts, le plus souvent des octosyllabes, qui sont regroupées en quatrains⁴⁴. Dans « Arioso de l'impossible amour », l'ampleur lyrique s'accroît; les images prennent une dimension cosmique: les quatre éléments sont convoqués pour représenter l'amour et les orgues de l'univers interviennent avec leurs grands jeux; la longueur du vers s'accroît, le poète use du majestueux vers de quatorze syllabes; il en varie le rythme intérieur avec un très grand bonheur; sur les trente vers de ce poème, on rencontre neuf

vers rythmés 7/7, sept vers rythmés 8/6, cinq vers rythmés 5/9, trois vers rythmés 4/10 et trois autres 6/8, enfin un vers de chaque formule suivante 10/4, 9/5, 3/11. C'est au niveau des rythmes que Ribemont-Dessaignes donne à ses poèmes un caractère musical.



Ainsi constate-t-on l'étroite corrélation entre cette forme qui vise à la splendeur lyrique par l'originalité des images et l'importance accordée à l'éloquence, l'exaltation de la merveille que Ribemont-Dessaignes se propose comme remède à l'impérialisme du néant. Un algorithme apparaît ici, dont il faudrait analyser encore plus précisément les éléments. Ribemont-Dessaignes est donc parti du dadaïsme et les tendances qu'on pouvait alors deviner en filigrane dans ses premiers poèmes se sont accentuées et l'ont conduit à cet épanouissement lyrique, caractéristique des dernières années. Mais, partant, il avait avancé, se frayant une voie originale, en marge du surréalisme; plus proche de lui que Breton et ses compagnons ne pouvaient le penser ou que lui-même ne l'admettait. Par sa célébration des merveilles éphémères qui se détachent sur fond de néant, il est bien tout ensemble, et non point tour à tour comme il le disait, « berger des apparences et grand veneur du néant ⁴⁵ ».

Université de Pau

NOTES

1. *Frontières humaines*, Paris, Plasma, 1979, p. 381.
2. *Déjà jadis*, Paris, Julliard, coll. 10/18, 1973, p. 62.
3. *Ibid.*, p. 63.
4. *Dada*, Paris, Champ libre, 1974, p. 110.
5. *Ibid.*, p. 110.
6. *Ibid.*, p. 59.
7. *Déjà jadis*, *op. cit.*, pp. 71-72.
8. *Dada*, *op. cit.*, p. 60.
9. *Ibid.*, p. 81.
10. Voir Pierre Fontanier, *les Figures du discours*, Flammarion, 1968, pp. 363-364.
11. *Dada*, *op. cit.*, pp. 55-57, p. 58, p. 60.
12. Publié par F. Jotterand dans *Ribemont-Dessaignes*, Paris, Seghers, 1966, p. 125.
13. *Dada*, *op. cit.*, p. 97.
14. Pascal, *Pensées*, Garnier-Flammarion, 1973, p. 235, pensée 696.
15. *Ecce Homo*, Paris, Gallimard, 1945, p. 29.
16. *Ibid.*, p. 88.
17. *Ibid.*, p. 46.
18. *Ibid.*, p. 183.
19. *Ibid.*, p. 160.
20. Voir saint Jean, 19, 30 et, pour le titre, saint Jean, 19, 5.
21. *Ecce homo*, *op. cit.*, p. 109.
22. *Le Règne végétal*, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1972, p.25.
23. «Le cloporte», *Marginales*, n° 152, avril 1973. «La libellule», *Un hommage à Georges Ribemont-Dessaignes*, Vence, Pierre Chave, 1975.
24. «Des Heures qui passent», *Marginales*, n° 152, avril 1973.
25. *Ecce homo*, *op. cit.*, p. 46. On entend là un écho du célèbre vers de Nerval.
26. *Ibid.*, p. 52.
27. *Ibid.*, p. 64.
28. *Ibid.*, p. 115.
29. Voir «Le Jeune Pan», *ibid.*, pp. 19-21.
30. *Ibid.*, p. 137.
31. *La Grande Manigance, les Cahiers de la Barbacane*, 1975, n.p.
32. *Un hommage à Ribemont-Dessaignes*, *op. cit.*
33. *Ecce homo*, *op. cit.*, p. 161.
34. *Ibid.*, p. 46.
35. *Ibid.*, p. 16.
36. *Ibid.*, p. 130; voir aussi p. 132.
37. *Ibid.*, p. 84.
38. *Ibid.*, p. 150.
39. *Un hommage à Ribemont-Dessaignes*, *op. cit.*
40. *Ecce homo*, *op. cit.*, p. 19.
41. *Ibid.*, pp. 9, 14, 22, 46, 101.
42. *Ibid.*, pp. 52-53.
43. *Ibid.*, p. 121.
44. «Strophes de l'amour», se compose de quatrains d'hexasyllabes, «Chanson des mille et trois fantômes» voit se succéder des heptasyllabes.
45. *Ibid.*, p. 83.

VARIÉTÉ

LES DEUX CONVULSIONS DE NADJA OU LE LIVRE SOUFFLÉ

Georges MARY

Mon attention dans ce livre a été attirée par une série de faits qui m'ont paru symptomatiques:

L'idée d'écrire un livre sur Nadja dans un livre déjà écrit sur Nadja et déjà intitulé *Nadja*. On a vu beaucoup mieux depuis dans l'art de la sophistication et de la duplication ? Mais cela a suffi à mes yeux pour décentrer le livre dans son ensemble et pour faire trembler l'image, déjà vacillante, de Nadja.

La Nadja de référence, celle qui est écrite dans le livre de Nadja et celle qui sera écrite après coup cela fait trois Nadja pour le moins. Qui est la véritable Nadja? Interrogation qui vient de loin et qui aura de l'écho dans le livre.

Les points de 'Suspension de la page 127 * qui viennent interrompre sur toute la ligne - c'est le cas de le dire - le récit de la nuit de Saint-Germain. Est-ce une ponctuation innocente ou un accident lourd de sens? Quel est le rôle de cette ponctuation dans l'économie du livre? Simple silence pudique ligne de fracture, ellipse narrative?

Le fait troublant par excellence: la folie de Nadja. Est-ce une maladie de l'âme, est-ce un fait de structure? Est-ce simplement la personne de Nadja qui est en jeu dans

* Ed. Gallimard, coll. « Folio ».

cette folie ou, encore une fois, l'économie du livre dans son entier.

Un autre tour de passe-passe narratif: à la page 185 la substitution de « la créature la plus vivante » qui risque de passer inaperçue dans le relâchement naturel de la lecture en fin de livre. Est-ce le retour de Nadja? Est-ce toujours la même femme qui revient?

La dernière phrase: la beauté sera convulsive ou ne sera pas. Est-ce que la beauté de Nadja réside dans sa convulsion? Et dans cette question, de quelle Nadja s'agit-il? De la Nadja-femme ou de la Nadja-récit? Et dans ce cas, de quel récit s'agit-il?

Si je trouve le lien entre ces symptômes, je me dis que je trouverai la raison de ce livre. Il y a sans doute des faits aussi troublants que ceux-ci dans le livre dont on pourrait constituer une autre série. Celle-là est la série que j'ai choisie. Sa pertinence aura été sans doute plus aléatoire qu'intuitive.

L'idée qui m'a guidé, c'est que les deux plans du livre, le plan de l'imaginaire et le plan de la réalité, sont en situation d'interférence. Cela ne veut pas dire, comme on pourrait le croire, que Nadja-l'image soit le reflet de Nadja-la vie. Ce livre n'est pas une simple et innocente structure de représentation.

Je veux dire que les plans se recoupent et que ce recoupement produit dans le récit une série de courts-circuits, c'est-à-dire, une série de dérivations du courant sur des conducteurs accidentels. Phénomènes narratifs aussi aveuglants que le sont les faits-précipices dont parle Breton à la page 20.

Il y a perte de l'énergie narrative quand on passe du plan de l'imaginaire au plan de la vie et du plan du livre au plan de la réalité. C'est précisément cette série de phénomènes de déperdition d'énergie à l'intérieur du livre que je voudrais analyser dans la perspective d'une sorte de physique narrative.

Ce récit m'a toujours paru être le récit non pas d'une seule Nadja mais de deux, au moins, qui ne réussissent pas à entrer en communication ni à se relayer dans un mouvement fluide de dialectique. Histoire d'un équilibre ou d'une dialectique impossible entre les deux figures d'un même personnage qui n'arrivent pas à s'identifier dans un même procès de représentation.

L'une coupe l'autre et la coupure suspend le récit et le vide de sa substance narrative. Nadja, celle qui fait peur, dans sa présence extra-linguistique, dans son illégalité linguistique, dans sa proximité aveuglante, la réfractaire, la vivante coupe la Nadja imaginaire, celle qui ne fait pas peur dans sa légalité linguistique, dans sa distance, la docile, la non-vivante.

Le réel fait peur à l'écrivain et inhibe son inspiration. Il tourne autour, prépare son émergence et se retire quand il est sur le point d'émerger. Idée déjà vieille mais non encore périmée.

Le récit de Nadja me paraît être un exemple de cet ébranlement que peut provoquer dans un récit l'apparition, la révélation de l'objet du récit ou de son simulacre.

Le plan du récit coupé par le plan du réel: tout récit prépare cette coupure en prenant bien garde de ne pas arriver jusqu'à cette limite qui signifie son retrait ou sa mort. « Oh ceci, c'est sa mort. » (p. 84.)

A la lumière de cette coupure, comment vont apparaître les énigmes du livre?

Nadja est une créature énigmatique parce qu'elle se trouve au centre d'un univers de signes eux-mêmes très énigmatiques. Elle est là à les susciter, parfois à les interpréter. Le demi-cylindre irrégulier de la page 62, hors du champ magnétique de Nadja, cesserait d'être perçu comme un objet énigmatique, rendu à la toute simple irrégularité de sa forme.

Elle se fait précéder et suivre de tant de signes. Tant de jeunes femmes l'auront annoncée avant la page de son irruption, l'auront doublée, s'étant doublées elles-mêmes, seront entrées sans frapper dans le livre et comme Nadja elle-même, sans passé. Nadja ne cesse pas de proférer des paroles qui sont autant de signes dont on n'atteint jamais le sens, signes d'une différence ou d'une distance jamais réduite, indéfiniment reproduite. Elle-même est un signe, vue à distance, inaccessible. « On ne m'atteint pas », comme elle dit à la femme de Breton.

Son nom n'est que le signe de son nom. Le commencement de l'espoir n'est que le signe de l'espoir. Modèle de métonymie ou de synecdoque de la partie pour le tout. Figure de style qui est modèle du signe.

Signe d'eau qui est elle-même signe du désir du feu. Nadja vivante, signe de Nadja écrite et Nadja écrite, signe de Nadja vivante. Avec elle on entre dans la spirale des signes.

Elle est aussi le support de signes qui courent et s'inscrivent à sa surface, à la surface de sa peau. Symptomatique est la trace de son maquillage: « Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde. Le bord, nullement la paupière (un tel éclat ne s'obtient que si l'on ne passe avec soin le crayon que sous la peau). »

Signe graphique. Le bord est seulement noir, comme le bord des lettres dans l'écriture. Le mot, le corps du mot est lui-même

absent, vide cerné par les contours de son signe. Comme le regard de Nadja, merveilleux mais absent.

Son goût pour le graphisme est connu par ailleurs, sensible partout dans ses dessins qui prennent toujours la forme d'une calligraphie. Dans les boucles de sa chevelure s'écrit naturellement le mot de Nadja. Le visage de Nadja disparaît derrière ses signes et la graphie de son nom. « Elle dérobait son visage derrière la lourde plume inexistante de son chapeau. » Absente, quand j'en lis la trace, la plume, l'autre, celle qui a écrit le livre, dérobo le visage de Nadja.

Signe, elle repère partout des signes autour d'elle, sur les murs, sur les autres, sur le poignet de Breton et dans les mots qu'elle voit écrits. Signes dans les signes. Sous son regard, objets et personnes, personnes et mots cessent d'avoir un sens pour être des signes. C'est l'humour de Nadja qui, d'un signe à l'autre, fait circuler le sens, toujours espéré, toujours différé et toujours différent.

Après sa disparition, elle laisse derrière elle des dessins qui sont ses traces graphiques, non seulement motifs décoratifs mais composantes du livre au même titre que les autres traces de Nadja.

Nadja porte sur elle, avec elle, autour d'elle, au devant d'elle et abandonne derrière elle ses propres emblèmes. Elle se situe dans un espace saturé de signes, les siens et les autres. Son épaisseur ne se distingue pas de cette autre épaisseur de signes qu'est le livre lui-même. Elle passe à travers lui sans se différencier de lui.

Femme écrite plutôt que femme vivante. Femme graphique. Graphisme. Femme d'écriture, non pas qu'elle écrive elle-même (les livres, elle les lit souvent sans les comprendre) mais parce qu'elle appelle l'écriture et que son être et son corps sont un être et un corps de signes. Ainsi s'éclaire l'énigmatique appel: « André? André?.. Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde: tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut qu'il reste quelque chose. »

Nadja était l'objet et le support du livre avant même qu'il soit écrit. Le livre est écrit avant même qu'il soit écrit, écrit dès la naissance de Nadja. Car Nadja est un livre avant la lettre, avant la lettre de son livre. Elle est bien dans son écriture, elle y est dans son lieu.

Les points de suspension de la page 171 qui m'avaient longtemps semblé énigmatiques signalent à l'attention du lecteur un double écart, écart de conduite, au sens propre, de Nadja et écart de l'écriture de Nadja.

C'est un incident qui se passe dans le livre mais c'est aussi un

incident qui touche au statut même du livre et à son existence, noir sur blanc.

On peut en faire deux lectures qui ne sont pas forcément exclusives l'une de l'autre. Un blanc dans le récit, blanc comme une nuit d'amour, temps mort pour le récit mais pas pour la vie. C'est l'amour qui coupe l'histoire d'amour, qui l'interdit. C'est le cri de Mélusine (vue dans sa nudité et sa monstruosité et qui disparaîtra dans une fuite éperdue) qui coupe la parole narrative.

Dans une lecture plus symptomale, j'y verrais l'effet sur le cours du récit en même temps que du dévoilement d'une Nadja nue et offerte, de la révélation de la possibilité d'une autre Nadja, moins fabuleuse et moins parée de signes, pour tout dire, plus vivante.

La nudité ne serait alors que la métaphore de sa réalité, de son in-signifiante et l'effet de cette révélation, c'est la suspension du récit, la dérivation de l'énergie narrative vers un autre corps conducteur (le corps vrai de Nadja).

Court-circuit

A partir de là, Nadja est perdue pour Breton, perdue pour le livre, presque perdue pour tout le monde. Le récit, du coup, se met à bredouiller, sans protocole chronologique.

Perdue de réputation aussi (ne s'est-elle pas conduite en prostituée ?) Perdue pour l'écriture. Le 12 octobre au matin, encore couverte de signes, de signes d'écriture, cachée par la forêt de ses symboles. Dans la nuit du 12 au 13, désécrite, comme déshabillée. Breton cesse de la voir quand elle passe du plan de l'écriture au plan de la vie.

Il est naturel qu'il se pose alors la question: « Qui est la vraie Nadja, de celle qui m'assure avoir erré toute la nuit, en compagnie d'un archéologue, de la créature toujours inspirée et inspirante, qui n'aimait qu'être dans la rue, à portée d'interrogation de tout être humain lance sur une grande chimère ou de celle qui tombait parfois... ? »

Dans un des numéros de *la Révolution surréaliste*, on peut voir, entourée d'un cadre formé des portraits des membres du groupe, les yeux fermés, comme dans un profond sommeil, la reproduction de Magritte où l'on peut lire cette phrase: « Je ne vois pas... cachée dans la forêt. »

Il manque à cette phrase pour être grammaticale le complément du verbe qui a été remplacé par son image photographique, l'image d'une femme nue. Ce que je vois, c'est justement la femme nue et non cette forêt qui devrait la cacher, cette forêt de ses signes et peut-être le fouillis de ses vêtements.

Ce qui se passe dans cette page est à l'image de ce qui se passe dans *Nadja*. Elle est le théâtre d'un événement comparable. La lettre est subvertie par l'image dans *la Révolution surréaliste*, analogiquement c'est tout le personnage chimérique de Nadja, son côté Mélusine, qui est soufflé par le signe de sa chute dans le réel, figurée par les points de suspension.

La nudité de Nadja-Mélusine, métaphore de sa réalité, a fait entrer dans sa nuit la forêt de symboles qui jusqu'alors l'avait cachée. Et du même coup le récit était suspendu.

Le récit est suspendu entre le corps vrai de Nadja et son corps glorieux de signes. A mi-chemin entre les deux corps il y a place pour les points de suspension, cette ligne de partage. C'est le suspense de Nadja, c'est aussi une manière de catastrophe: l'inversion de ses signes.

La femme nue de *la Révolution surréaliste* cesse d'être un mot - ou deux - mais ne cesse pas d'être une représentation, elle est encore une image. Elle n'est pas essentiellement différente. Dans le récit, ce qui interfère, ce que j'ai désigné métaphoriquement par référence à Mélusine la nudité de Nadja sort des limites de la représentation. Hors d'atteinte, remplacée seulement par les signes de son absence.

Cela a suffi pour que le récit se convulse: il s'est rétracté, convulsivement, au moindre contact de ce qui lui est fondamentalement étranger. C'est là une forme de pudeur en tout cas, une forme de sensibilité, forme élémentaire certes mais la seule dont un récit soit capable dans l'extrême simplicité de sa complexion affective.

La littérature cesse d'être possible à partir du moment où la morte de la donne cesse d'être morte pour devenir vivante, vivante et nue. C'est du moins une première alerte, un premier avertissement sans frais adressé à la littérature.

Pour que quelque chose d'enfin différent traverse et coupe le récit comme le fait ici la ligne de points, il faut que le récit accepte un risque considérable, celui de renoncer à lui-même.

La folie de Nadja et son enfermement prennent alors un caractère très symptomatique. Sans doute, pour une de ces extravagances dont elle était coutumière, a-t-elle été enfermée quelque part à l'envers du monde des signes. Mais si elle a sombré ainsi dans la folie, c'est qu'elle a perdu sa raison, je veux dire, sa raison d'être et son vrai lieu.

Interdite de séjour dans la forêt de symboles, déracinée, sans son feu ni son lieu, âme errante, égarée. Il ne pouvait en être autrement : c'est le récit qui la fait enfermer, usant de ce semblant

de volonté qu'il possède en partage avec les plantes, les pierres, les vers.

Le court-circuit a bloqué Nadja dans son asile: elle n'en sortira plus. La vie a traversé le récit. L'effet produit aura été double: sur le plan du récit, il y aura eu perte d'énergie, perte d'énergie narrative et dérivation du courant. Sur le plan de la vie, il y aura eu l'internement de Nadja (autre dérivation) du fait même que le récit a perdu son énergie.

Une autre convulsion du récit va se produire, à la fin du récit, qui va entraîner non seulement le blocage du récit ou sa suspension mais la fin du livre qui avait cessé depuis longtemps déjà d'être un récit.

On aurait tort de croire que le récit de Nadja commence et finit au hasard. Son déroulement tient à des raisons très fortes: ce n'est pas un hasard si la vérité de Nadja a interféré avec ses signes. Le hasard invoqué par Breton lui-même n'est qu'un alibi. Rien n'est moins hasardeux que ce récit.

La place qu'occupait Nadja dans le récit au moment de sa suspension est restée vide jusqu'à ce qu'elle soit occupée - sans crier gare - par une nouvelle femme, ((la créature la plus vivante qui soit » mais anonyme.

Anonymat symptomatique. Rien d'elle ne sera écrit, pas même son nom (à la différence de Nadja qui aura donné le sien au livre).

Cette nouvelle femme qui n'est pas le double de Nadja, qui n'est ni la revenante ni la refoulée, ébranle le livre justement parce qu'elle ne doit rien de son existence à ses signes.

((Je dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme. »

Femme qui n'a pas besoin d'exister comme signe pour être. La Merveille, celle qui tinte à l'oreille de Breton un nom qui n'est plus celui de Nadja, c'est la vie même. Curieux renversement du pour au contre.

Sa percée dans l'univers des signes qui lui est totalement étranger aura pour effet de l'abolir, de le ramener au point du jour en mettant un point final au livre, lui qui n'a pas besoin d'exister du moment que c'est pour écrire une existence plus existante que lui.

C'est ainsi que le livre se supprime justement au point d'intersection du plan du signe avec le plan de la vie, sorte de ligne idéale, point du jour ou point zéro.

Tant que ces deux plans restaient distants l'un de l'autre les péripéties du livre n'étaient déterminées que par la dynamique du contenu ou par les intentions de l'auteur. Quand les deux

plans se sont rapprochés au point de se croiser, une nouvelle dynamique s'est substituée à l'ancienne, c'est alors que les parasites ou les courts-circuits se sont produits.

Ces interférences ont eu pour effet de vider l'imaginaire de son intensité et le livre n'eut plus qu'à tirer à la ligne.

Ce livre n'est ni la vie ni le signe. Ni la vie ni son signe ou son réseau de signes. Ce n'est pas non plus la représentation de la vie par ses signes. Toute l'originalité de ce livre vient de ce qu'il n'est pas une simple représentation mais une série de convulsions, d'où résulte cette fragilité son retournement sur lui-même et sa mise à mort.

Sa beauté n'est pas celle de l'étincelle qui jaillit quand deux images séparées par l'écart maximal sont rapprochées dans la phrase sous la forme d'un écart antinomique. Avec cette étincelle nous ne sortons pas de l'ordre de la représentation.

Sa beauté est convulsive - la beauté sera convulsive ou ne sera pas. Cette convulsion n'est pas du même ordre. Elle est de l'ordre de l'événement ou de l'incident. C'est une coupure du plan de la représentation par le plan de la vie: elle n'est pas dans le livre comme le reflet dans un miroir, réversible indéfiniment mais sans préjudice pour le livre.

Elle touche au statut du livre, le remettant à sa place au sein d'un réseau de connexions où la connexion compte plus que les termes connectés et où les connexions créent, dans les termes en présence, des préjudices irréparables.

La convulsion est l'antithèse de la représentation car le procès de représentation ne touche pas aux conditions de possibilité de son propre procès. Aucun reflet n'a jamais brisé son miroir.

La fin du livre de Nadja se distingue des autres fins en ceci que la coupure qu'elle provoque n'est pas reproductible à l'infini, comme c'est le cas le plus souvent dans les livres où rien n'empêche que l'énergie se conserve indéfiniment, protégée des atteintes extérieures par une série de dispositifs de sécurité placés sur sa trajectoire.

Université de Göteborg

LA VISION SURRÉALISTE DE KAY SAGE ET LA NOUVELLE CONSCIENCE FÉMINISTE

Gloria ORENSTEIN

La somme impressionnante que constitue l'œuvre surréaliste de Kay Sage a été portée à l'attention du public d'une manière éclatante lors de la rétrospective présentée par le Herbert F. Johnson Museum of Art à la Cornell University du 5 avril au 15 mai 1977.

Cette exposition avait pour origine les recherches faites par Régine Tessier, amie intime de l'artiste, engagée par le culte qu'elle vouait à son souvenir à entreprendre sur sa vie et son art une étude très approfondie. L'œuvre d'une femme artiste sortie ainsi de l'ombre par la volonté de femmes, historiennes, critiques d'art, consœurs ou amies, voilà bien un exemple caractéristique de l'esprit féministe de notre temps. Au moment où l'on prend enfin conscience que bien des femmes ont été indûment écartées de l'histoire de l'art, la critique porte soudain son attention sur l'œuvre de ces femmes artistes qui ont joué un rôle actif dans les mouvements esthétiques et ont contribué à changer le cours des développements de l'art moderne.

La contribution la plus considérable à cette nouvelle entreprise est sans doute le catalogue que composèrent Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin pour l'énorme exposition intitulée *Femmes Artistes 1550--1950*, qui s'ouvrit au Los Angeles County Museum of Art en décembre 1976. Ce catalogue, dans lequel Kay Sage figure comme un représentant important du mouvement surréaliste, est le premier ouvrage étendu, analytique, qu'on ait réalisé sur l'histoire de l'art des femmes. Il met en lumière, à l'aide

d'abondantes illustrations, la manière dont tant de femmes de valeur ont été dans le passé systématiquement éliminées de l'histoire de l'art par les attitudes et les pratiques discriminatoires qui entravaient chaque étape de leur apprentissage artistique: admission difficile aux académies, aux écoles d'art, accès étroit aux galeries et aux musées, rares articles de critique dans les revues en vogue, théories développées ici et là en toute naïveté sur la sensibilité artistique des femmes et le rôle qui leur était assigné dans la société.

Une conscience plus aiguë des facteurs sociaux qui conditionnent pour une femme artiste l'accomplissement de son art et la reconnaissance de sa valeur a fait naître un nouvel intérêt pour les carrières des femmes artistes mariées à des artistes. Kay Sage, née en 1898 à Albany, dans l'Etat de New York, épousa en 1940, après avoir étudié l'art à Paris et à Rome, le peintre surréaliste français Yves Tanguy, avec lequel elle rentra aux Etats-Unis, dans le Connecticut, où ils s'installèrent. Thomas W. Leavitt, directeur du Herbert F. Johnson Museum of Art, écrit dans un article du catalogue: « C'est peut-être parce qu'elle était l'épouse d'Yves Tanguy, l'un des plus célèbres surréalistes français, qu'elle n'obtint jamais la notoriété qu'aurait pourtant dû lui valoir la qualité de son œuvre ¹. » Dans une étude fort intéressante sur les carrières artistiques des époux Delaunay, Zorach et Arp, Joan M. Marter a exploré les interactions complexes qu'ont entraînées ces mariages sur le plan professionnel et conclut: « Dans tous les cas, (...) la créativité de la femme était éclipsée par celle de son mari ². » Malgré les exemples exceptionnels de Lee Krasner et d'Elaine de Kooning, il est évident que la plupart des femmes artistes mariées à des peintres de renom ont été obligées de reléguer au second plan de leurs préoccupations le soin de leur propre carrière artistique. Femme artiste, Kay Sage devait subir le sort de toutes ces femmes qui depuis le fond des temps ont été soumises aux iniquités triomphantes ou subtiles de la critique, aux discriminations nées d'un long conditionnement culturel.

Kay Sage, en fait, n'a guère été plus maltraitée par la critique que ses sœurs en surréalisme Leonora Carrington, Meret Oppenheim ou Dorothea Tanning, qui étaient certes acceptées dans les expositions et citées dans les revues mais dont l'œuvre n'a jamais reçu l'attention qu'elle méritait. C'est seulement dans ces dix dernières années que leurs travaux ont été mis en lumière par la critique internationale, avec la publication de monographies qui leur sont consacrées. L'un des événements qui ont déclenché cet intérêt pour les femmes surréalistes est la célébration en 1974, du cinquantenaire de la publication du *Manifeste du Surréalisme*. Cette célébration obligea la critique à poser un regard différent sur l'ensemble de la création surréaliste jusqu'à ce jour, à s'intéresser à toute la production de celles dont le plus gros de l'œuvre était passé sous silence depuis trente ans.

Si la nouvelle conscience féministe a joué un grand rôle

dans la découverte de l'œuvre des femmes surréalistes, c'est aussi parce que leur vision est la pierre angulaire de toute investigation sur la nature de l'imagination féminine.

De nouvelles études ont été faites sur l'image de la femme dans l'art surréaliste masculin. Xavière Gauthier a montré que dans la plupart des œuvres surréalistes, la femme est dépeinte selon des images stéréotypées. Dans *Surréalisme et Sexualité*³, elle montre que, selon la vision de Magritte, Dali, Ernst, Bellmer et d'autres surréalistes plus récents, la femme devient un objet de vénération (madone), de tabou (prostituée), de peur ou de tentation (ensorceleuse), d'inspiration poétique (muse), de délectation (nourriture, fruit) ou de désir (amante). Simone de Beauvoir, dans *le Deuxième Sexe*, a accusé les hommes surréalistes de traiter les femmes non seulement en objets sexuels mais, de façon plus originale, en objets surréalistes. Ainsi dans les œuvres surréalistes qui ont constamment retenu l'attention des historiens, la femme est présentée comme femme-enfant, muse, principe d'Illumination ou objet fantastique de rêve ou de désir, mais jamais comme héroïne, artiste, créatrice, magicienne ou alchimiste elle-même. La recherche féministe est en train de découvrir que c'est seulement dans les œuvres des femmes surréalistes qu'une nouvelle image de la femme se construisait. Les femmes surréalistes ont souvent utilisé dans leurs œuvres le symbolisme lié à l'Archétype Féminin afin d'exprimer leur propre vision, plus positive et autonome, de la femme créatrice. On voit ainsi la femme devenir sur leurs toiles le Mage, l'Alchimiste, la Magna Mater, la Grande Déesse.

Dès qu'on tente de la comprendre dans l'optique d'une analyse féministe, l'œuvre de Kay Sage livre soudain de nouvelles et très intéressantes interprétations, ses tableaux commencent à nous parler de la femme artiste, à nous dire son intuition de l'existence du puissant principe féminin, anéanti par toutes les formes de notre civilisation contemporaine.

Deux tableaux en particulier manifestent de manière indélébile la pénétration, l'acuité de ses analyses: *Small Portrait* (Petit portrait. 1950) et *le Passage* (1956). Ce sont deux portraits de femmes, tous deux en rébellion radicale contre l'image de la femme comme objet, que ce soit d'imagination surréaliste ou de désir sexuel. Dans *Small Portrait*, les motifs architecturaux caractéristiques de Sage et la structure du visage féminin contrastent de manière flagrante avec la masse flamboyante des cheveux roux, peinturlurée comme un vestige des conventions faciles selon lesquelles, dans le passé, la nature de la femme était représentée par sa beauté physique. Ces résonances et souvenirs de portraits de femmes plus superficiels s'opposent violemment à la révélation faite par Sage des méandres profonds, complexes et torturés que le regard doit découvrir dans l'esprit de la femme, au-dessus des apparences. Kay Sage a déchiré les enveloppes extérieures, pour dévoiler une nouvelle et impressionnante conscience de la

vérité de la vie intérieure de la femme. Le treillis des échafaudages autour de ce visage semble suggérer que la beauté extérieure est un masque et cache une âme emprisonnée. Le réseau dense de l'entrelacs semble indiquer une réclusion spirituelle à l'intérieur des constructions d'une structure rigide et oppressante. Dans *le Passage*, quoiqu'elle souligne l'attrait sensuel d'un nu, Kay Sage refuse de satisfaire toute curiosité sexuelle chez l'observateur et présente le sujet de dos, sans même que le moindre trait esquissé puisse faire deviner les seins nus. Ce portrait d'une femme portant son regard sur l'horizon fait de la femme une rêveuse et non un objet de rêve. Ici c'est l'état d'âme de la femme qui constitue le sujet de la peinture. Son état de rêverie suggère que désormais elle est devenue la visionnaire surréaliste.

Dans un poème qui a paru dans le recueil *Demain Monsieur Silber*⁵, Kay Sage écrivait: « Une petite fille/ l'était fixée/ qu'elle voulait voir/ une graine pousser/ La graine l'est devenue un arbre/ et la petite fille/ une femme en marbre. »

Dans les œuvres de Kay Sage, la parabole de la petite fille qui rêvait de croissance et qui, au lieu de cela, se voit transformée en pierre est exprimée par une iconographie architecturale à demi abstraite, hautement symbolique, que l'on peut lire aussi comme le signe d'un désespoir personnel. En 1963, Kay Sage se tua d'une balle dans le cœur. Elle avait soixante-cinq ans et c'était sa seconde tentative de suicide. La contradiction entre la promesse d'évolution et l'évidence de la destruction est le thème de la plupart de ses œuvres. Cette impression si fréquente d'exil spirituel, souvent rendue par l'image d'une habitation abandonnée que hante l'ancienne présence d'une puissante force spirituelle, n'est pas sans faire référence à l'ancienne tradition matriarcale de vénération de la Déesse Mère, tradition dont les traces ont été elles aussi bannies de notre civilisation, les mégalithes (*The Megalith*, 1937), l'œuf maternel ou cosmique (*The World in Blue* - Le monde en bleu, 1938 ; *A Little Later* - Un peu plus tard, 1938 ; *My Room has Two Doors* - Ma chambre a deux portes, 1939) et la Déesse Mère elle-même (*Mother of Time* - Mère du Temps, 1948) paraissent constamment dans ses œuvres, et leur sens spirituel profond résonne dans les échos de titres comme *Lost Record* (Souvenir perdu, 1940) ou *I Have no Shadow* (Je n'ai pas d'ombre, 1940). La disparition de toute trace de vie humaine dans les vues de villes à la Chirico est liée au thème du passage de la femme à travers le temps dans des titres comme *le Passage*. L'image d'œufs enfermés et barricadés dans *A Little Later* ou de l'œuf solitaire, abandonné, isolé de tout contact avec le monde extérieur, dans *No one Heard the Thunder* (Personne n'a entendu le tonnerre) fait référence à l'isolement créateur de la femme artiste. L'œuf a été utilisé fréquemment par les peintres surréalistes Leonor Fini et Leonora Carrington comme symbole du vase à la fois alchimique et maternel dans lequel se produit la transformation spirituelle. Dans l'œuvre de

Kay Sage, c'est justement cette évolution psychique qui est menacée. Ses mystérieuses visions surréalistes sont très chargées de messages symboliques et dénoncent cette forme d'extinction sociale, d'engourdissement psychique qui marque la condition féminine dans notre culture.

Le désespoir de Kay Sage est sa réponse à cette mise sous silence des forces visionnaires de la femme artiste. Dans *I Saw three Cities* (J'ai vu trois villes, 1944), Kay Sage présente la femme sous les traits du Prophète, du Clairvoyant. Le motif de la draperie en forme de flamme est chez Sage une évocation abstraite constante de la personne de la femme artiste. Tantôt elle pend mollement sur les ruines d'habitations désertées proches de la complète destruction (*All Sounding are Referred to High Water* - On donne tous les sondages par rapport aux hautes eaux, 1947; *Third Paragraph* - Troisième paragraphe, 1953). Tantôt elle flotte glorieusement, annonçant la résistance de l'énergie féminine, au milieu de constructions abandonnées depuis longtemps, symboles de l'ascension spirituelle de jadis - c'est le cas de la draperie sur les tours de *Hyphen* (Trait d'union, 1954) ou de *The Circle never Sleeps* (Le cercle ne dort jamais, 1955). Dans *Mother of Time* (1948), une silhouette féminine encapuchonnée, ensevelie dans l'ombre, est affaissée auprès des portes d'une ville, tandis que les marques de la civilisation qui fut la sienne commencent à tomber en poussière sous ses yeux. En un instant les mondes que nous avons créés peuvent ainsi s'évanouir (*The Instant* - L'instant, 1949). On peut voir là une référence à la fois culturelle et personnelle aux traces de cette civilisation qui était le domaine des femmes. L'existence de la culture, de l'art féminins a été systématiquement niée au cours des temps. Le fait que la signification la plus profonde des œuvres de Sage soit liée à son identité de femme artiste est mis en évidence avec une force visuelle dramatique dans *The Answer is No* (La réponse est non, 1958). Sur cette toile, ce sont les chevalets de l'artiste et l'arrière de toiles étalées qui forment l'architecture de ville morte: le parallèle est explicite entre la civilisation perdue et la création artistique de la femme peintre.

En comparant les œuvres de Kay Sage et celles d'Yves Tanguy, on découvre, au-delà des similarités évidentes que constituent leurs paysages abstraits dans lesquels se projettent des états d'âme et la vision de réalités imaginaires, une affinité plus profonde, plus cachée, celle qu'André Breton signalait dans son chapitre sur Tanguy dans *le Surréalisme et la Peinture*: « Les Mères ! on retrouve l'effroi de Faust, on est saisi comme lui d'une commotion électrique au seul bruit de ces syllabes dans lesquelles se cachent les puissantes déesses qui échappent au temps et au lieu " les unes assises, les autres allant et venant comme cela est". Les Mères: " elles ne te verront pas, car elles ne voient que les êtres qui ne sont pas nés" [...] Le premier à avoir pénétré visuellement dans le royaume des Mères, c'est

Yves Tanguy. Des Mères, c'est-à-dire des matrices et des moules...⁶ » Il est paradoxal de voir que Tanguy ait pu pénétrer dans ce royaume que Sage dépeint comme enseveli parmi les souvenirs oubliés des vieilles civilisations. La foi qu'elle avait eue en l'existence de ce royaume depuis longtemps évanoui de la spiritualité féminine, elle-même l'a perdue. Dans *Il faut dire ce qui est*⁷, elle écrit: « Je suis la mère Michel/ qui a perdu sa foi/ Je crie par la fenêtre/ - Qui c'est qui me la rendra. »

L'ultime et tragique désespoir de Sage commença après la mort d'Yves Tanguy en 1955. Elle se retira alors de la société et peu à peu perdit le goût de vivre. En 1959, elle tenta de se suicider mais fut sauvée à temps et, soutenue par l'amitié de ses proches, elle se remit au travail, entreprenant une série de collages. L'un des derniers, *Blue Wind* (Vent bleu, 1958), porte un titre énigmatique qu'il faut déchiffrer par référence à Nadja, l'une des grandes visionnaires de la tradition surréaliste, qui connut elle aussi une fin tragique. Le roman documentaire *Nadja* d'André Breton est fondé en effet sur l'existence d'une femme médium que l'auteur connut et aima et qui devint folle. Le Vent bleu qui atteint Nadja, c'est sa prescience de la mort. Nadja raconte: « Quelle horreur! Vois-tu ce qui passe dans les arbres? Le bleu et le vent, le vent bleu. Une seule autre fois j'ai vu sur ces mêmes arbres passer ce vent bleu. C'était là, d'une fenêtre de l'Hôtel Henri-IV, et mon ami, le second dont je t'ai parlé, allait partir. Il y avait aussi une voix qui disait: Tu mourras, tu mourras. Je ne voulais pas mourir mais j'éprouvais un tel vertige...⁸ » Le Vent bleu est ce signe venu de l'autre monde qui annonce l'ultime exil, il est cette force invisible qui fait sombrer les civilisations et détruit les destins individuels.

L'œuvre de Kay Sage, comme celle de tant d'autres femmes du surréalisme, était elle-même tombée sous la malédiction du Vent bleu jusqu'à l'avènement d'une conscience féministe dans les arts. Folie, suicide, silence sur leurs traces dans la mémoire de l'histoire humaine, tel était le destin commun aux femmes artistes. L'art et la vie de Kay Sage sont des témoignages poignants du désespoir psychique dans lequel jette une conscience aussi aiguë et sensible de cette réalité historique et de l'ignorance générale.

La lecture d'un document artistique tel qu'une peinture, comme le déchiffrement d'un ancien manuscrit, demande plus que la connaissance de l'arrière-plan historique. Elle réclame par-dessus tout une sensibilité intuitive à tout ce qui doit rester non dit, à tout ce qui ne peut s'exprimer que par des références occultes, des symboles ésotériques ou des évocations abstraites, parce qu'il faudra une révolution dans les consciences pour que cela soit compris. Nous venons de traverser une telle révolution et nous sommes à même maintenant de comprendre quelle évolution il faut faire subir à l'interprétation d'une œuvre pour verser une nouvelle lumière sur la vision d'une femme peintre, pour lui

donner sa juste place dans notre histoire jamais finie de la peinture surréaliste. Si les femmes aujourd'hui réécrivent l'histoire de l'art, c'est parce qu'elles commencent à voir l'invisible pour la première fois. La critique féministe est un acte magique de justice jeté en défi au Vent bleu.

(Traduction Jany Berretti).

NOTES

1. Thomas W. Leavitt, « The works of Kay Sage », in *Catalogue to the Exhibition of Kay Sage*. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, N.Y., 1977.
2. Joan M. Marter, « Interaction or Compromise: « The Creative Production of Three Women Married to Early Modernists: Sonia Delaunay-Terk, Marguerite Thompson-Zorach, Sophie Taeuber-Arp », *Abstracts of Papers Delivered in Art Historical Sessions at the Annual Meeting of the College Art Association of America*, Washington D.C., 1975.
3. Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.
4. Gloria F. Orenstein, « The Women of Surrealism », *Journal of General Education*, Pennsylvania State University, Spring 1975.
5. Kay Sage, *Demain Monsieur Silber*, Paris, Seghers, 1957, p. 64.
6. André Breton, *le Surréalisme et la Peinture*, New York, Brentano's, 1945. «Ce que Tanguy voile et révèle », pp. 173 et 174. La citation insérée est de Goethe.
7. Kay Sage, *Il faut dire ce qui est*, Paris, Debresse, 1959, p. 74.
8. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963, p. 82.

« ARMOIRE DE LUNE »
D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES
UN HOMME ET UNE FEMME
ABSOLUMENT BLANCS

Gabriel SAAD

A Etiemble

*Il rejeta ses draps il éclaira la chambre
Il ouvrit les miroirs légers de sa jeunesse*

Paul ELUARD

De l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues, la critique retient, volontiers, le caractère baroque et l'érotisme qui hante, plus encore que sa poésie, ses romans et ses nouvelles. Pourtant, bien que l'outrance érotique étonne presque toujours le lecteur qui, pour la première fois s'aventure dans ce très riche univers, ne faudrait-il pas, aussi, savoir y reconnaître la part du rêve et des savantes constructions - formes du langage, en particulier - qui font de ces récits des textes singuliers?

Un commerce fréquent avec ses œuvres nous fait croire, en effet, qu'elles sont construites avec une rigueur attentive à toutes les possibilités de leur matériau linguistique et que, à aucun moment, elles ne cessent d'honorer la proposition bien connue d'André Breton qui ouvre l'un de ses textes théoriques:

... le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage ¹.

Cette phrase, Mandiargues lui-même l'a tout particulièrement

rappelée lorsque, en 1967, il a tenu à évoquer l'homme qu'il avait « si respectueusement et si passionnément aimé² ».

Nous avons déjà, dans une autre étude, souligné la fonction singulière que cet auteur sait faire jouer aux emprunts linguistiques de l'espagnol³. Le texte que nous avons choisi comme champ d'observation pour développer notre présent propos est, lui aussi, construit sur un glissement remarquable qui, partant de l'espagnol, permet de privilégier l'emploi du lexème lune. « Rien n'est rassurant de ce qui obéit à Hécate », notait déjà Mandiargues dans un article de son recueil *le Cadran lunaire*⁴. Il n'est donc nullement étonnant que cette particularité sémantique de l'espagnol, qui attribue à la lune une place singulière dans le discours, ait retenu son attention et qu'il ait su l'exploiter pour bâtir l'un de ses plus beaux récits, celui-là même auquel nous comptons consacrer les pages qui suivent.

1. LA COULEUR ESSENTIELLE DE LA MORT

Introduite par le signe de son intensité, soulignée par son étendue, rayonnant autour d'un nom de lieu, la couleur est là, placée sous nos yeux dès l'ouverture du récit: « Si blanc est le sol aux environs de Safara...⁵ ». Et c'est, ensuite, une véritable hégémonie du blanc que le texte nous propose:

*...si blanches sont les maisons du petit village dépourvu de toute activité sauf la pêche côtière, si poussiéreux, de poussière blanche, sont les chemins et les ruelles, si rares sont les arbres ou les arbustes à l'exception de quelques lauriers"roses misérablement fleuris et presque dépourvus de feuillage, que l'on dirait que la mort a planté là rudement sa couleur essentielle et que la vie n'y demeure qu'en état d'infériorité sous un régime d'oppression qui l'accable*⁶.

Or, pour peu que nous sachions retenir une information « essentielle » que cet *incipit* nous fournit, nous verrons que cette harmonie chromatique n'est nullement dénuée de sens: le blanc est, nous dit-on, la couleur de la mort. A cette présence obsédante du signe (le sol, les chemins et les ruelles, les maisons mêmes du village, sont blancs) correspond un « régime d'oppression » qui accable la vie de telle sorte que celle-ci « n'y demeure qu'en état d'infériorité ». Bien piètre est, en effet, sa présence, signalée à peine par de très rares arbustes ou par quelques lauriers-roses « misérablement fleuris et presque dépourvus de feuillage ». Quant à la vie du village, comme on dit, elle semble absente elle aussi, inexistante, marquée exclusivement par la pêche côtière, unique activité des habitants de Safara. D'ailleurs, l'adjectif « petit » que le texte attribue au lieu pourrait appartenir

sans aucune contrainte au même système signifiant, car les rues de Safara ne sont que des ruelles, les arbustes n'y produisent que des fleurs misérables et la vie porte la trace de son état d'infériorité.

Rien d'étonnant alors à ce que ce Midi ne soit point souriant, comme le veut un certain stéréotype, mais au contraire, «macabre», comme le texte ne manquera de nous le dire explicitement: «Cependant le Midi macabre a de l'attrait pour beaucoup de jeunes itinérants dans le monde moderne...⁷»

Fort donc de cette équivalence blanc-mort que le texte propose avec tant de vigueur dans son *incipit*, nous essaierons de voir, à présent, si elle connaît d'autres manifestations dans ce récit.

Un premier relevé nous permet de constater que la couleur que le texte veut «essentielle de la mort» et qui était trois fois signifiée dans les quatre premières lignes du conte, apparaît vingt-quatre fois dans l'ensemble de son discours. Le chiffre nous paraît d'autant plus significatif que « Armoire de lune » n'occupe, en tout, que treize pages de *Mascarets*. Le blanc y est donc présent, en moyenne, presque deux fois par page.

Ainsi, dès la première rencontre entre Luc Laon et Barbara Bara, nous apprenons que le sol de la chambre de la jeune fille est recouvert d'un dallage blanc⁸. Plus tard, lorsqu'elle accepte de s'unir au jeune homme, elle lui demande

...de n'être vêtu qu'en blanc cette nuit où ils se rencontreraient, pour mieux s'accorder à elle qui aurait une robe de jersey blanc...⁹»

Et, à cette occasion, le rapport premier, «essentiel», entre le blanc et la mort trouve une nouvelle confirmation, car à cette condition vestimentaire Barbara Bara ajoute une condition de lieu:

(...) le cimetière qui sur un plateau crayeux domine d'assez haut Safara [...] ce serait là, parmi les tombeaux des anciens Safarites, nulle part ailleurs, que son corps se joindrait au sien dans toutes les postures qui lui seraient agréables...¹⁰

A mesure que Luc Laon et Barbara Bara s'approchent du cimetière et, plus encore, lorsqu'ils y entrent, les termes qui signifient, par dénotation ou par connotation, la couleur blanche deviennent de plus en plus fréquents. Ainsi, la rencontre des deux jeunes gens a lieu «...au bout des blancs portiques de la rue principale...¹¹», Barbara Bara est vêtue de la robe blanche qu'elle avait annoncée et n'a aux pieds que des «sandales de cuir blanc¹²». Luc Laon, de son côté, porte «avec des espa-

drilles blanches un pantalon et un pull à col roulé de coton blanc également ¹³ ».

Le chemin qu'ils empruntent pour gagner le cimetière est un « sentier de gravier de craie ¹⁴ » et à droite et à gauche de leur marche se disperse « un peuple de chats blancs ¹⁵ », parmi « des blocs de certain calcaire nommé lait de montagne ¹⁶ ». Il est impossible de ne pas remarquer qu'ils sont attirés « par les aboiements de deux lévriers blancs », que, tout de suite après, le hibou qui s'envole à leur passage est blanc et que l'endroit où ils se trouvent est un « désert crayeux ». Dans tous ces exemples, le blanc et la mort sont étroitement associés dans la construction du texte :

Leur attention, un peu plus loin, a-t-elle été attirée par les aboiements de deux lévriers blancs [...] sinistres comme des bêtes héraldiques à l'appui de l'écu d'une race de très anciens tueurs? Un hibou blanc s'est-il envolé du désert crayeux à leur approche, avec un cri qui aurait pu sortir de la gorge d'une femme que l'on eût étranglée ¹⁷ ?

D'ailleurs, les curieux monuments du cimetière safarite sont faits de « ce calcaire blanc qui est le matériau employé pour toutes les constructions du village ¹⁸ ». Et la base de l'armoire à glace/armoire de lune au pied de laquelle Barbara Bara doit « se joindre », comme elle dit, à Luc Laon est « une plate-forme rectangulaire que [recouvre] une épaisse couche de sable très blanc... ¹⁹ ». De même, le texte ne manque pas de nous rappeler, peu avant la chute des deux jeunes gens à l'intérieur du monument funéraire, que le corps de Barabara est modelé par une « blanche robe adhérente » et que son compagnon est devenu, dans le cimetière, une « silhouette blanche ²⁰ ».

Au bout de ce premier cheminement à travers le texte, nous trouvons donc une continuité qui n'est pas sans rappeler une observation globale de Jean Ricardou sur un certain aspect de notre modernité:

Aux commencements de la littérature moderne s'accomplit, imperceptible, un renversement d'assez vaste envergure: certaines aptitudes du langage, jusque-là restreintes à d'étroites tâches expressives, se trouvent mises en œuvre selon de précises procédures de production qui leur confèrent un tout autre rôle ²¹.

Nul doute que nous ne soyons, avec cette équivalence blanc-mort dans « Armoire de lune », face à l'une de ces procédures de production qui confèrent à certains éléments du langage (ici, le mot « blanc ») un rôle singulier. Attentif au double caractère sémiotique et productif de cette procédure, nous avons proposé, dans un autre lieu, de nommer *sémiopdiétique* ²² cette fonction.

Et c'est bien ce procédé que nous pouvons reconnaître comme un des aspects essentiels dans l'organisation du récit.

Or, cette production singulière ne se borne pas à la seule équivalence jusqu'à présent relevée. D'autres termes s'associent dans la production du texte à *blanc* et à *mort*. Leur observation nous permettra de compléter la première partie de notre travail.

A la condition vestimentaire (n'être habillés qu'en blanc) que Barbara Bara impose à Luc Laon pour se joindre à lui, elle ajoute, avons-nous dit, une condition de lieu: la rencontre se produira dans le cimetière de Safara. Or, il suffit de regarder d'un peu plus près pour remarquer que cette couleur et ce lieu sont associés par la jeune fille à un autre lexème, introduit dans son discours pour signifier une troisième condition, ni vestimentaire ni de lieu, mais de temps:

... la nuit du lendemain était celle où la lune serait pleine" et [...] il y aurait dans le temps une certaine maturité qui serait propice à la moisson de sang et de plaisir...²³

La lune est donc associée au cimetière et d'une façon somme toute assez ambiguë, au sang et au plaisir, lexèmes qui peuvent signifier aussi bien la vie que la mort, le plaisir étant, bien entendu, un signe de la vie, mais le sang pouvant être le sang de la blessure entraînant la mort ou, au contraire, un élément indispensable à la vie.

Mandiargues, tout en faisant allusion aux «dessous de la craie», ce qui n'est pas sans intérêt pour notre étude, a donné un développement très particulier au thème du «sang répandu par l'hymen lacéré» :

Ainsi, la crainte qui entoure le sang répandu par l'hymen lacéré, on aperçoit sans peine qu'elle se rapporte plutôt au meurtre du père et de la mère abolis en même temps du souvenir de la jeune fille dans la rupture violente des disciplines familiales; meurtre qui pourrait, sur un arrière-plan de boucherie, prendre forme un jour avec une terrible précision²⁴.

Le rappel de ce texte à propos d'«Armoire de lune» est d'autant plus pertinent que Barbara Bara est «vierge, pour étonnant que cela [puisse] sembler²⁵» et que c'est, précisément, à cause de sa virginité qu'elle parle de «moisson de sang et de plaisir».

Mais le sang peut être aussi le signe de la vie, opposé alors à blanc, signe de mort, comme le veut Paul Eluard dans l'un des premiers vers de *Poésie ininterrompue* :

Toujours être au cœur blanc une goutte de sang.

Néanmoins, quelle que soit l'ambiguïté qui préside à l'émergence du signe *lune* dans le récit, il devient très vite l'un des invariants de son discours à telle enseigne qu'il apparaît neuf fois en neuf pages, soit explicitement, soit indirectement dans les deux phrases suivantes :

*...la lumière illusoire du satellite*²⁶

et

*...la lumière froide que sur lui déversait la planète, miroir aussi sur sa voie sidérale...*²⁷

Trois fois, *lune* sera clairement associé à la mort. Tel est le cas, par exemple, des

*...deux lévriers blancs, détachés sur le ciel par le clair de lune et sinistres comme des bêtes héraldiques à l'appui de l'écu d'une race de très anciens tueurs...*²⁸

ou de ce «hibou blanc» dont le cri rappelle celui d'une femme que l'on eût étranglée²⁹.

De même, les monuments funéraires de Safara ne sont que de deux espèces:

*...l'une, masculine, constituée par de petits fûts de colonnes coiffés d'une sorte de bonnet phrygien, l'autre, féminine, présenterait le croissant de la nouvelle lune...*³⁰

La lune qui, lors de son émergence dans le texte, était associée à la virginité apparaît donc, ici, étroitement associée à la femme et à la mort. C'est de cette dernière qu'elle est la plus proche lorsque le texte s'occupe du toit du monument funéraire, «qui pourrait être de cristal, s'il laisse libre passage au clair de lune comme si le grand tombeau était à ciel ouvert...³¹

L'équivalence première, que le texte posait avec grande force, doit être donc enrichie d'un troisième terme : blanc-mort-lune, sans oublier, cependant, que cette dernière association véhicule parfois une ambiguïté qui semble tout à fait exclue lorsque le blanc est le signe dominant du discours.

L'observation des différents passages du texte qui privilégient d'une façon singulière l'équivalence sémiotique de blanc, lune et mort, nous permet de reconnaître un quatrième terme: le miroir, associé aux trois précédents.

Ainsi, dans un passage sur lequel nous nous sommes déjà attardé, la lune est définie comme un «miroir [...] sur sa voie sidérale³² ». Cette équivalence trouve sa meilleure traduction - c'est bien l'expression qui convient - dans la phrase de

Barbara Bara qui donne la clé du titre du récit: «En espagnol, armoire à glace se dit armoire de lune³³», ce qui permet la substitution d'un terme à l'autre avec les différents mécanismes d'expansion sur lesquels s'appuie le système de production de la nouvelle.

Or, là aussi, une observation plus attentive permet de reconnaître que le contenu sémantique associé à ce signe est d'une assez grande ambiguïté.

Si le blanc est la couleur essentielle de la mort, le miroir constitue l'élément le plus voyant - si l'on ose dire - du monument funéraire à l'intérieur duquel vont se précipiter Luc et Barbara. Il est, par conséquent, un signe de la mort. Quelques remarques, pourtant, s'imposent qui viennent nuancer sensiblement cette première observation.

Lorsque Luc Laon fait connaître à Barbara les raisons pour lesquelles il s'est introduit dans sa chambre et les sentiments qu'il éprouve à son égard, il ajoute qu'il a déjà avec elle «une intimité comparable seulement à ce qu'il [trouve] dans les miroirs en face de sa propre image³⁴».

Quelques lignes plus loin, la jeune fille répond

...qu'en s'éprouvant elle [reconnaît] pareillement en elle le désir d'aller à la rencontre de son désir comme les lèvres vont contre leur image dans un miroir et la couvrent...³⁵

Le signe *miroir* est donc associé, à deux reprises, au désir et, à travers deux références de Luc Laon, à la vie car ce qui en Barbara l'a séduit est

...un certain aspect de fraîcheur brillante qui [l'apparente] à une fleur à peine éclosée dans un sous-bois ou à un champignon tout neuf autant qu'à un poisson rare vu à travers la lunette d'un masque de plongée...³⁶

C'est ainsi qu'il comprend que la jeune fille est «la forme même du désir», un désir aussi intense, ajoute-t-il, que ceux qui «sous le nom collectif d'amour ont inspiré les plus beaux poèmes du passé³⁷».

Il est intéressant de constater que les trois références que choisit Luc Laon pour exprimer «la fraîcheur brillante» de la jeune fille s'opposent quasiment mot à mot aux éléments qui, dans *l'incipit*, signifiaient l'infériorité de la vie dans Safara : aux lauriers-roses misérablement fleuris, le texte oppose maintenant la fleur à peine éclosée et le champignon tout neuf, tandis que le «poisson rare vu à travers la lunette du masque de plongée» ne peut ne pas être opposé à la pêche côtière qui, elle aussi, signifie la précarité de la vie du village. L'amour et le désir, ainsi que le miroir qui leur est deux fois associé, sont donc apparentés dans le texte à des formes de vie. Et de création

aussi, puisqu'ils ont inspiré les plus beaux poèmes du passé³⁸.

Pourtant, même dans ce passage où la vie est si fortement inscrite dans le discours d'« Armoire de lune », celui-ci comporte une référence très précise à la mort et, qui plus est, en rapport avec la « forme même du désir », Barbara Bara, présentée comme « la plus charnelle statue de gisante qui fût en aucune crypte³⁹ ».

Force est donc de constater que le réseau de signes dont la prolifération assure la progression du texte semble vouloir camper à une frontière (ou une marge?) singulière où un seul lexème peut signifier en même temps le désir amoureux et la mort.

Cette ambiguïté exige de nous une analyse plus détaillée des termes concernés et des rapports qui s'établissent entre eux à l'intérieur du système de production du récit.

II. UNE METONYMIE FILÉE?

Le blanc, « couleur essentielle de la mort », d'après les termes mêmes du texte, maintient, avons-nous dit, un rapport d'équivalence non équivoque avec celle-ci. Le moment est venu, cependant, de reconnaître que la condition vestimentaire que Barbara Bara impose à Luc Laon pour leur rencontre, ainsi que le dallage blanc de sa chambre dans la pension Minos font que le blanc puisse être associé non seulement à la mort, mais au désir aussi. Ce double rapport nous semble, pourtant, assez facile à préciser: en associant avec une telle insistance le blanc au désir, après nous avoir dit que cette couleur est le signe de la mort, le texte ne fait qu'introduire, au sein même du désir, une note de mort. Quiconque aura eu le privilège de fréquenter les œuvres d'André Pieyre de Mandiargues n'en sera point étonné qui se souviendra, à ce propos, de tel ou tel passage de la plupart de ses romans ou de ses récits⁴⁰.

Reste à préciser le statut de cette double association. Si le blanc peut se substituer à la mort, c'est parce qu'il en est la couleur essentielle et le procédé dont le texte se sert est donc celui de la métonymie. De même, lorsque la jeune fille décide de ne s'habiller et de ne se chauffer qu'en blanc, ce dernier devient un métonyme de celle que Luc Laon définit comme l'objet même du désir.

Dans une étude dont on ne saurait manquer de souligner le très grand intérêt, Michael Riffaterre a démontré le rôle prépondérant de ce qu'il appelle la « métaphore filée » dans la construction de certains textes d'André Breton⁴¹. Dans « Armoire de lune », c'est la métonymie, au contraire, que le texte privilégie et c'est bien sur des métonymies filées que son système de production semble être basé. Métonymique est, en effet, le rapport entre Barbara Bara et le dallage blanc de sa chambre

ou celui que le texte établit entre les lévriers blancs et la lune dans la phrase: « deux lévriers blancs détachés sur le ciel par le clair de lune⁴² ».

Barbara Bara entretient d'ailleurs avec le village un rapport singulier qui relève en même temps de la métaphore et de la métonymie. Le blanc, en effet, régit le lien métonymique entre la ville et la jeune fille et entre celle-ci et la mort. Cette double métonymie donne plus de crédibilité à la supposition de Luc Laon que « sa compagne n'errait pas tant que lui⁴³ » à l'intérieur du cimetière safarite et à la possibilité que la seule phrase qu'elle y prononce soit adressée aux forces de la nuit ou « à tous les ensevelis récents ou immémoriaux de Safara⁴⁴ ».

Mais il suffit de comparer le lexème blanc, le nom de la jeune fille et celui du village pour remarquer que l'unique voyelle de blanc est, répétée, le principal support phonique de Safara et, plus encore, celui de Barbara Bara, phénomène d'autant plus perceptible que Safara peut être obtenu en substituant un *a* au *é* du nom hébreu de l'Espagne. Le nom du village et celui de la jeune fille ne sont donc que des métaphores phoniques de *blanc*. Mais, peut-être faut-il le préciser, l'axe métonymique joue un rôle bien plus important dans la construction du récit que la métaphore phonique que nous venons de mettre en évidence. L'analyse que nous avons menée jusqu'ici le prouve abondamment.

Il ne faudrait pas oublier, cependant, que la construction d'« Armoire de lune » comporte une autre singularité. Tout le long premier paragraphe du récit est rédigé à la forme affirmative. Pourtant, à partir du deuxième paragraphe, qui raconte l'entrée de Luc Laon dans la chambre de Barbara, c'est la forme interrogative qui domine le discours et ce n'est que dans les seize dernières lignes du récit que nous retrouvons la forme affirmative.

Le rapport entre la séquence initiale où le village nous est décrit, la séquence finale où « Luc Laon enfonce son sexe dur dans la moiteur douillette de celui de Barbara Bara⁴⁵ » et le long récit rédigé à la forme interrogative que ces deux séquences encadrent est, en même temps, métonymique par contiguïté dans le texte et métaphorique par similarité des signes employés.

Or, si l'épisode du cimetière a lieu la nuit de la pleine lune, la séquence finale se produit « au clair de la presque pleine lune ». Autrement dit, le récit à la forme interrogative n'est qu'une exploration du rêve, une incursion vers ce « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement⁴⁶ » et dont la détermination a été présentée par les surréalistes du second manifeste comme principal mobile de leur activité.

Le glissement linguistique de l'espagnol au français, la métaphore phonique et la métonymie filée n'avaient donc d'autre but que la mise en valeur de cette frontière, devenue, par la construction du texte, un lieu singulier⁴⁷. Dans maints récits, dans nombre de ses poèmes, Mandiargues s'est attaché à la production et à l'exploration de villes et d'endroits semblables à Safara. Si nous avons choisi, aujourd'hui, de consacrer notre attention à une seille nouvelle de *Mascarets*, c'est parce qu'elle montre, avec une précision et une élégance remarquables quelle est la démarche strictement littéraire qui préside à cette singulière poétique du lieu.

Université de Paris **III**

NOTES

1. André Breton, "Du surréalisme en ses œuvres vives", in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971, p. 179.
2. André Pieyre de Mandiargues, "Les aigrettes du langage", in *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1971, p. 268.
3. Gabriel Saad, "L'Espagne mythique d'André Pieyre de Mandiargues", in *R.E.C.I.F.S.* (Recherches et études comparatistes ibéro-françaises de la Sorbonne-Nouvelle), Université de Paris-III, n° 1, 1979, pp. 61-70.
4. André Pieyre de Mandiargues, «Les oursins», in *le Cadran lunaire*, Paris, Robert Laffont, 1958, p. 90.
5. André Pieyre de Mandiargues, "Armoire de lune", in *Mascarets*, Paris, Gallimard, 1971, p. 95.
6. *Id., ibid.*, p. 95.
7. *Id., ibid.*, p. 95.
8. *Id., ibid.*, p. 96.
9. *Id., ibid.*, p. 103.
10. *Id., ibid.*, pp. 99-100. A ces conditions vestimentaires et de lieu, Barbara Bara ajoute une condition de temps: "la nuit du lendemain [...] où la lune serait pleine..." Nous verrons, un peu plus loin, l'importance de cette dernière considération.
- 11, 12 et 13. «Armoire de lune.» p. 101.
14. *Ibid.*, p. 101.
15. *Ibid.*, p. 101.
16. *Ibid.*, p. 102.
17. *Ibid.*, p. 102. Nous soulignons.
18. *Ibid.*, p. 103.
19. *Ibid.*, p. 104.
20. *Ibid.*, p. 105.
21. Jean Ricardou, *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Editions du Seuil, collection Poétique, 1978, p. 89.
22. Voir notre thèse *Invariants et systèmes de productions du récit dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti*, Paris, Sorbonne, 1979.
23. *Mascarets*, "Armoire de lune", p. 99.
24. André Pieyre de Mandiargues, *le Musée noir*, Paris, Robert Laffont, 1966, p. 9.
25. *Mascarets*, "Armoire de lune", p. 99.
26. *Ibid.*, p. EQA.

27. *Ibid.*, p. 104.
 28. *Ibid.*, p. 102.
 29. Voir ci-dessus, p. 5.
 30. « Armoire de lune », p. 103.
 31. *Ibid.*, p. 107.
 32. *Ibid.*, p. 104.
 33. *Ibid.*, p. 105.
 34. *Ibid.*, p. 98.
 35. *Ibid.*, p. 99.
 36. *Ibid.*, p. 97.
 37. *Ibid.*, p. 98.
 38. Notons que la référence à la vie s'appuie sur deux exemples de *vie naissante* : une fleur à peine éclose et un champignon tout neuf.
 39. « Armoire de lune », p. 99.
 40. Voir, par exemple, notre analyse de *la Marge* dans « Modalités de production textuelle dans quatre romans contemporains », in *Cahiers de l'Université de Pau*, actes du Colloque international sur le roman contemporain, pp. 69-90.
 41. Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste... », in *la Production du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1979, pp. 217-234.
 42. « Armoire de lune », p. 102.
 43. *Ibid.*, p. 103.
 44. *Ibid.*, pp. 105-106.
 45. *Ibid.*, p. 108.
 46. « Second manifeste du surréalisme », in André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 77.
 47. Il nous serait impossible de ne pas rappeler ici que *le Fantôme de la liberté* de Luis Buñuel prend pour point de départ le glissement linguistique qui fait que le cri espagnol « ¡ Vivan las ca'enas ! » (vivent les chaînes!) soit traduit en français par « Vive la liberté! ». Ce cri, présent dans *l'incipit* et dans la clôture du film constitue l'élément essentiel de son système de production qui est, lui aussi, « une opération de grande envergure portant sur le langage ».
- Quant aux équivalences sémiotiques sur lesquelles « Armoire de lune » est bâti, il est possible de les retrouver dans un autre récit de *Mascarets*, « La révélation », où elles connaissent un emploi encore plus flamboyant.

LA RÉCEPTION DU SURREALISME PAR LA PRESSE EN 1930

ETUDE DES TITRES

Elyette BENASSAYA et Michel CARASSOU

Le Groupe d'études des périodiques du Centre de recherches sur le surréalisme de Paris III s'est donné pour objectif l'analyse de la réception du surréalisme par la grande presse et la presse spécialisée (littéraire), entre les deux guerres. Dans un premier temps, et afin d'avoir un aperçu quant à l'intérêt de la recherche, le champ d'investigation a été limité à l'année 1930.

Le choix de cette année ne fut pas totalement gratuit. 1930 en effet marque un tournant important dans l'histoire du mouvement surréaliste. L'année 1929 s'est achevée, après les péripéties de la mise en accusation du Grand Jeu et, en particulier la Réunion au bar du Château, par la publication en décembre du « Second Manifeste du surréalisme » dans le dernier numéro de *la Révolution surréaliste*. Avec ce texte, qui devait paraître sous forme de livre en mars 1930, Breton annonçait une occultation profonde du mouvement. De cette nouvelle orientation, de l'affaire du bar du Château et des exclusions diverses, l'année 1930 allait connaître les retombées : la publication du second *Cadavre*, dirigé contre Breton, la publication par Desnos du *Troisième Manifeste du surréalisme*; la bagarre du cabaret Maldoror; également le lancement d'une nouvelle revue officielle du groupe, *le Surréalisme au service de la Révolution*. Sur un autre plan, 1930 est l'année du Congrès de Kharkov: le voyage en U.R.S.S. d'Aragon et de Sadoul devait bientôt provo-

quer une nouvelle crise à l'intérieur du mouvement. Des surréalistes se signalèrent encore en d'autres occasions; Eluard en manifestant à la Comédie Française; Aragon en corrigeant le journaliste Levinson; Sadoul et Caupenne en injuriant un saint-cyrien, ce qui leur valut des poursuites judiciaires. Plusieurs publications importantes virent le jour en 1930; outre le *Second Manifeste*, on peut citer: *la Peinture au défi*, par Aragon; *Ralentir travaux*, par Char, Eluard et Breton; *l'Immaculée Conception*, par Eluard et Breton. Au plan artistique l'année ne fut pas marquée par de grandes expositions, mais par la sortie d'un film qui fit scandale, *l'Age d'or* de Buñuel et Dalí.

Au regard de toutes ces manifestations, il paraissait judicieux de rechercher comment la presse de 1930 avait perçu et présenté le fait surréaliste.

La première partie du travail a consisté dans le dépouillement des revues et journaux, choisis, parmi la grande presse parisienne et les périodiques littéraires, de façon à représenter les principaux courants de pensée et les différentes tendances politiques. Au moment où nous avons effectué ce premier bilan étaient dépouillés 11 quotidiens, 3 hebdomadaires et 5 revues, soit 106 articles au total.

Sur le tableau qui suit, sont indiqués l'appartenance politique de chaque périodique et le nombre d'articles consacrés, totalement ou partiellement, au surréalisme.

En règle générale, il nous faut constater que l'écho donné par la presse aux différentes manifestations surréalistes de cette année 1930 apparaît relativement modeste tant du point de vue quantitatif que qualitatif.

Afin de mieux apprécier cet écho et d'en avoir une idée d'ensemble, sans entrer dans le détail de l'analyse de contenu des articles, nous nous sommes attachés ici à l'analyse des seuls titres.

1. LE SURREALISME VU PAR LA PRESSE EN 1930

Il s'agit tout d'abord d'examiner les informations données sur le surréalisme par la lecture des titres des articles qui lui sont consacrés. Les articles les plus nombreux sont indiscutablement les comptes rendus d'ouvrages, d'expositions, ou de spectacles.

COMPTE RENDUS d'OUVRAGES *

Second Manifeste du surréalisme (Breton) : 5 articles

Un cadavre (pamphlet contre Breton) : 4 articles

Hebdomeros (Chirico) : 2 articles

La Peinture au défi (Aragon) : 1 article

* On peut remarquer que le *Surréalisme ASDLR* n° 1 et le *Troisième Manifeste du surréalisme* de Desnos n'ont suscité aucun article dans les journaux dépouillés.

TITRE	APPARTENANCE POLITIQUE	NOMBRE D'ARTICLES
QUOTIDIENS :		
<i>L'Action française</i>	Extrême-droite	8
<i>Le Journal</i>	Droite	2
<i>L'Intransigeant</i>	Droite	9
<i>Le Figaro</i>	Droite	11
<i>Paris-Soir</i>	Droite	9
<i>Le Matin</i>	Droite	4
<i>L'Echo de Paris</i>	Droite	5
<i>La Croix</i>	Droite	3
<i>Le Temps</i>	Centre	5
<i>Le Populaire</i>	Gauche	7
<i>L'Humanité</i>	Extrême-gauche	6
HEBDOMADAIRES:		
<i>Candide</i>	Droite	3
<i>Comœdia</i>	Droite	20
<i>Le Canard enchaîné</i>	Centre	2
REVUES:		
<i>Le Mercure de France</i>	Droite	3
<i>La Grande Revue</i>	Centre	3
<i>La Revue européenne</i>	Centre	1
<i>La N.R.F.</i>	Centre	4
<i>Europe</i>	Gauche	1

Paul Klee (Crevel) : 1 article
Ralentir travaux (Char, Eluard, Breton) : 1 article
Paroles (J. Baron) : 1 article
Voie libre (collaboration de Joë Bousquet) : 1 article
Sade (édité par Gilbert Lély): 1 article
A toute épreuve (Eluard) : 1 article
L'Immaculée Conception (Eluard, Breton) : 1 article
Le Surréalisme A.S.D.L.R., n° 2 : 1 article
Le Grand Jeu, n° 3 : 1 article

COMPTES RENDUS D'EXPOSITIONS

L'Art Nègre (exposition organisée par T. Tzara) : 4 articles
Les Surindépendants (participation surréaliste) : 4 articles
Picabia à la galerie Rosenberg : 2 articles
Picabia à Cannes : 1 article

COMPTES RENDUS DE SPECTACLES

Films:

L'Age d'or (BuiuuI, Dali) : 37 articles

La Perle (Hugnet) : 1 article
Le Chien andalou (Bufiuel) : 1 article
Sainte Catherine (dialogues de Joë Bousquet) : 1 article
L'Amour chanté (dialogues de Joë Bousquet) : 1 article

Théâtre:

Juliette ou la clé des songes (Georges Neveux) : 1 article

La première constatation qui s'impose est que les ouvrages, les expositions ou les films ne sont le plus souvent mentionnés qu'une seule fois. Font exception les publications ou les manifestations qui ont provoqué un scandale. c'est le cas du *Cadavre* dirigé contre André Breton. C'est le cas de l'exposition d'art nègre organisée par Tzara et qui «osait» exhiber des nudités. Cette tendance culmine avec l'affaire de *l'Age d'or*, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Les événements qui ont marqué la vie du mouvement surréaliste ont suscité des échos d'importance variée:

La Bagarre du Cabaret Maldoror : 6 articles
L'Affaire Sadoul-Caupenne: 5 articles
La correction infligée par Aragon au journaliste Levinson
2 articles
L'intervention d'Eluard à la Comédie Française : 1 article
Le Suicide de Rigaud (1929) : 1 article
La participation des surréalistes au congrès de Karkov : 1 article

Ces événements - à l'exception de la bagarre du «Maldoror» et de l'affaire Sadoul- ne retinrent guère l'attention des journalistes et furent toujours annoncés comme faits divers. Fidèle à sa réputation, la grande presse privilégie les événements à sensation, ainsi pour le Cabaret Maldoror, mais sans en percevoir les implications internes (la rivalité avec le groupe de la revue *le Grand Jeu*). En revanche, il peut sembler surprenant que l'affaire Sadoul n'ait pas eu davantage d'échos (en particulier dans la presse de gauche).

L'événement surréaliste de l'année 30 qui a donné lieu au plus grand nombre d'articles est la projection du film *l'Age d'or*. On peut noter toutefois que les premières séances ne donnèrent pas lieu à d'importants commentaires. Il fallut la manifestation tapageuse de la Ligue des Patriotes pour provoquer l'intérêt de la presse, de l'extrême-droite à l'extrême-gauche.

En marge de l'actualité immédiate, quelques études critiques, rétrospectives et générales accordent une place au surréalisme:

« Le Surréalisme en Pologne »
« Le Surréalisme et sa légende »
« Cent ans de peinture française »
« La faillite de l'avant-garde »
« 25 ans après, plus ça change ».

Deux de ces articles, qui émanent de revue ou d'hebdomadaire littéraires, sont entièrement consacrés au surréalisme. Dans les trois autres cas, il est simplement mentionné dans des études rétrospectives sur la peinture ou l'avant-garde. C'est un bilan relativement modeste pour un mouvement qui entame sa septième année d'existence.

La place des informations concernant le surréalisme dans les journaux et revues est également significative. Le plus souvent, elles figurent dans les rubriques culturelles (« Les lettres et les arts », « Les livres », « Le jardin des lettres »...). Il en est ainsi pour la quasi totalité des comptes rendus. Les événements « à sensation » trouvent place dans les rubriques de faits divers (« La ville », « Entre nous », « Dernière heure »...). On note enfin quelques articles dans les chroniques judiciaires (« Gazette des tribunaux ») - pour l'affaire Sadoul - ou dans les revues de presse.

Le surréalisme apparaît donc, à travers ces titres d'articles, présenté dans son cadre littéraire et artistique - mais comme un mouvement marginal - ou, quand il déborde ce cadre, sous son aspect scandaleux. Des deux approches, culturelle et sensationnelle, c'est la seconde qui prévaut au cours de l'année 1930.

II. GRILLE DE CLASSEMENT DES TITRES

Après avoir jugé de l'ampleur de l'information donnée, on peut s'interroger, toujours à travers la seule analyse des titres, sur son contenu et sa partialité.

Deux critères ont été retenus pour établir un classement des titres :

1. *Le degré d'information* contenu dans le titre, qui permet lui-même de définir deux catégories: le titre informatif et le titre allusif.
2. *Le degré de parti-pris* dans la présentation de l'information: d'où résultent également deux autres catégories : le titre polémique et le titre non polémique.

Le titre *informatif* apporte au lecteur une information suffisante pour appréhender le contenu de l'article. Exemples:

La projection de l'Age d'Or est suspendue (Le Populaire).
Trois mois de prison à un jeune insulteur de l'armée et de l'école de Saint-Cyr (Echo de Paris).
Une controverse artistique et judiciaire à propos d'une exposition d'art nègre (Le Journal).
Le film l'Age d'Or est complètement interdit. Le directeur de l'établissement sera poursuivi (La Croix).

Le titre *allusif* ne contient pas à lui seul une part suffisante d'information pour permettre au lecteur non prévenu

d'appréhender ce contenu. Le plus souvent, il fait référence à un contexte extérieur que le lecteur prévenu est censé connaître. Exemples:

La querelle continue (L'Intransigeant).
A propos d'un film (L'Intransigeant).
Le titre et l'enseigne (Candide).
Le surréalisme libéré (Paris Soir).
Le nouveau lutrin (Le Temps).

Le titre *polémique* énonce quant à lui un parti pris du journal par rapport à l'information contenue dans l'article. Exemples:

La censure d'un film bolchéviste (L'Action Française).
Enfin le film scandaleux est suspendu (Echo de Paris).
Parties perdues (Revue Européenne).
Un peintre est-il un dépeceur? (Comœdia).

Le titre *non polémique*, enfin, traduit l'approche la plus objective de l'information. Exemples:

Un film suspendu (Le Temps).
Les 30 ans de peinture de Picabia (Comœdia).
Le surréalisme en Pologne (Comœdia).

La mise en rapport des deux critères permet d'établir une grille qui comporte quatre catégories de titres:

		DEGRE D'INFORMATION		
		Allusif	Informatif	Total
DEGRE DE PARTI PRIS	POLEMIQUE	Allusif-polémique 13	Informatif-polémique 7	20
	NON POLEMIQUE	Allusif non polémique 16	Informatif non polémique 51	67
TOTAL		29	58	87

Si l'on précise le nombre d'articles publiés par chaque périodique pour chacune des quatre catégories des titres obtenues, on obtient le tableau page suivante.

Echappent à la grille de classement l'ensemble des articles (il y en a 19 dans les journaux dépouillés) qui ne portent pas de titre spécifique, mais seulement le titre de la rubrique dans laquelle ils s'intègrent: «Le petit mémorial des lettres », «Les livres reçus hier », «Nouvelles des arts », «Courrier du cinéma »...

De la grille établie, il ressort que la majorité des titres

	Allusif polémique	Allusif non polémique	Inf ormatif po lémique	Inf ormatif non polémique	Sans titre
<i>L'Action française</i>	2		1	4	1
<i>Le Journal</i>				1	1
<i>L'Intransigeant</i>		4		3	2
<i>Le Figaro</i>	3	1	1	6	
<i>Paris-Soir</i>	1	1	2	2	3
<i>Le Matin</i>				4	
<i>L'Echo de Paris</i>	1		3	1	
<i>La Croix</i>				3	
<i>Le Temps</i>		1		3	1
<i>Le Populaire</i>				4	3
<i>L'Humanité</i>	1			5	
<i>Candide</i>		3			
<i>Comœdia</i>	3	6		8	3
<i>Le Canard enchaîné</i>				1	1
<i>Le Mercure de France</i>					3
<i>La Grande Revue</i>				2	1
<i>La Revue européenne</i>	1				
<i>La N.R.F.</i>				4	
<i>Europe</i>	1				

(66,6 %) sont informatifs. Cela s'explique d'abord par le grand nombre d'articles qui sont des comptes rendus de livres, de spectacles ou d'expositions - auxquels on peut joindre les articles généraux sur les mouvements littéraires ou artistiques. Tous les autres articles relèvent de la rubrique des faits divers. Plus qu'une attitude d'objectivité de la presse, le petit nombre d'articles polémiques ou allusifs traduit peut-être davantage le caractère secondaire, ou jugé tel, des événements relatés. Il est significatif que l'affaire la plus retentissante, celle de *l'Age d'Or*, provoque à elle seule la moitié des articles portant un titre polémique.

Si l'on rapporte la grille établie aux différentes publications, classées selon leur périodicité et leur tendance politique, il apparaît que ce sont les quotidiens et la presse de droite qui manifestent les plus fortes tendances polémiques (cf. tableaux *infra*). Les quotidiens, probablement parce qu'ils suivent les événements au jour le jour et les relatent à chaud et sans grand recul. La presse de droite, quant à elle, favorable aux liges patriotes, auteurs des incidents, semble avoir saisi le scandale de *l'Age d'or* pour marquer son hostilité au film et au surréalisme.

NATURES DES TITRES DE LA PRESSE QUOTIDIENNE
POUR CHAQUE TENDANCE POLITIQUE :

	POLEMIQUE	NON POLEMIQUE	SANS TITRE	TOTAL
EXTR. DROITE	37,5	50	12,5	100 %
DROITE	25,6	60,5	13,9	100 %
CENTRE	0	80	20	100 %
GAUCHE	0	57	43	100 %
EXTR. GAUCHE	16,7	83,3	0	100 %

RÉPARTITION PAR TENDANCES POLITIQUES
POUR CHAQUE NATURE DE TITRE (PRESSE QUOTIDIENNE)

	TITRES		
	POLEMIQUE	NON POLEMIQUE	SANS TITRE
EXTR. DROITE	20	9,3	9,1
DROITE	73,3	60,5	54,5
CENTRE	0	9,3	9,1
GAUCHE	0	9,3	27,3
EXTR. GAUCHE	6,7	11,6	0
	100	100	100

Au terme de ce premier travail sur la réception du surréalisme à travers les titres de la presse durant l'année 1930, un certain nombre de remarques s'imposent.

Il convient de noter tout d'abord le caractère positif d'une telle méthode qui nous donne un instantané dans la réception du mouvement et permet de dégager des indices pour l'analyse. A partir des quelques 106 titres recensés, le surréalisme semble ne retenir l'attention des journaux que par ses scandales - en l'occurrence celui de la projection de *l'Age d'or*. La presse, en effet, informe peu sur le mouvement surréaliste et, quand elle le fait, elle se contente le plus souvent de rapporter des faits, sans analyse ni prise de position. Il nous faut donc conclure à la pauvreté de l'information. Mais en même temps, on peut noter que, dès 1930, le surréalisme, saisi le plus souvent comme un phénomène secondaire et marginal, procède de deux registres dans la presse française: celui de l'art et de la littérature et celui des faits divers. Sa place est ainsi définie et il est aisé de constater qu'entre l'anecdotique et le culturel, la presse a cerné une fois pour toute son champ d'intérêt.

Cependant, bien que très utile, cet instantané présenté par la presse de 1930 n'est pas suffisant. Pour que la recherche soit tout à fait satisfaisante, il apparaît nécessaire d'entreprendre une

analyse comparative des différents types d'approches et de perception du surréalisme dans le temps.

Le surréalisme qui s'inscrit dans une très longue période impose un dépouillement systématique de la presse durant toute cette période. Le dépouillement de l'année 1930 qui a eu valeur de test devra donc se compléter prochainement par celui des années 1924 à 1938. Ce n'est que lorsque nous serons en présence d'un matériau suffisamment important qui couvrira dans un premier temps toute la période de l'entre-deux-guerres que le véritable travail d'analyse pourra commencer. Sans cette étude comparative, les résultats risqueraient d'être trop ponctuels et par trop insuffisants.

L'analyse des titres de l'année 1930 paraît donc intéressante à plus d'un titre. Elle nous permet de jeter une sonde dans cette fructueuse pépinière d'informations qu'est la presse, mais aussi de cerner les problèmes de méthode inhérents à ce type d'analyse.

ANNEXE

Liste complète des titres
classés selon les quatre catégories définies

Allusifs non polémiques : 16 titres

Le surréalisme libéré (*Paris-Soir*)
L'art de faire un cabaret (*Candide*)
Le titre et l'enseigne (*Candide*)
Leur clientèle (*Candide*)
Le nouveau lutrin (*Le Temps*)
Querelle (*L'Intransigeant*)
Vingt-cinq ans après. Plus ça change (*L'Intransigeant*)
La querelle continue (*L'Intransigeant*)
A propos d'un film (*L'Intransigeant*)
Prenez garde aux nus nègres (*Comœdia*)
La pudeur chez les nègres (*Comœdia*)
La bataille de Maldoror (*Comœdia*)
Bataille pour Maldoror (*Comœdia*)
Surréalisme et réalité (*Comœdia*)
Un cadavre (*Comœdia*)
Le cabanon (*Le Figaro*)

Allusifs polémiques : 13 titres

La faillite de l'avant-garde (*Paris-Soir*)
Sur la mort du mot « révolution » (*Europe*)
Un scandale doit cesser (*L'Echo de Paris*)
Paroles impies (*L'Action française*)
Les scandales des cinémas (*L'Action française*)
Parties perdues (*La Revue européenne*)
Fantaisies et excentricités littéraires (*Comœdia*)

Les bourreurs d'écrans ou les petites batailles dans les cinémas parisiens
(*Comœdia*)
Un peintre est-il un dépeceur? (*Comœdia*)
Pour la fin d'un scandale (*Le Figaro*)
Vers un espéranto culturel (*Le Figaro*)
A tout casser (*Le Figaro*)
Une fois pour toutes (*L'Humanité*)

Informatifs polémiques: 7 titres

Une gageure : Ph. Soupault romancier (*Paris-Soir*)
Un film scandaleux est complètement interdit (*L'Echo de Paris*)
Enfin le film scandaleux est suspendu (*L'Echo de Paris*)
Les censures de film ne font pas leur métier (*L'Echo de Paris*)
La censure d'un film bolcheviste (*L'Action française*)
Un scandale qui prend fin. L'interdiction de l'Age d'Or (*Le Figaro*)
La manifestation contre un film d'inspiration bolchevique (*Le Figaro*)

Informatifs non polémiques: 51 titres

Un mouvement en faveur du marquis de Sade (*Paris-Soir*)
La vicomtesse de Noailles patronne « l'Age d'Or ». Un film surréaliste a été
présenté ce matin (*Paris-Soir*)
Après les protestations contre le film donné dans un cinéma de Mont-
martre (*Le Matin*)
La représentation d'un film est suspendue (*Le Matin*)
Les surindépendants vernissent demain leur deuxième exposition (*Le*
Matin)
Les surréalistes jugés par les médecins (*Le Canard enchaîné*)
Trois mois de prison à un jeune insulteur de l'armée et de l'école de
Saint-Cyr (*L'Echo de Paris*)
« Hebdomeros » de Giorgio de Chirico (*N.R.F.*)
« Le Grand Homme » de Philippe Soupault (*N.R.F.*)
Le Comte de Lautréamont et la critique (*N.R.F.*)
Sur le suicide de Jacques Rigaut (*N.R.F.*)
Bagarre entre poètes (*Le Temps*)
Un film suspendu (*Le Temps*)
L'interdiction d'un film (*Le Temps*)
Au studio des Ursulines (*L'Action française*)
Une lettre de Le Provost de Launay (*L'Action française*)
Le film « l'Age d'Or » est interdit (*L'Action française*)
Silhouette. M. Joseph Delteil (*L'Action française*)
Trois mois de prison pour une lettre surréaliste (*Le Populaire*)
Un cinéma saccagé par une troupe de jeunes patriotes (*Le Populaire*)
La projection de « l'Age d'Or » est suspendue (*Le Populaire*)
Une controverse artistique et littéraire à propos d'une exposition d'art
nègre (*Le Journal*)
« Le Grand Homme » par Philippe Soupault (*L'Intransigeant*)
« Frontières humaines » par Georges Ribemont-Dessaignes (*L'Intransi-*
geant)
Au salon des surindépendants (*L'Intransigeant*)
Le surréalisme et sa légende (*La Grande Revue*)
Naissance de l'autarchisme (*La Grande Revue*)
« L'Age d'Or » est interdit (*Comœdia*)
La préfecture de police suspend les représentations de « l'Age d'Or »
(*Comœdia*)
Les 30 ans de peinture de Picabia (*Comœdia*)
Documents de Cosimo à Chirico (*Comœdia*)
Francis Picabia expose à Cannes (*Comœdia*)
De l'art africain à l'art océanien (*Comœdia*)

La Comédie Française envahie par les surréalistes adversaires de Jean Cocteau (*Comœdiâ*)
Le surréalisme en Pologne (*Comœdiâ*)
Cent ans de peinture française (*L'Humanité*)
Les surindépendants (*L'Humanité*)
L'Age d'Or (*L'Humanité*)
Dalí - Picabia (*L'Humanité*)
Un insulteur de Maïakovsky reçoit une visite (*L'Humanité*)
Studio 28. «L'Age d'Or» (*Le Figaro*)
D'un scandale. Lettre ouverte à Paul Genisty, président de la censure (*Le Figaro*)
Violente manifestation dans un cinéma (*Le Figaro*)
Menaces à un Saint-Cyrien (*Le Figaro*)
Le Comte de Lautréamont et Dieu (*Le Figaro*)
La Commission d'examen et «l'Age d'Or» (*Le Figaro*)
Protestation contre un film surréaliste (*La Croix*)
La protestation de M. Le Provost de Launay contre un film surréaliste (*La Croix*)
Le film «l'Age d'Or» est complètement interdit: le directeur de l'établissement sera poursuivi (*La Croix*)

INJURES SURREALISTES :

UNE ANALYSE LEXICALE A L'AIDE DE L'INFORMATIQUE

Danielle BONNAUD-LAMOTTE
et Jean-Luc RISPAIL

Le refus de l'ordre établi, la volonté de ruiner les valeurs en cours ou d'en introduire de nouvelles, l'intention subversive essentielle se doivent servir de tous les moyens, au gré des circonstances. Et si ces dernières l'exigent, une volonté aussi vigoureuse ne saurait hésiter à user des plus décriées d'entre ces ressources. L'instant les voue à une grandeur singulière. Ainsi celui qui peut, quand il convient, faire jouer à sa guise les très subtils et complexes ressorts de la parole, écrira, s'il le faut, en termes de journal politique, la page indispensable. Il arrive que l'injure, l'insulte triviale, recouvrent toute leur jeunesse. Il n'y a plus d'écart de langage.

Paul NOUGE, « Les moyens et les fins »,
le S.A.S.D.L.R., n° 5, p. 28.

Il y a ici des murs que tu ne franchiras pas, des murs que je couvrirai d'injure⁵ et de menaces, des murs qui sont pour toujours couleur de sang vieilli, de sang versé.

André BRETON - Paul ELUARD, « L'homme »,
le S.A.S.D.L.R., n° 2, p. 10.

« Les asticots de Charles Péguy », cet « affreux macchabée », l'« avorton Poincaré », Duhamel, « exégète de la charpie sanieuse, au style nauséabond », « l'énorme cochonnerie des intellectuels catalans », « la bave du crapaud » Berl, par ailleurs « justiciable d'un crachat », le vieil esprit ancien combattant « si

éœœurant », Dieu « divertissement fécal », les « gadouards » de *l'Intransigeant*, « l'infesté Jésus gardé à vue par des pourceaux », « la larve binoclée » Arland et celle, « hideuse » du prêtre, « les chassies d'un masturbé de sacristie », Desnos, dont la complaisance verbale, « masturbation d'un genre mineur », le « range définitivement dans la catégorie des mouches à merde », la « légion d'honneur de merde » de Jean Paulhan, « le théoricien de la merde » Bataille, « les vieilles morues catholiques salées et desséchées », la « littérature obscène » de l'Eglise, « Dieu est un porc », « les punaises de bénitier », le « répugnant torche-prêtre » Claudel... certes, les surréalistes, dans *le Surréalisme au service de la Révolution*, n'y vont pas à langue mouchetée.

Cette violence verbale, qui nous frappe encore, tous les contemporains y étaient sensibles. On y a vu souvent soit un défaut juvénile, soit la marque d'une impuissance, soit encore un acte conjuratoire : tenir à l'écart par le langage ce qui est, en fait, l'objet du désir... Mais le meurtre du père est, à l'heure actuelle, une explication passe-partout, et même produite par Sartre, elle reste facile et réductrice.

Nous avons voulu nous donner les moyens, sinon d'aller plus loin, du moins de vérifier, par un angle d'approche et une méthode qui seront exposés ci-après, ce que nombre d'études de type plus traditionnel ont déjà mis en lumière du sens, ou des contradictions de l'entreprise surréaliste des années 30-33.

Dans le champ des sciences humaines où s'inscrit l'examen critique des textes, l'intuition joue un grand rôle et parvient généralement à des résultats qui n'ont qu'un seul défaut : ils manquent de preuves. Certes le sens d'un discours est difficile à cerner, à circonscrire, dans la mesure où toute parole est essentiellement plurielle. Il reste cependant qu'un texte est fait de mots, que ces mots sont dénombrables, et que les relations qu'ils entretiennent entre eux sont, jusqu'à un certain point, formalisables : relations sémantiques et syntaxiques bien sûr, mais aussi, sans faire forcément dans un premier temps référence au sens, relations de places, de cooccurrences ou de collocations, comme disent les lexicologues.

Examinons alors quelques extraits du florilège donné plus haut : cette violence verbale que nous ressentons intuitivement comme caractéristique du registre de l'injure, de l'offense, de l'outrage, du sacrilège, surgit, formellement, de la cooccurrence, à l'intérieur d'un même énoncé, de deux séries de termes. Dans l'une, nous pouvons regrouper des noms propres, des institutions, des valeurs sacrées ; dans l'autre, des termes qui, entretenant avec ceux de la première série des relations syntaxiques diverses (que nous ne retiendrons pas ici), appartiennent à des champs lexicaux dans lesquels le « bon ton » évite de puiser. On pourrait donc dire, sans trop s'avancer, que la violence que nous ressentons dans ce type d'énoncés, surgit de la mise en corrélation de

deux termes, relevant, dans un univers axiologique donné, l'un du système des « valeurs », l'autre du système des « non-valeurs ». Ainsi:

VALEURS	NON-VALEURS
Charles Péguy	asticots
intellectuels	cochonnerie
esprit ancien combattant	écœurant
Dieu	fécal
prêtre	larve hideuse
légion d'honneur	merde
catholiques	morues
Eglise	obscène
etc.	

Pour qui lit les textes littéraires, critiques, politiques, ou la presse des années 30, le caractère systématique de ce type d'énoncés dans *le S.A.S.D.L.R.* apparaît tout à fait spécifique, et c'est cette spécificité que nous nous sommes attachés à interroger.

Avant même d'aborder la méthode et le corpus, une évidence s'impose. Nous avons en effet parlé de « bon ton », c'est-à-dire d'un code des usages linguistiques (s'intégrant dans le cadre plus général des rapports sociaux), par rapport auquel le discours surréaliste apparaît comme transgressif. Mais ici le décalage est redoublé par le fait qu'il s'effectue par rapport à un sous-code beaucoup plus normé encore, qui est celui - quoi qu'en aient les surréalistes - de l'expression littéraire des idées. L'usage d'insultes, de grossièretés même selon le sens commun, est d'autant plus choquant pour le public de l'époque, que les surréalistes n'appartiennent pas aux classes populaires (auxquelles est concédé le droit à la vulgarité) et que leur activité (intellectuelle) *devrait* exclure tout écart de langage. Outre l'objet auquel il s'applique, c'est cette discordance peut-être avant tout qui fait ressentir l'emploi de ce type de lexique par les surréalistes comme une transgression: transgression d'un code quintessencié qui permet à une certaine classe, et malgré ses divergences, de se reconnaître comme telle, transgression d'une situation de communication (le débat intellectuel) d'où, canoniquement, une certaine « ubris », un certain nombre de référents (la mort-pourriture, le bas corporel, la sexualité, etc.) sont proscrits. Un autre facteur intervient enfin : c'est que, du sociolecte littéraire, le discours surréaliste garde une syntaxe irréprochable, une rhétorique concertée, une inventivité métaphorique qui n'a rien à envier à ses plus beaux fleurons : le choc n'en est que plus violent.

Notre démarche s'est donc centrée sur cette question primordiale: quel est le sens, pour les surréalistes, de ce type de dis-

cours, et sa place dans leur programme? Par quelle conception de la fonction de l'intellectuel est-il sous-tendu?

La nature même de notre corpus nous a semblé légitimer une approche double, synchronique et diachronique, qui permette de sérier les problèmes.

Dans une optique synchronique

1. Des champs lexicaux mobilisés par l'énoncé dépréciateur, peut-on déduire un système de l'injure surréaliste? Quelle est son originalité?
2. Quelles sont les cibles visées, entrent-elles elles-mêmes dans un système?

Dans une optique diachronique .

1. Le système dépréciateur est-il employé de manière régulière au long des trois années de publication de la revue, ou soumis à des fluctuations? Peut-on discerner une dynamique générale?
2. Les cibles elles-mêmes sont-elles stables, et si non, leur instabilité, leurs déplacements nous permettent-ils de dégager une évolution dans la ligne idéologique du *S.A.S.D.L.R.* ?

Par sa date de parution: 1930 à 1933, *le S.A.S.D.L.R.* se situe à mi-chemin de l'histoire du surréalisme entre les deux guerres. La revue, succédant à *la Révolution surréaliste*, fut suivie du manifeste *Contre-Attaque* de Bataille et Breton, en 35. C'est donc une publication collective majeure, tant du point de vue de son contenu que pour l'histoire du mouvement surréaliste, et ces deux raisons avaient amené M.-R. Guyard à privilégier *le S.A.S.D.L.R.* pour son étude de discours à l'aide de l'informatique, outil susceptible de renouveler la lecture d'un texte. Entièrement perforée, la revue totalise 206 028 occurrences qui, selon une convention établie par le Laboratoire de Lexicologie de Saint-Cloud, se répartissent en 91874 occurrences lexicales et 114154 occurrences fonctionnelles, représentant respectivement 20 900 formes lexicales et 309 formes fonctionnelles (les formes lexicales ayant évidemment un taux de répétitivité bien inférieur à celui des formes fonctionnelles). C'est de l'index alphabétique des formes lexicales que nous avons décidé de nous aider dans le travail que nous présentons, dans la mesure où ce type de lecture paradigmatique offre des garanties d'exhaustivité et limite le danger de subjectivité pour le relevé du vocabulaire dépréciatif¹. Les références fournies dans l'index pour chaque occurrence permettent bien évidemment le retour au texte original, dont nous nous sommes fait un devoir: cette garantie d'examiner *toutes* les occurrences du texte, ne réinvestissant pas magique-

ment dans celles-ci un sémantisme qui, on le sait, dépend largement du contexte.

La première phase consiste donc à « passer » l'index total par le tamis des critères retenus: le nôtre, en l'occurrence, que la forme soit susceptible, - dans un certain contexte -, d'un emploi dévalorisant, et que le référent de cette forme soit *concret*. Cela nous a conduits à éliminer les formes renvoyant à des notions ou des concepts, tels que cruauté, lâcheté, bassesse, etc. qui appartiennent au système plus rationnel de l'accusation, exigeant une justification. Certains cas-limites nous ont toutefois gênés : ainsi, ayant d'abord éliminé ABJECTION comme concept, nous l'avons ensuite rencontré dans l'énoncé:

Votre visage est couvert de pustules suppurantes, de merde et d'abjection.

G. Sadoul, Jean Caupenne, « Lettre à l'élève Keller », n° 1.

Nous l'avons donc retenu pour son sens concret de saleté, injurieux comme tel. Nous avons éliminé en revanche des formes susceptibles d'emplois injurieux tels BOUEUSE, BORGNE, CHIEN, CUL, pour autant qu'elles ne fonctionnaient pas dans un énoncé dépréciatif. Certaines formes par ailleurs fonctionnent de manière mixte; les occurrences : CRACHOIR, FUMIER, MASTURBE, MOISI, POURRITURE, VACHE, sont neutres dans la « Rêverie » de Dali (n° 4), mais MASTUSBÉ DE SACRISTIE (Max ernst, « Danger de pollution », n° 3) se veut injurieux et CHRIST DE SUCRE MOISI (Benjamin Péret, « Morts ou vifs », n° 0), blasphématoire. On pourrait évidemment penser que cette différence des emplois tient à la nature des textes eux-mêmes, l'un relevant explicitement du pamphlet, l'autre du fantasme érotique; mais cette classification est la nôtre, n'oublions pas que les surréalistes rejettent catégories et genres d'expression. Il est de fait que de nombreux énoncés dépréciatifs se trouvent dans des textes que la tradition classerait comme littéraires ou poétiques: Benjamin Péret, « Le pacte des quatre », n° S, « Vie de l'assassin Foch », n° 2. Ce n'est donc que par de permanentes allées-venues entre l'index alphabétique et le texte que l'on détermine la nature exacte du discours tenu, et que le tamis peut être définitivement ajusté. Ainsi, ayant découvert que la référence à la mort servait souvent à déprécier l'adversaire, nous avons élargi le tamis au champ lexical de la mort: sur 21 occurrences de CADAVRE par exemple, 6 entrent dans un contexte dévalorisant.

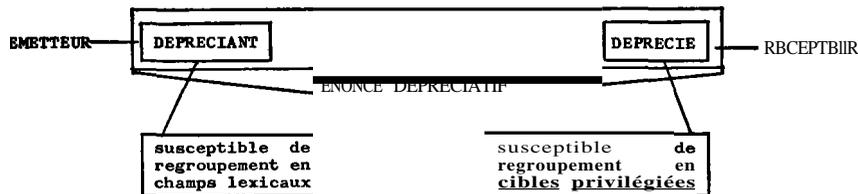
Nous avons finalement retenu 119 formes, totalisant 223 occurrences: une forme est donc en moyenne répétée deux fois. Voici, lemmatisées et classées dans l'ordre hiérarchique décroissant, les formes dont la fréquence absolue est \geq à 5 :

CRACH/ at, er, otte	17
MERDE	9
MASTURB/ ation, e, é	9
SAL/ e, es, eté	9
PISS/ er, otière (6 occ.)	8
PORC/ herie, s	8
FUMIER	7
POURRI i, is, iture	7
COCHON/ s, nerie	7
BORDEL	6
CADAVRE.....	6
CHAROGNE.....	5

Nous avons ensuite, pour chaque occurrence retenue, établi une fiche mentionnant:

- le nombre d'occurrences de la forme dans l'index et le nombre d'occurrences retenues après examen des contextes;
- le titre de l'article contenant cette occurrence;
- le code de l'auteur, de la datation, de la ligne dans la réédition perforée;
- le champ lexical dont nous paraissait relever l'occurrence (la polysémie pouvant renvoyer les occurrences d'une même forme à des champs lexicaux différents) ;
la cible visée par l'occurrence retenue, qu'elle soit employée isolément ou en syntagme; la cible, il faut le noter, est souvent double ou triple.

De cette façon, nous obtenons une série de réponses aux questions: qui? quand? comment? autour de l'énoncé dépréciatif, susceptibles de plusieurs types de regroupement, soit :



Il faudra aussi s'interroger sur l'homogénéité de l'émetteur, et sur la nature du récepteur: l'énoncé dépréciatif, dans le cadre d'une publication, vise-t-il le déprécié, ou le lecteur, ou les deux, ou autre chose? Nous y reviendrons dans la dernière partie.

LES CHAMPS LEXICAUX:

Ils peuvent, non sans quelque arbitraire, se découper ainsi:

animalité répugnante (20 formes) :

cafard, cancrelats, chacal, cloporte, cochon, cochonnerie, corbeau, crabes, crapaud, crocodile, larve, morues, muffle, porcs (7 occ.), pourceaux, poux, punaises, ratières, rats, singes.

mort (13 formes) :

abatis, abattoir, asticots, boucherie, cadavre, cadavérique, catafalque, cercueil, charnier, charogne, débris, macchabée, nécrophiles.

décomposition, maladie, pourriture (15 formes) :

charpie (sanieuse), débris, décomposition, décomposé, gangrène, infection, moisi, peste, pourri, pourriture (7 occ.), putrides, pus, pustules (charpie) sanieuse, suppurantes.

excréments, déjection (31 formes) :

bave, baveux, bouse, chienlit, chiure, crachat, crachotte, crottes, crottin, déchets, dégueuloir, déjection, étron, excrémental, excréments, fécal, fécale, fiente, fumier (7 occ.), fumure, latrines, merde (10 occ.), morveux, pipi, pissaient, pisseux, pissotières (5 occ.), purin, tinette, urine, vomissements.

saleté (31 formes) :

abjection (voir plus haut), boue, cloaque, cochonnerie, déchets, écoeurant, égoutier, empesté, gadouard, gadoue, infect, nauséabond, ordures, parasites, pouilleries, pouilleux, puant, puanteur, puant, racaille, répugnante, sales (9 occ.), saleté, saletés, souillés, souillure, teignes, torchons, véreux, vermine, voirie.

sexualité (15 formes)

eunuque, fesses, maquereau, masturbation, masturbé, masturbé, obscène, pédéraste, pédérastes, pouffiasse, soudarde (adj.), syphilis, tréponème, vérole, voyeur.

disgrâce physique (3 formes) :

avorton, binoclard, nain.

formes péjoratives et gros mots (8 formes)

con, cons, connerie, conneries (4 occ.), (je vous dis) merde, patriotard, putasserie, saloperie (4 occ.).

Ces champs lexicaux, on le remarquera, correspondent à peu près aux archétypes de la non-valeur tels que les a répertoriés

Pierre Guiraud², avec toutefois une notable différence que nous précisons. La plupart de ces formes lexicales semblent cependant bien s'articuler autour de l'opposition actif/passif, et plus globalement, par rapport à l'axe vie/mort: dans un tel système (au moins en Occident), tout terme renvoyant à la passivité ou à la mort est disponible pour un énoncé dépréciatif. Nous y reviendrons.

A la différence donc des champs lexicaux de la grossièreté et de l'injure regroupés par Guiraud, l'absence quasi-totale d'injures reposant sur une image dévalorisée de la femme est ici frappante. Nous n'avons en effet relevé que POUFIASSE, d'emploi métaphorique (« la grosse poufiasse de classe exploiteuse ») sous la plume de René Crevel (« Des Surréalistes yougoslaves sont au bain »); PUTAIN n'entre pas dans un énoncé dépréciatif, SALOPE est nullax³, et la lointaine connotation sexuelle dévalorisante de CON/CONNERIE disparaît au profit d'une banale signification grossière. Il est évident, enfin, que MAQUE-REAU et VOYEUR qui sous-tendent, dans le langage commun, la réification de la femme, sous la plume des amis de Breton, ne font porter la dépréciation que sur l'élément masculin de la relation.

Comme la condition faite dans l'idéologie à la femme, la disgrâce physique est exclue du vocabulaire dépréциant l'adversaire, sauf l'AVORTON POINCARE (Aragon, « La guerre à la mode »), BINOCLARDS, ridiculisant les saint-cyriens (Sadoul-Caupenne, « Lettre à l'élève Keller »), et LE NAIN PAUL REYNAUD (Pierre Unik, « Les cinq parties du monde »). Cette particularité, qu'elle résulte ou non d'un choix délibéré de la part des surréalistes, nous semble mériter d'être soulignée, en ce qu'elle écarte leur système dépréciatif du système canonique.

On s'étonne en revanche d'autant plus de la contradiction entre leur revendication de liberté intégrale, et l'univers marginal et ridiculisé auxquels renvoient les contextes de MASTURBATION, MASTURBÉ, PÉDÉRASTE/PÉDÉRASTIE (sauf chez Dali, voir plus loin). Il semble que dans un registre aussi passionnel que l'injure, l'entourage de Breton n'ait pas entièrement évacué certains tabous de l'éducation bourgeoise.

Cela va jusqu'à ce qu'on pourrait appeler « l'oubli » des théories révolutionnaires prolétariennes, dans l'emploi dépréciatif des termes désignant les professions de la voirie: EGOUTIER, GADOUARD... Nous touchons ici sans doute à une des contradictions de l'injure surréaliste, que nous examinerons plus loin. N'y aurait-il pas en effet une aporie insurmontable, d'un lieu qui se veut radicalement oppositionnel, à déprécier l'adversaire en se plaçant à l'intérieur du système de valeurs de celui-ci? Si contradiction il y a, seul maintenant l'examen des cibles, c'est-à-dire de l'autre terme de l'énoncé dépréciateur, va nous permettre de la lever.

LES CIBLES

Les cibles nous ont paru se grouper selon trois catégories:

la religion

Dieu, le Christ, la Vierge, les divinités, l'esprit religieux, la morale traditionnelle prônée par l'Eglise catholique, le culte, les curés, les bonnes sœurs, les évêques, le Pape.

l'Etat

appareil idéologique⁴, culture bourgeoise: églises, casernes, écoles, journaux
l'idéologie dominante : chauvinisme, patrotisme, décorations, uniformes.
appareil répressif⁴ : armée: officiers, Foch, Lyautey; police, magistrature, structures économiques et sociales capitalistes, hauts responsables, agents de change.

les intellectuels

la Presse: *Détective*, *le Journal des poètes* (belge) *l'Intran*, *Monde*.
les écrivains bourgeois: Marcel Arland, Maurice Barrès, Drieu la Rochelle, Marcel Proust.
les « nécrophiles » (désignés comme tels): Paul Claudel, Georges Duhamel, Charles Péguy
les « contre-révolutionnaires, agents de la bourgeoisie » (*sic*): Barbusse, Berl, Bloch, Habaru.
les surréalistes exclus: Artaud, Baron, Delteil, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac et Bataille.

Le décompte des cibles a été délicat, une injure étant souvent décochée envers plusieurs destinataires. Relever les cibles absentes est, par contre, plus aisé. Ainsi de l'appareil économique. Ni la Banque, ni les monopoles, ni même la grande industrie n'apparaissent comme fauteurs de guerre et de mort. C'est le Capitalisme dans ce qu'il a de plus général qui sert de cible, non pas tout seul, mais toujours lié à l'idéologie qu'il distille, et aux appareils par lesquels il se maintient. Les véritables agents mortifères sont l'Armée: généraux et officiers idéologiquement soutenus par le clergé. Peut-être n'est-ce point un hasard si le seul énoncé dépréciateur concernant un rouage concret du capitalisme: l'agent de change, est de la plume d'Aragon, communiste depuis 1927.

La lucidité des surréalistes se manifeste davantage à l'encontre des agents de la culture bourgeoise relayant l'Eglise et la Caserne par l'enseignement, et par ce que nous appellerions aujourd'hui les médias⁵. Mais n'est-il point piquant que la dénonciation, d'ailleurs très limitée, de l'Ecole, comme ce qui devait plus tard être analysé comme « appareil idéologique d'Etat », ait été

le fait, avant 1914, de Péguy⁶, en qui les surréalistes, loin de voir un prédécesseur, ne stigmatisent qu'un « affreux macchabée », (André Thirion, « Réponse à un recours en grâce », n° 2).

Les cibles: Etats ou chefs d'Etat étrangers sont relativement pauvres. Mussolini n'apparaît qu'une fois (Crevel, « Colonies », n° 1), incidemment, et le nom d'Hitler ne vient qu'à l'occasion de virulentes condamnations de la France « responsable de l'arrivée d'Hitler au pouvoir » (par le traité de Versailles) (Eluard-Péret, « Revue de la presse », n° 5) et même « responsable du triomphe d'Hitler » (Groupe Sagesse, n° 6). On sait du reste la violence de la critique de l'U.R.S.S. par Ferdinand Alquié (« Lettre à André Breton », n° 5) qui dénonce « le vent de crétinisation systématique qui souffle d'U.R.S.S. » et un film soviétique *le Chemin de la vie* montrant « des jeunes cons pour lesquels le travail est le seul but, le seul moyen de vivre ». Cette vitupération pourrait rappeler le « Moscou la gâteuse » d'Aragon en 1924 si le contexte n'avait changé. En 1933, les attaques contre l'U.R.S.S. font, aux yeux des communistes, figure de désertion du camp révolutionnaire; aussi Sadoul et Aragon, désormais militants communistes, s'éloignent-ils des surréalistes.

Précisons encore que l'impression d'ensemble que laisse la lecture des six numéros de la revue est confirmée par la répartition des cibles par années que nous développerons dans la seconde partie. Les numéros de 1931 et 1933 sont, à eux tous, moins producteurs d'énoncés dépréciateurs (61 + 72) que l'année 1930 (165). On sait que la revue ne parut pas en 1932. La virulence des débuts allait-elle simplement s'atténuant, ou cette différence notable peut-elle s'expliquer par un changement d'orientation, voire de tactique, de la rédaction? Nous avancerons sur ce point quelques hypothèses.

Ayant approché le discours dépréciateur tenu dans *le S.A.S.D.L.R.*, il nous faut maintenant faire remarquer que les procédés de dépréciation étudiés, ne sont pas, loin s'en faut, utilisés avec la même régularité par tous les collaborateurs de la revue. Le tableau suivant donne quelques renseignements sur la verve injurieuse des principaux auteurs.

Il est remarquable qu'André Breton, le plus prolifique auteur de la revue, ait si peu recours aux termes dévalorisants. Exerçait-il une censure sur les textes de ses collaborateurs? Ni ceux-ci ni lui-même n'ont, à notre connaissance, apporté là-dessus quelque lumière.

Il ressort en outre que les auteurs les plus copieusement injurieux sont à l'évidence Crevel, Péret, Valentin, Sadoul, Aragon (malgré sa non-participation aux deux derniers numéros), Thirion, mais qu'il est difficile d'établir un palmarès: les sous-corpus de chaque auteur étant de tailles très variables.

Comme une contribution à l'étude de la « psychologie du lecteur », nous retiendrons essentiellement que ce ton de violence polémique, qui semble de prime abord caractériser la revue toute

Termes dépréciatifs de chaque auteur classés par fréquence globalisée décroissante:

AUTEUR	FRÉQUENCE GLOBALISÉE	ARTICLE CONTENANT 1 OU n TERMES	ARTICLES DE L'AUTEUR
René Crevel	43	7 sur	11
Benjamin Péret	34	5 «	11
André Valentin	32	3 «	3
Georges Sadoul	27	3 «	7
Louis Aragon	23	5 «	9
Pierre Unik	11	2 «	5
René Char	11	2 «	7
André Thirion	11	1 «	3
Paul Eluard	9	3 «	15
Max Ernst	8	1 «	2
Salvador Dali	7	3 «	8
Eluard et Péret	7	1 «	1
Tristan Tzara	6	1 «	5
Maxime Alexandre ..	4	1 «	5
André Breton	4	1 «	13
Luis Buñuel	4	1 «	1
le groupe <i>Sagesse</i> ...	4	1 «	1

entière, est en fait plutôt sporadique et spécifique de quelques auteurs (une cinquantaine d'unités-textes seulement, sur les quelques cent soixante-dix que comporte la revue). On remarquera également que les textes ressentis comme « poétiques » ou « littéraires » sont à peu de chose près aussi productifs d'injures que les textes « théoriques ». Cette absence de coupure lexicale dans le discours tenu dans *le S.A.S.D.L.R.* va dans le sens du décloisonnement des catégories d'expression assignées à l'intellectuel par la culture bourgeoise: un poème peut devenir pamphlet, un pamphlet traité philosophique, et de nulle forme d'expression la violence n'est à proscrire.

REPARTITION DES ENONCES DEPRECIATEURS PAR CIBLES ET PAR ANNEES:

Abordons à présent une perspective diachronique: la répartition dans le temps des attaques contre les différentes cibles permet-elle de cerner une évolution de la ligne idéologique du *S.A.S.D.L.R.* ?

Notre répartition des cibles est, nous en sommes bien conscients, parfois arbitraires. Souvent deux cibles sont conjointes dans l'énoncé (par exemple Eglise + Armée pour ce qu'elles

symbolisent solidairement: pouvoir de mort et idéologie de l'agenouillement), et il est critiquable de les retenir séparément comme forces répressives quand on pourrait ne retenir que leur conjonction: c'est, pour tous les cas particuliers, le contexte qui a tranché dans un sens ou dans l'autre. Ces précautions prises, nos relevés nous donnent les résultats suivants:

CIBLES		RELIGION	ÉTAT	INTELLECTUELS	TOTAL
Années	1930	18	78	69	165
	1931	30	21	10	61
	1933	17	42	13	72
Total		65	141	92	300

Une première lecture de ce tableau montre clairement que si les injures contre l'Etat, ses appareils et son idéologie, ainsi que celles qui visent les intellectuels (droite, surréalistes *renégats* et *Monde*) sont concentrées en 1930, c'est en revanche en 1931 que les attaques contre l'Eglise et le clergé sont les plus nombreuses. Les injures contre l'Etat reprennent en 1933, mais, nous le verrons, dans un contexte différent.

La cible Religion

En 1930, c'est essentiellement l'article de René Crevel (« Bobards et fariboles », n° 2) qui est le plus violent contre les « curés-tueurs », en tant qu'ils participent de la mystification capitaliste. L'article philosophique de Maxime Alexandre (« Athéisme et révolution », n° 1), reste dans le ton d'une démonstration professorale, et si, dans « On ne vous le fait pas dire » (n° 1), Albert Valentin traite Stanislas Fumet de « masturbé de sacristie », la dépréciation de l'Eglise reste indirecte. Dans les deux numéros de 1930, l'Eglise est injuriée, en général, parce qu'elle a toujours symbolisé l'asservissement, et en particulier, pour le rôle qu'elle a joué dans la guerre de 1914 (« le plus misérable des prêtres manie avec un égal bonheur la crosse et la croix », René Char, « Les porcs en liberté », n° 2) et dans la colonisation (« en quelque lieu de la terre qu'il soit possible d'exercer impunément un brigandage profitable, on peut être assuré de rencontrer Dieu et ses ministres », A. Valentin, « Le haut du pavé », n° 2).

En 1931, les n°s 3 et 4 contiennent plusieurs articles violents contre l'idéologie religieuse et le clergé en général: c'est une offensive d'ensemble, concertée, menée de front par Max Ernst (« Danger de pollution » n° 3), René Crevel (« Conférence prononcée à Barcelone », n° 3 et « Le patriotisme de

l'inconscient », n° 4), Georges Sadoul (« Le bon pasteur », n° 4) et Pierre Unik (« Un panier de crabes », n° 4). Les formules les plus frappantes sont chez Max Ernst, « goujaterie », « abomination de la morale chrétienne », « le crottin des docteurs de l'Eglise », « la crapule cléricale », « la littérature obscène » de l'Eglise, « Mgr Bouvier, évêque obscène du Mans », « la police cléricale », et l'article tout entier est une vitupération du pouvoir mortifère de l'Eglise qui, en légiférant jusqu'à l'amour, a tué la plus haute exaltation de la vie. Nous retrouvons alors tout le champ lexical de la mort et de la décomposition. René Crevel stigmatise « l'abominable idée chrétienne », les « idéaux putrides, obscurantismes religieux », « le bataclan des prétextes théologiques », et la métaphysique de l'Etre en général, qui est à la base de l'idéologie religieuse, et réduit l'homme à l'état de cadavre: « L'Eglise béatifie gangrènes et pouilleries, plaies et ulcères. Elle tue la vie pour exalter la mort, choie les nécrophiles... », fait de chacun « un cercueil à soi-même », un « enterré-vif ». C'est donc comme symbole d'une *idéologie mystificatrice* que l'Eglise est en 1931 une cible-clé, et l'injure est le geste qui met à nu la contradiction religieuse, mais aussi celle de l'édifice social tout entier: « Les heures de la grande charogne chrétienne sont comptées. Demain, le révolution triomphante, renversant le capitalisme, fera s'écrouler du même coup la cathédrale de sang qui seule étaye encore la bourgeoisie idéaliste » (G. Sadoul, « Le bon pasteur », n° 4).

En 1933, nous retrouvons « l'infâme évangile chrétien » sous la plume d'Eluard-Péret (« Revue de la presse », n° 5), la « gadoue bondieusarde » et « les guimauves empoisonnées, empoisonneuses de la religion » sous celle de Crevel (« Notes en vue d'une psycho-dialectique », n° 5) ; mais les attaques contre la religion tiennent pour acquise la démonstration de son statut de « superstructure idéologique » au service de la bourgeoisie. Il n'y a plus d'articles consacrés à l'idéologie religieuse en tant que telle, mais, ponctuellement, des références à sa nécessaire inscription dans « la bonne et sainte morale bourgeoise ». La spécificité de l'Eglise se fond parmi les autres appareils idéologiques d'Etat, et parallèlement, le nombre d'attaques contre ceux-ci remonte. Un autre éclairage sur cette évolution du discours surréaliste va cependant nous être donné par l'examen de la deuxième cible.

La cible Etat

Si nous avons regroupé dans cette rubrique aussi bien les appareils d'Etat que ceux qui y participent et l'idéologie qu'ils distillent, c'est que les collaborateurs du *S.A.S.D.L.R.* marquent toujours la nécessaire solidarité des différentes instances par lesquelles se maintient le pouvoir de la bourgeoisie. « Poincaré »,

« Chiappe », les « flics », l'« armée », ne sont à la limite que la concrétisation la plus visible de « cette organisation implacable où l'homme est à ce point en servitude qu'il doit rendre compte de sa pensée et qu'on la lui impute à crime aussitôt qu'elle n'épouse plus les limites sordides qu'un ordre de choses non moins sordide [...] inflige de toutes parts » (Valentin, « Toute honte bue », n° 1). Avec le champ lexical de la pourriture, pour désigner l'Etat et plus généralement le système capitaliste, vient alors celui de l'animalité répugnante dont participent les tenants du pouvoir. C'est « le grand bordel social » (Crevel, « Bobards et fariboles », n° 2), « la connerie française, la vérole française, les porcs français » (Eluard, « Où vivons-nous? », no2), la « pourriture française » (Alexandre, « Un professeur révoqué », n° 3) où se vautrent divers cafards, cancrelats, chacals, cloportes, pourceaux et autres charmants animaux... Foch y crève « comme un boucher d'une blessure de cadavre » (Péret, « Vie de l'assassin Foch », n° 2), Crevel fustige « les institutions d'un monde tombant en ruines, en pourriture » (« Notes en vue d'une psycho-dialectique », n° 5), et les surréalistes de Belgrade, plus généralement encore, « une époque cadavérique et momifiée » (n° 3).

La variation 78-21-42 cibles laisserait supposer qu'en 1931 cependant, l'Etat devient une cible secondaire, ou du moins secondairement soumise au type de traitement que nous envisageons ici: c'est que cette même année, nous trouvons dans le n° 4 les longs articles de Breton et Tzara qui, on le sait, utilisent très peu l'injure. C'est aussi l'année de la « Rêverie » de Dali, dont le propos n'est pas, au premier degré du moins, de revendication politique. La verve injurieuse de Crevel et Sadoul ne suffit pas à combler ce trou, et l'on peut voir ici, semble-t-il, l'amorce de la crise que viendra souligner la non-parution de la revue en 1932. En effet, l'acte subversif de Dali consiste en un détournement lexical qui ne peut être de pure coïncidence. C'est après la parution de la « Rêverie » (où le lexique de la pourriture, de la décomposition, de la masturbation est employé au sens propre, et non plus pour stigmatiser la société et le pouvoir...) que les Surréalistes se voient accusés par le Parti, selon André Thirion⁷, de « décomposition bourgeoise ». Singulier retour de bâton, quand un certain vocabulaire n'est pas employé dans le cadre d'un énoncé dépréciatif. Notre point d'approche nous permet donc de cerner l'enjeu important, à l'intérieur du camp révolutionnaire, de ce lexique qui n'était supporté chez les surréalistes qu'à condition d'être toujours réservé à l'autre (la droite). A l'utiliser pour eux-mêmes dans le cadre d'une recherche expérimentale sur l'inconscient, les surréalistes, avec Dali, transgressaient un troisième code de langage: la pourriture ne pouvait être des deux côtés, on ne pouvait à la fois la dénoncer et s'y complaire.

En 1933, le ton a changé. Alors qu'Hitler est arrivé au pou-

voir et que l'Europe assiste à la montée du fascisme allemand, le discours surréaliste oscille entre la dénonciation ponctuelle (accumulant les injures) qui se réfugie bien souvent dans les poèmes (Péret, « Le pacte des quatre », n° 5, et Crevel, n° 6) et la « Revue de la presse » d'Eluard/Péret (n° 5) d'une part, et les articles « philosophiques » (Monnerot, « A partir de quelques traits particuliers à la mentalité civilisée », n° 5, Crevel, « Notes en vue d'une psycho-dialectique », n° 5), où la théorisation remplace majeurement la jaculation blasphématoire: moins en prise, semble-t-il, sur l'actualité directe, plus ouvert aussi aux influences non-occidentalo-centristes, le combat surréaliste contre l'oppression étatique dénoncée dans les deux premières années va s'établir sur un terrain excédant la sphère du politique. C'est ainsi qu'aux énoncés toujours virulents portant sur le patriotisme, les nationalismes «< vous êtes plats et moisis, tricolores et pourris, décorés, décomposés », Péret, n° 6) et la bourgeoisie «< la grosse poufiasse de classe exploiteuse », Crevel, n° 6) répondent les analyses théoriques de Marco Ristitch sur les rapports de l'humour et de la morale (n° 6), et celles d'André et Marcel Jean sur la nécessité de dépasser, ou plutôt d'intégrer la dénonciation «< Et pourtant, voici, dans ces images, divers sacrilèges envers Dieu, les gloires nationales et la bonne et sainte morale bourgeoise », n° 6) dans un mouvement révolutionnaire dépassant la pure revendication politique, pour retrouver « la patrie perdue de la liberté mentale ». L'article de Tzara « Grains et issues » qui clôt le n° 6 parachève cette échappée vers un ailleurs où « l'enchaînement des faits n'aura plus la crétinisante allure que donnent à l'imagination les testicules paternels », où le temps, « libéré de l'étreinte osseuse de la religion », ne s'alliera plus « à l'excrémentielle odeur de l'idée de mort et de regret ».

Dans ce dernier numéro, qui accumulait, à la seule lecture des fréquences, les énoncés dépréciatifs visant l'Etat et la société, est en fait minorisée l'attaque virulente contre tel ou tel mécanisme coercitif de l'ici-et-maintenant : après la crise de 1932, les 42 énoncés dépréciateurs concernant l'Etat que nous avons notés pour l'année 1933, ne masquent pas un changement de registre très net, qui clôt une phase du surréalisme. La grande entreprise de dénonciation de l'ancien est dépassée, il faut désormais passer à l'expérimentation (les enquêtes par exemple), à la création du nouveau. C'est alors que nous retrouvons le troisième front de lutte idéologique sur lequel les surréalistes doivent combattre et débattre.

On se souvient du télégramme adressé au Bureau international de la littérature révolutionnaire, reproduit en première page du n° 1 du *S.A.S.D.L.R.*: « " sommes à votre disposition pour mission précise exigeant tout autre usage de nous en *tant qu'intellectuels* » C'est dire combien les énoncés dépréciatifs concernant cette cible multiple, reflétant les tentatives de définition, d'opposition, de démarcation des surréalistes dans les années 30-33, vont nous permettre de préciser l'évolution de leur ligne idéologique, et les déplacements de champs qui s'opèrent.

A la droite qui a le courage de dire son nom, sont évidemment distribuées à pleines pelletées les injures qu'on attend, et nous ne nous y attarderons pas, sauf à lui donner cette valeur de pôle magique vers lequel tout ce qui n'est pas de pure orthodoxie surréaliste se trouve inversé.

Année 30 : la grande année suivant la rupture avec les rénégats (Baron, Desnos, Delteil, G. R.-D., Artaud, Soupault, Vitrac...) ; première étape d'épuration donc: se démarquer vigoureusement de ceux qui sont passés du « côté de l'art », c'est-à-dire de la bourgeoisie. Aussi pour Aragon (« Corps, âme et bien », n° 1), Desnos « se range-t-il définitivement dans la catégorie des mouches à merde », et Péret s'amuse à faire pleuvoir sur « les barbes si bien taillées » de Soupault, Delteil, Vitrac, Baron, Artaud, Desnos, G. R.-D. et quelques autres, des « débris de ferblanterie » (entendre bien sûr la Légion d'honneur ou quelque autre distinction pour services rendus à la poésie française) (« Morts ou vifs », n° 1). Aux susnommés, le champ lexical de la pourriture et de la déjection sert volontiers de cortège (asticots, pissotières, purin, etc.). Leur affaire est définitivement réglée au n° 3 par l'article d'Aragon: «Le surréalisme et le devenir révolutionnaire ». Exeunt les rénégats.

Mais bien plus grave est le danger du côté de Berl, *Monde* et Barbusse, et si l'injure a ici, à l'évidence, valeur apotropaïque, elle s'accompagne presque toujours d'une justification théorique, débordant donc en principe le cadre de notre étude. A dire vrai, le champ lexical dominant de ces attaques relève du notionnel ou du conceptuel (que nous n'avons pas retenus), et si nous nous permettons cette petite incursion, c'est pour ce qu'elle va nous révéler, ou nous confirmer, des positions intellectuelles qui sous-tendent l'apparente hétérogénéité du discours de combat surréaliste.

Pour Barbusse et les écrivains de *Monde*, « confusionnisme », « volonté de confusionnisme », « duplicité », « hypocrisie », « mauvaise foi », « faussaire de l'histoire », sont les termes qui reviennent le plus souvent: condamnation intellectuelle et morale à la fois (au nom de la morale révolutionnaire), fondée en théorie, argumentée par une conception claire du rôle de l'intellectuel dans le processus révolutionnaire. Il s'agit plus de *démontrer* que

Barbusse et ses amis font en fait le jeu de la bourgeoisie que de les injurier. Nous sommes à un point nodal de la tactique révolutionnaire où le viscéral plus ou moins contrôlé le cède à l'argumentation étayée. Et rien ne démontre mieux que le type d'attaques auquel sont soumis les intellectuels communistes combien les surréalistes, pour mettre en lumière les contradictions théoriques de leur cible, savent utiliser les ressources du matérialisme dialectique ».

L'énoncé dépréciatif de nature injurieuse ne vient plus ici que pour ponctuer, de manière prophylactique, cette volonté de *coupure* radicale avec toute l'intelligentsia susceptible de véhiculer, fût-ce sous l'oripeau marxiste ou sous celui du « capitalisme révolutionnaire », l'idéologie de « la vieille bique réactionnaire » (Crevel, « Le patriotisme de l'inconscient », n° 4). Si donc Barbusse, Berl et *Monde*, à des titres divers, participent de la pourriture ambiante, ce n'est que dans la mesure où ils répandent, sur un fond de nationalisme, l'illusion que tout n'est pas pourri dans le royaume de France, et que certains secteurs de la culture bourgeoise (par ex. Claudel, Péguy) sont récupérables dans le projet révolutionnaire ».

Différence de lexique notable que celle qui oppose la droite et la « gauche ». Si *l'Intransigeant* réunit une équipe de « gadouards », *Monde*, lui, est un « papier machiavélique » (Aragon, « Découverte du nouveau monde », n° 1). Si Duhamel n'est qu'un « exégète de la charpie sanieuse » qui « a passé sa vie à réconcilier [...] les idées nauséabondes et le style distingué » (Valentin, « On ne vous le fait pas dire », n° 1), Barbusse est dangereux parce qu'il fait de la « propagande intelligente » (Aragon, « La guerre à la mode », n° 1), Berl parce que, « pour mieux servir sa classe, il a eu l'idée de faire croire à la mort de cette classe » (Thirion, « Réponse à un recours en grâce », n° 2).

Le fonctionnement est identique en 1931, à cela près que le caractère théorique du débat s'affirme. Les injures se déversent toujours avec un égal bonheur sur la presse de droite, les tenants de l'institution littéraire et de « l'esprit français », les « poètes » (citons: « les infectes et belles belles-lettres », les surréalistes de Belgrade, n° 3), « les littéraires porcheries [...] cette chaîne excrémentielle où ignominieusement s'accouplent la justice et l'église » (Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », n° 4); « Je crache à la face de l'homme plus petit que naturel Qui à tous mes poèmes ne préfère pas cette *Critique de la poésie* » (Eluard, n° 4). Mais le ton est différent, plus démonstratif dans les articles anti-Barbusse (Aragon, « Le surréalisme et le devenir révolutionnaire », n° 3; Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », n° 4; Unik, « Un panier de crabes », n° 4), et le jugement est clair: qui prétend sauver si peu que ce soit de la culture (Unik: « Tout le monde sait aujourd'hui, excepté les cancrelats et les punaises de bénitier, qu'il n'y a pas *une* culture, mais *la*

culture bourgeoise ») ne peut être qu'un « contre-révolutionnaire » (Aragon, n° 3).

En 1933, le taux global ne remonte pas; les quelque 13 énoncés dépréciateurs que nous avons relevés se réfugient dans le « Courrier de la presse » (Eluard/Péret, n° 5), concernant essentiellement, et ponctuellement, Claudel et Anna de Noailles (« La connerie et la vacherie »), avec une pointe au passage contre Barbusse; Gide a droit à un poème de Péret (« La conversion de Gide », n° 5).

Le n° 6 contient certaines lettres assez savoureuses (rappelant par endroit les petits libelles de *la Révolution surréaliste*) adressées au *Journal des poètes* (« saleté », « pourriture »), à *Gringoire* (« senteurs de maréchaussées »), à *le Monde et la Ville* (« petite cochonnerie où le catholicisme s'allie à la pédérasie »), mais les attaques personnelles n'ont plus ni l'envergure ni le caractère systématique des numéros précédents. Les surréalistes ont creusé le fossé, aussi bien avec les renégats et la droite, qu'avec le « pur verbalisme révolutionnaire » de « ceux qui ont pris le prolétariat pour thème » (Breton, « A propos du concours... », n° 5): le terme de « littérateurs » les englobe dans un égal mépris. Fossé sans doute trop grand, et qu'ils regretteront au moment où va se faire sentir l'urgence historique de l'unité d'action.

EN GUISE DE CONCLUSION

Les surréalistes se sont à maintes reprises exprimés, individuellement ou collectivement, sur le ton de leurs interventions. Breton écrit par exemple dès 1922: « Une vérité gagnera toujours à prendre, pour s'exprimer, un tour outrageant¹⁰ », et Desnos s'écriait dans *la Révolution surréaliste*: « Ah ! retrouver le langage du Père Duchesne pour te célébrer, époque future ! » Victor Crastre, dans *la Révolution surréaliste* encore: « ce n'est qu'au-delà de Dieu que l'on peut créer un monde nouveau. Avec lui nous voulons engager la lutte au couteau [...] Je veux ma place dans le cortège entre l'assassin et le blasphémateur¹¹. »

Ces trois déclarations nous permettent de mettre au jour la première nécessité impérieuse à laquelle répondait la violence verbale: « évolution moderne », « révolte prochaine », « époque future », soulignent assez le lien étroit que les surréalistes font entre l'aspiration à un monde nouveau et le désaveu d'un langage par trop policé qui est le reflet de l'ordre ancien. Pour Breton, dans *la Révolution surréaliste* déjà, l'heure est à parler haut et clair: « En ce qui me concerne, écrit-il, j'éprouve devant une certaine manière conventionnelle de s'exprimer, où l'on ménage exagérément l'interlocuteur ou le lecteur, le sentiment d'une telle dégradation d'énergie que je ne puis manquer de tenir celui qui parle pour un lâche¹². »

L'écriture du *S.A.S.D.L.R.* se veut donc violente, en *rupture* avec les « infectes et belles belles-lettres » (voir *supra*), mais aussi avec un certain style journalistique qui n'engage pas suffisamment son auteur. C'est pour Aragon une nécessité *morale*: « A cet égard, on consultera en se bouchant le nez le numéro d'août du *Crapouillot* [o..] sans, en 87 pages, une seule injure pour l'homme qui a voulu la guerre, ce qui suffit à juger d'une telle publication ¹³, »

Dénoncer l'ordre ancien, l'enterrer symboliquement sous l'injure, lui et son langage mystificateur, mais surtout peut-être prévenir toute possibilité de récupération littéraire, en produisant un discours inassimilable, scandaleux: « Préconiser le scandale volontaire, la provocation, la démoralisation » à la face « d'une époque cadavérique et momifiée ¹⁴, »

« Au moment où paraît *le SoA.S.D.L.R.*, écrit Breton, les ponts sont alors coupés, aussi bien avec le monde littéraire qu'avec le conformisme policé, quelque forme insidieuse qu'il puisse prétendre ¹⁵ ». Cette coupure est donc le résultat déjà atteint des attaques menées dans *la Révolution surréaliste* (« la revue la plus scandaleuse du monde ¹⁶ ») contre les littérateurs bien-disants, les parangons du beau langage et de la gratuité littéraire. *Le S.A.SoDoL.R.* représente alors, dans un premier temps, une sorte de systématisation du front de lutte idéologique dont les éléments épars ne pouvaient être corrélés sans l'apport de l'analyse marxiste. Aussi n'est-il pas surprenant, dans cette époque que M. Nadeau a appelée « les années raisonnantes du surréalisme », de voir les cibles à la fois se préciser et converger, les attaques se concentrer et s'organiser, jusqu'à former ce discours cohérent qui fera dire plus tard à Breton: « C'est là (dans *Le S.A.S.D.L.R.*) que le Surréalisme a donné toute sa mesure de flamme ¹⁷ », flamme, symbole de pureté, de droiture, de verticalité, mais aussi lumière qui devait dévoiler toutes les oppressions du monde.

Dans un deuxième temps, les foudres de la dénonciation semblent bien (après la crise de 1932) décliner, et si le feu reprend, c'est pour affirmer cette fois la nécessité de la flamme poétique, dont la recherche expérimentale se devrait d'englober et de transcender le simple projet politique révolutionnaire. Evolution ou contradiction? Et pourquoi la foudre n'a-t-elle qu'un temps? La stratégie de l'éveil des consciences mystifiées, qui légitimait l'injure, est sans doute prise dans un fonctionnement sociolinguistique qui la dépasse, et même peut-être l'invalide. Si l'énoncé injurieux est affecté dans son principe même d'une contradiction incontournable qui l'empêche à tout jamais d'être radicalement subversif, voici qu'il s'ouvre à toutes les récupérations possibles.

En effet l'injure suppose la connivence, c'est-à-dire la reconnaissance par l'émetteur et le récepteur, d'un certain nombre de valeurs communes. Si je traite mon interlocuteur de « pourri », alors que pour tous les deux la pourriture est la chose la plus délectable du monde, il est évident qu'il n'y a pas d'injure, et

que mon énoncé n'est pas dépréciatif. La manielement de l'injure passe donc nécessairement par la reconnaissance implicite d'un certain nombre des grandes catégories axiologiques de l'injurié. La mort, la pourriture, la déjection, l'animalité répugnante ne sont pas pour les surréalistes des anti-valeurs positives qu'ils opposeraient aux valeurs de la société occidentale; s'il en était ainsi, un discours radicalement oppositionnel ne pourrait plus utiliser ce lexique dans le cadre d'un énoncé dépréciatif; chez Sade, par exemple, le lexique de la pourriture, de la déjection et de la sexualité perverse n'est pas péjorant. Cette nécessaire connivence pour que l'injure existe laisse donc intouchées les oppositions cardinales vie/mort, actif/passif, haut/bas, qui sous-tendent l'idéologie occidentale: s'il n'y a en définitive pas de champs lexicaux réellement spécifiques de l'injure surréaliste, c'est qu'il n'en peut y avoir. Mais ce sont les objets pour lesquels le discours surréaliste mobilise ces champs lexicaux qui sont originaux, en mettant au jour, dans les valeurs et les institutions sacrées qui pour la société bourgeoise symbolisent la vie, le noyau de mort qui les habite. Entreprise, non de destruction, mais de démasquage systématique, par laquelle patrie, famille, école, caserne, couvent, littérature bien-pensante, presse « libre », « esprit français », enfin, sont dénoncées comme les formes de mutilation et de destruction les plus contraires à la valeur qu'elles prétendent exalter.

Dénonciation, mise à nu, stratégie de l'éveil: en 1945, Breton, dans *Arcane* 17, souligne bien que, en ne perdant « aucune occasion de fouailler (l'esprit français), de l'acculer à ce qu'il a de *branlant* ¹⁸ derrière sa feinte assurance et son sourire jaune », les surréalistes avaient pour but d'« en éveiller un autre sur lequel celui-ci menaçait de plus en plus de l'emporter, un autre qui, à de trop longs intervalles, s'est montré en France même tout de *vie* ¹⁸, de force... » Ce n'est certainement pas alors un hasard si ce vocabulaire de la pourriture, de la décomposition et de la mort, cooccurrent avec tous les symboles de la société bourgeoise est celui-là même qui, dans *le Feu* et dans *Clarté* de Barbusse par exemple, sert à décrire les *réalités* de la guerre ¹⁹.

Pour les surréalistes, la guerre n'est que ce qui a permis de mettre à nu le véritable principe de mort qui travaille la société occidentale, de manifester concrètement ce que l'idéologie d'après-guerre s'est acharnée à inverser en valeurs positives. Entreprise de démystification dont l'urgence historique légitime la violence: c'est en se faisant les « contempteurs » de cet « esprit français » qui - selon Breton - constituait « un obstacle et une menace intolérables qui obligeaient à l'attaquer de front et à user de toutes les armes disponibles », que les surréalistes dans les années 30 croyaient stimuler « le manque de réponse *vitale* de l'immense majorité du public », faite de « blasement » et d'« atonie profonde ²⁰ ».

Or, quelles ont été les réactions suscitées? De l'institution, à

notre connaissance, une seule (affaire Sadoul-Caupenne). Mais plutôt partout, le silence ou la récupération. Silence: on se souvient d'Aragon: « J'enrage à voir le calme idiot qui accueille mes cris » (*Persécuté persécuteur*²¹). Récupération: « Nier Dieu et pourtant le blasphémer sans cesse laisse supposer qu'on croit qu'il existe » (E. Gengenbach, *Surréalisme et Christianisme*²²), et tant d'autres bien connues. Le retournement est facile qui fait de l'injure la marque d'une impuissance réelle, soit à conjurer les vieux démons, soit à changer concrètement quoi que ce soit. Défense imparable, car elle se fonde sur l'immémoriale dévalorisation du langage par rapport à l'acte. La critique contemporaine tente de penser ce rapport, de saisir par quelles voies le langage agit et modèle l'histoire, enveloppe le fait, et parfois, à plus ou moins long terme, le *produit*. Mais ce dont les surréalistes font l'expérience amère, dans *le S.A.S.D.L.R.*, c'est, pourrait-on dire, le décalage entre l'énonciation et l'énoncé, quelque pensé qu'il soit, le cri jeté n'est plus maîtrisable, et la répétition est ce qui inéluctablement le transforme en style. L'évolution du *S.A.S.D.L.R.* telle que nous avons tenté de la saisir marquerait alors, dans le mouvement surréaliste, la prise de conscience d'une réalité à laquelle le lecteur contemporain, nourri des réflexions actuelles sur l'institution, est désormais accoutumé: le vieux monde a toujours déjà une place prévue pour l'iconoclaste qui lui jette sa haine à la face: celle de l'histriion, du fou, pire, du poète.

Institut de la Langue Française - C.N.R.S.

NOTES

1. Par ailleurs, nous voulions, à l'initiative d'Henri Béhar, expérimenter l'emploi de l'index alphabétique comme outil en critique et histoire littéraires. Cet index est, en effet, la première des sorties obtenues dans la chaîne du traitement informatique d'un texte. Les index d'ores et déjà disponibles pourraient donc, si notre processus aboutit à quelque résultat, être utilisés par étudiants et chercheurs.

2. Pierre Guiraud, *les Gros Mots*, Paris, P.U.F., 1975, coll. «Que sais-je?», n° 1597, et *Sémiologie de la sexualité*, Paris, Payot, 1978, coll. «Langages et Sociétés».

3. Nous appelons « nullax » une forme que fait attendre le contexte et non occurrente.

4. Nous utilisons pour ce regroupement la terminologie de Louis Althusser, dans l'article «Idéologie et appareils idéologiques d'Etat..», in *la Pensée*, n° 51, juin 1970.

5. Cf. notamment Breton, « A propos du concours de littérature prolétarienne de l'Humanité », in *le S.A.S.D.L.R.*, n° 5, pp. 17-18.

6. Cf. Bernard Guyon, « Péguy contre l'école.. », in *R.H.L.F.*, n° 2-3, mars-juin 1973, pp. 206-225.

7. André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Robert Laffont, 1972.

8. C'est nous qui soulignons.
9. Cf. Jean-Luc Rispail, «La canaille ou un jugement sans appel », et D. Bonnaud-Lamotte, « *Monde* sur Péguy-Claudé ou l'idéologie du rassemblement », communications au II^e Colloque international de lexicologie, E.N.S. Saint-Cloud, 11-16 septembre 1980 (*Actes* en préparation).
10. « Caractères de l'évolution moderne et de ce qui y participe », recueilli dans *les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924; rééd. Gallimard, coll. « Idées », 1974.
11. Desnos, « Description d'une révolte prochaine », in *la Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 26; Crastre, « Invention de Dieu », *ibid.*, n° 6, 1^{er} mars 1926, pp. 28-29.
12. « Pourquoi je prends la direction de *la Révolution surréaliste* », in *R.S.*, n° 4, 4 juillet 1925.
13. « La guerre à la mode », in *le S.A.S.D.L.R.*, n° 2.
14. « Belgrade, 23 décembre 1930 », *ibid.*, n° 3.
15. *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1969, p. 156 (1^{re} éd. 1952).
16. Aragon, *le Traité du Style*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, exergue (1^{re} éd. 1928).
17. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 155.
18. C'est nous qui soulignons.
19. Jean Relinger « *Le Feu*, une épopée réaliste », in *la Pensée*, n° 107, 1963, pp. 63-105 et Danielle Bonnaud-Lamotte, « Principes éthiques et procédés esthétiques de Barbusse dans *Clarté* », in *Cahiers Henri Barbusse*, n° 3, 1977.
20. Breton, *Arcane* 17, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1975, pp. 82-83 (1^{re} éd. 1945).
21. Editions Surréalistes, 1931.
22. Rennes, Imprimerie bretonne, Brunoy, l'auteur, 1938.

RÉFLEXIONS CRITIQUES

DESNOS, LUTH CONSTELLÉ

François SULLEROT

Sur:

Marie-Claire DUMAS, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris, Klincksieck, 1980.

Il est peut-être bon que l'esprit du poète se laisse pénétrer plus qu'il ne pénètre.

Reverdy, *Self defense*

Les activités et écritures multiples de Desnos, la diffusion relativement rapide de quelques-unes de ses œuvres jusqu'à l'univers de la petite enfance, la quasi-disparition de certaines autres, la complexité des recherches à entreprendre pour remettre au jour et rapprocher les textes où s'inscrivent telle et telle de ses occupations dirigées vers le *grand public*, les avatars du surréaliste en équilibre perpétuel sur la ligne de partage des rêves: ces composantes - et bien d'autres - d'un personnage en travail incessant faisaient de l'entreprise de Marie-Claire Dumas une gageure.

D'entrée de jeu, elle nous avertit: autonomie de la lecture de l'œuvre, prise en compte des interférences multiples des activités du héros à travers leur diachronie, et point de « portrait littéraire » qui prétendrait donner sens à l'« Essai biographique » constituant la première partie du livre (279 pages et 49 notes).

Parmi les efforts déployés pour mettre en œuvre ces principes, le moindre n'est pas celui qui évite de fabriquer un être de raison modelé sur un archétype et qui réussit à situer *le créateur* Desnos dans l'histoire de l'entre-deux-guerres en France, sans

craindre aucunement de laisser se recouvrir les périodes définissant tels et tels modes d'expression.

Un autre défi a été relevé, qui concerne les coupures à pratiquer dans le déroulement de l'œuvre. Les dates choisies (1922-1927) et la qualification retenue pour la deuxième partie de l'ouvrage (« Etude de l'œuvre surréaliste », 268 pages et 18 de notes) manifestent la volonté de prendre en compte l'appartenance de Desnos à un mouvement plus qu'une improbable rupture avec l'écriture surréaliste. Cette délimitation, qui évite d'alourdir le *corpus* et de pénétrer dans l'impasse des classifications - verrouillage organisé par certains acteurs d'époque en proie au cauchemar de l'Histoire - permet à Marie-Claire Dumas de montrer à la fois l'hétérogénéité des textes de cette période et la « *coïncidence toujours cherchée entre l'écriture et la vérité du désir* ».

On voit que les questions de méthode posées par cette étude sont aussi claires que bravement assumées. Sachons gré à l'auteur de n'y avoir point insisté, en ces temps où la critique de la critique domine l'étude des textes, et *a fortiori* les textes eux-mêmes. A propos de Desnos en particulier, c'eût été le méconnaître gravement que de suivre un processus d'implosion et de plaisir retardé, s'agissant de textes aussi ouverts, polymorphes, *étoilés*.

Linguistique et psychanalyse ont été mises à contribution sans accaparer l'ensemble des commentaires, et c'est une occasion nouvelle de constater à quel point les auteurs en rébellion de leur vivant demeurent rebelles aux bons soins de la postérité, à toute méthode réductrice comme à toute amplification sauvage. Heureusement, dans cet ouvrage, le critique ne pèse pas et laisse scintiller son « sujet ».



Ceci dit, on nous en voudrait d'insister davantage sur le livre lui-même, et nous préférons faire chorus avec son auteur sur ce qui concerne quelques aspects spécifiques de la biographie et de l'œuvre de Desnos.

Ni pontife, ni demiurge, cet enfant de la halle nous rappelle à point nommé que le rêve n'est l'apanage de personne, et ce cancre infatigable mène de front, avec la ferveur de l'autodidacte, les pratiques les plus éloignées des pompes et des œuvres où se cantonnent les gens de goût, qu'ils soient ou non conformistes.

Il se lance - osons écrire: tête baissée - avec une naïveté qui n'est peut-être pas sans rouerie, dans la transformation accélérée de l'oral en écrit.

A une époque où la bande magnétique est le support originel de tant de livres imprimés, et où le passage d'un mode d'expression à l'autre se fait trop souvent par des révisions hâtives et malhabiles, les tentatives de Desnos prennent toute leur valeur. Travaillant délibérément sur des rêves, il dit le non-dit, mettant ainsi les mots en mémoire, et les couche ensuite par écrit.

Chacun comprend que la célèbre métaphore de Breton: « *Il lit en lui à livre ouvert* » n'essaye nullement d'assimiler le rêve à un écrit, encore moins à un imprimé. Il savait trop de neurologie pour donner dans le panneau d'une quelconque inscription mentale qui amasserait en tout un chacun on ne sait quelle bibliothèque fantastique dont nous aurions perdu la clef et le catalogue. Ou d'une langue étrangère dont il s'agirait de retrouver le dictionnaire et la grammaire, ou tout simplement l'alphabet. Chartistes, égyptologues, palimpsestes, inscriptions et belles-lettres ne fournissent que des symboles très inadéquats aux entreprises des surréalistes, et singulièrement de Desnos.

Pour celui-ci, il s'agissait d'abord de parler, de *se* parler en se laissant parler. Puis d'écrire en se laissant écrire.

A la redoutable interrogation qui domine toutes les études littéraires: « qui écrit? » Desnos essaye de pouvoir répondre: « moi » *. Et ce, sans se poser tellement de questions préalables, et sans déclarer: « *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple...* »

Pourtant, si les exemples existent, et des plus illustres, de tentatives d'écriture « en direct », nous ne savons pas toujours le rôle exact de la phase orale, et surtout les entreprises en question, souvent vouées aux Muses ou à « l'inspiration », n'avaient pas un caractère d'expérimentation systématique.

Nous échappons aux marécages de l'occultisme et à l'au-delà des tables tournantes pour entrer, avec les surréalistes, dans une problématique moderne qui anime encore les chercheurs d'aujourd'hui.

Quoi qu'on puisse penser de leurs approximations, ces jeunes hommes, avertis de ce qu'on n'appelait pas encore « sciences humaines », avaient des préoccupations scientifiques qui se voulaient non-scientistes, n'étaient pas adeptes du « n'importe quoi », mais cherchaient « autre chose » au sortir d'un conflit qui - on l'a assez dit - remettait *tout* en question.

« Prendre la plume » sans autre forme de procès apparaissait dérisoire - ô combien! Voici donc notre héros, dès 1916 attentif à ses rêves, les écoutant et les interrogeant. Et bientôt - ce qui est plus nouveau - *socialisant* sa parole, endormie ou éveillée, et posant avec ses amis le postulat que ces mots de la bouche d'ombre sont mots en liberté.

Marie-Claire Dumas montre bien que la question de l'hypnose véritable, du sommeil ordinaire ou du sommeil feint n'est pas fondamentale en l'occurrence. Le jeu de société qui consiste à s'endormir à volonté devant témoins ou à « faire semblant » de

* A propos de cette recherche d'identité et des opérations à travers lesquelles Desnos « se fait un nom », on lira avec intérêt: Marie-Claire Dumas, « Robert Desnos : comment un patronyme devient un nom propre », dans: 34-44, *Cahiers de recherche de S.T.D.* [U.E.R. Sciences des textes et documents], Université Paris VII, n° 7, automne 1980, pp. 31-36.

somnoler part en tous cas de ce qu'on appellera aujourd'hui une bonne intention: lever la censure et endormir la raison, ou tout au moins « assoupir » cette gardienne jugée trop vigilante.

Loin d'engendrer des monstres, cette expérimentation collective, cette ascèse volontaire va fabriquer une parole nouvelle, chatoyante et lyrique, où notre raison posthume trouve une cohérence propre, et où les auditeurs directs ont manifestement perçu d'emblée l'enchantement de leurs espoirs.

Regrettons, cette fois-ci, que la bande magnétique n'ait pas été inventée plus tôt: le groupe s'en serait probablement servi sans retenue, et en aurait fait un meilleur usage que la plupart de nos contemporains. Nous pourrions donc travailler à satiété sur l'oral et sur l'écrit découlant de la même « source ».

Ce regret sera tempéré par le risque de distorsion qu'introduit chez un locuteur le propos d'enregistrer mécaniquement, que ce projet soit le sien ou celui de son entourage (tôt éventé en cas de clandestinité). Et cette remarque nous amène à souligner, après tant d'autres, la spécificité de la création socialisée. En effet, qu'il dorme sans témoin et mémorise ensuite un texte, ou qu'il soit entouré de ses amis qui l'écoutent, le locuteur « travaille » pour eux peu ou prou. Cette situation nous paraît encore plus déterminante que la présence ou l'absence d'un crayon ou d'un microphone. Toutefois, on peut penser que ceux-ci représentent des témoins potentiels, différés, inconnus, et, sans aller jusqu'à parler de « la postérité », estimer qu'ils sont spécialement prégnants pour certains auteurs.

Pas pour Desnos, croyons-nous, car cet intrépide faisait ses tours sans filet, pratiquait le gaspillage et repartait sans cesse pour de nouvelles aventures.

Nous sommes bien loin de la scène désuète de l'écrivain, célèbre ou débutant, lisant à haute voix son manuscrit devant une assistance choisie et récoltant des applaudissements indéchiffrables.

Mais le manuscrit, nous n'y échapperons pas, car il faut y « coucher » même les rêves, pour notre plus grand bénéfice. Et revoici le contrôle de la raison. On n'en sort pas, même si l'on est surréaliste, et nous savons bien que ces poètes s'y entendaient en matière de disputes doctrinales, de manifestes bien organisés et de rationalité batailleuse.

Pour l'heure, s'agissant de l'inscription du rêve, proféré *avec* témoins, Desnos s'est écouté, s'est écouté parler, à écouté ceux qui l'écoutaient. Il a dû, sur-le-champ ou peu après, faire intervenir sa mémoire. Celle du poète est-elle, dès le berceau, prête à conserver l'ineffable, ou englobe-t-elle d'emblée quelques mystérieux préparatifs orientés vers l'expression écrite?

Après que l'état de poète ait cessé d'être marqué par le destin jusqu'à correspondre à un *état* quasi-professionnel et à une raison sociale (méditons ces deux mots), les surréalistes ont recherché, à la manière de leur temps, l'état spécifique du créa-

teur. Ni état d'âme ni état d'esprit, mais favorisé par la recherche volontaire, par l'ouverture du langage, par la liberté de parole et d'association hors des systèmes métriques.

La liberté de la presse, c'est bien autre chose. Car le plomb des mots publiés pèse déjà sur l'écriture manuelle, et dès avant sur la parole. C'est pourquoi nous supposons, dans le passage de l'oral à l'écrit, un effet d'anticipation qui ne saurait exclure l'esquisse d'un retour à la raison.

Donner de la voix et *prendre* la parole, écrire ou dicter, recueillir pour diffusion à l'état manuscrit, puis lâcher l'essaim hors du cercle amical: ce processus ne peut fonctionner à sens unique, et le plus honnête des expérimentateurs n'évitera pas *l'artefact* introduit par les observateurs futurs.

Sans aller jusqu'à évoquer les officieux de Delphes écrivant les vaticinations de l'oracle en termes tels que le consultant puisse *s'y retrouver*, posons-nous la question: la poésie rêvée est-elle déjà un écrit par destination? le locuteur est-il un écrivain potentiel? le lecteur est-il déjà présent dans sa parole?

Cette problématique quelque peu aventurée ne saurait susciter de réponse catégorique, et fort heureusement la part du mystère persistera. Mais en procédant à l'inverse, c'est-à-dire en recherchant dans l'écrit des traces du parlé, nous touchons *bien entendu* un point spécifique, celui où le lecteur d'aujourd'hui rejoint l'auditeur originel. Et c'est cela qui compte, après tout.

S'agissant de Desnos, il est presque indécent de rappeler que Saint-John Perse souhaitait n'être pas lu à haute voix, que Claudel mastiquait ses mots, etc. Car nous avons affaire à une poésie qui se déclare spontanée, et à un homme *du commun*. Si le mot *trivialité* n'était si fâcheusement connoté, il conviendrait assez bien à l'entreprise en question, à une œuvre « faite par tous », se situant aux carrefours, aux *lieux communs* de multiples voies ouvertes à tout un chacun. Point de génie démiurgique, mais une recherche modeste, à diffusion somme toute assez restreinte, surtout lors de ses débuts, et où le sérieux n'exclut pas l'humilité.

Même si les déclarations d'intentions pèsent leur poids et si nous y sommes aujourd'hui particulièrement attentifs, il reste que Desnos était avant tout praticien, aventurier, découvreur, et hardiment engagé dans son entreprise. Sa réflexion sur les pouvoirs propres de la langue apparaît comme seconde par rapport à sa production de réalité. Par celle-ci, comme chacun sait, il continue d'exister.

*

**

Cette poésie orale, d'abord confidentielle et inchoative, trouvera bientôt le moyen, le *média* capable de lui assurer un auditoire probablement sans précédent.

Ici, l'absence de prétention de Desnos pouvait seule lui permettre de pénétrer. Car, comment la radiodiffusion débutante,

avec ses aspects mercantiles affichés, son *bruit* continu et son salmigondis, d'expressions hétéroclites, aurait-elle pu séduire un écrivain trop imbu de sa dignité? Et, pour évoquer d'abord le journalisme - sans risquer de comparaison avec la presse actuelle - était-il bien convenable d'y paraître?

Si les surréalistes ont su jouer avec maîtrise - mais avec des fortunes diverses - des moyens qu'on n'appelait pas encore *de masse*, ils l'ont fait plutôt pour exister davantage, pour se propager, pour provoquer et démystifier ces monstres mal connus. Les techniciens d'aujourd'hui, qui en ont vu et fait bien d'autres, leur rendent volontiers hommage. Quant à produire *pour* les médias contemporains, on sait que le groupe reculait devant le Moloch dévoreur de talents, expert en édulcoration, nivellement et compromissions diverses. Faut-il le regretter? Quand on étudie tracts, papillons, manifestations, expositions - sans parler des livres - on se prend à imaginer ce qu'auraient pu donner des publications surréalistes faites ès-qualité de façon continue dans la « grande » presse et à la radio, du moins tant que ces trublions n'auraient pas été jetés dehors pour leur plus grande satisfaction.

Certes, après Apollinaire et tant d'autres, plusieurs surréalistes - notamment Soupault - ont travaillé comme journalistes. D'autres ont « fait passer » des articles que le chercheur exhume avec gourmandise. Certains ont servi une idéologie - et la presse idoine. D'aucuns ont pu considérer cette activité comme un métier à exercer, et la nécessité de travailler - souvent *hors texte* - s'impose à la quasi-totalité des écrivains. Lesquels sont d'ailleurs trop facilement considérés en faisant abstraction de leur profession, citée comme par accident. Que Breton ait toujours refusé le labeur mercenaire ne signifie pas, bien sûr, qu'il soit resté oisif et ait vécu de l'air du temps. Qu'aucun individu ne soit définissable par son métier est une évidence, mais la question que l'on pose volontiers dans la vie quotidienne devrait s'appliquer aussi aux écrivains, puisqu'il n'est pas indifférent d'être directeur de collection chez un éditeur, bibliothécaire, enseignant, fonctionnaire d'autorité, propriétaire, porteur d'actions, employé de commerce, artisan, etc.

Desnos, quant à lui - et il n'est pas le seul... - a plusieurs fois changé de métier, dans les conditions que Marie-Claire Dumas relate opportunément.

La réunion qu'elle a réalisée dans *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930* contient des écrits journalistiques dont certains ont connu une diffusion notable, en particulier *la Place de l'Etoile*, publiée ici dans sa version primitive de 1928 parue en feuilleton dans le quotidien *le Soir*, et dont la *Dédicace* à Breton indiquait explicitement:

Et que, si vous me demandez pourquoi je publie cela et dans les conditions « publiques » maxima, je vous

*répondrai, mon cher ami, pensant à une enquête
célèbre, que J'ECRIS POUR DONNER RENDEZ-VOUS...*

La grande affaire de la diffusion - et de la réception est ici évoquée directement.

Est-on compromis quand on est trop connu? Est-ce se commettre que de publier ses textes dans des organes à fort tirage? Desnos s'est posé ces questions, en a débattu et a choisi. Mais il a choisi en même temps, on le sait, de crier fort, de moquer, de dominer ses doutes par son audace permanente.

Qu'aurait-il pensé de ceux qui, aujourd'hui, invoquent à tout bout de champ «les médias», qu'ils mettent dans le même sac en tant qu'hypothétiques créateurs de sens? De ceux qui renoncent à parler en leur propre nom pour se modeler sur les attentes supposées d'un public supposé connu? Et de la situation des publications littéraires qui, nonobstant la percée du livre à grande diffusion, risquent de se tarir à la source chaque fois qu'on préjugera de leur insuccès?

Lui qui ne prenait pas la pose d'un athlète de la pensée mais qui combattait en permanence malgré les traverses que l'on sait, nous remet en mémoire la détermination des romantiques à *s'imposer* envers et contre tout.

Il écrivait ses paroles. Il *parle* dans ses écrits. Ce truisme éculé, nous pouvons l'entendre au sens fort, s'agissant de Desnos, et spécialement de ses articles.

Quant à son expression radiophonique, on le dirait prédestiné, lui et ses rêves, à cette voix lointaine et intimiste, unanime et confidentielle, tâtonnant encore dans l'obscurité de ses débuts, à destination d'individus et de petits groupes rassemblés autour d'un «poste» fixe comme autour d'un âtre ou d'un dieu laïc.

On aime pouvoir rappeler que, pendant les dix années qui ont précédé le silence soudain de juin 1940, la T.S.F. fut un mode privilégié de libre création, où des esprits brillants et des voix chaleureuses ont pu s'ébattre avec enthousiasme. Ils ont exploré, sans nulle prétention et avec un minimum de théorisation - mais non sans sérieuse réflexion - les virtualités nouvelles de ce média étheré, réalisant le prodige de la présence absente, et capable de réveiller tant de rêves enfouis.

Marie-Claire Dumas, au terme d'une recherche difficile, a su relever les traces qui subsistent de cette activité mal connue, sinon méconnue, et préciser la participation très active de Desnos à cette forme nouvelle de poésie pour tous.

Soulignons au passage le contraste qui existe entre les vestiges monumentaux que laisse le travail solitaire de l'écriture enrichi de ses divers appareils - ce, même pour des textes demeurés relativement confidentiels - et la fugacité de la parole écoutée à la radio par des auditoires immenses. Pour celle-ci, peu d'écrits préparatoires, et rarement conservés, des enregistrements qui ne prétendaient pas à la durée ou qui, pendant toute

une période, pouvaient difficilement être conservés et consultés: il y eut ainsi, comme pour tout art à ses débuts, d'innombrables messages égarés, tels des engins spatiaux voyageant indéfiniment après avoir cessé d'émettre.

Pour Desnos, nous voyons clairement *a posteriori* que le micro était la *place* de l'étoile, avec le rayonnement « tous azimuts » de sa voix « *témoin du souffle* » comme le vers lui-même.

De cette voix-truchement, de ces *parleurs*, nous ne savons plus grand chose, et leurs inflexions risquent de demeurer aussi improbables que celles de Démosthène avec son caillou dans la bouche. Les usages, les contagions, l'académisme, la mode et les modes d'élocution de ces présences lointaines et familières, chuchotant ou clamant à domicile, ont exercé, sur la réception des textes qu'elles lisaient, des influences que nous ne connaissons probablement jamais. Aussi hésite-t-on à prolonger les réflexions esquissées plus haut à propos de l'énonciation par l'auteur lui-même jusqu'à une exploration indécise de la *lecture* des textes à la radio. Il est étrange que les « primitifs » d'une technique d'expression aussi récente et tôt développée soient déjà plongés dans la même pénombre que les interprètes de la musique, de l'art lyrique et du théâtre des siècles précédents.

Retenons que Desnos a parlé lui-même dans le micro dès juin 1930, et à de très nombreuses reprises ensuite, notamment pendant les années de son activité publicitaire.

Celle-ci, innovatrice par définition et exercée par Desnos en tant que métier véritable et continu pendant cinq années au moins, eût fourni au chercheur un corpus abondant et porteur de questions essentielles, que des vestiges déjà quasi-archéologiques permettent seulement d'évoquer.

Notons d'abord que *La grande plainte de Fantomas*, à laquelle Desnos a contribué en 1933, était une émission publicitaire en faveur du *Petit Journal*, qui distillait en feuilleton *Si c'était Fantomas*, de Marcel Allain. Lequel journal rendait la pareille à la radio en faisant une campagne de presse pour l'émission en question. Ce jeu de miroirs, aujourd'hui baptisé « campagne multimédias » et élaboré par des stratèges patentés, se faisait alors comme en se jouant et gardait la fraîcheur de l'aventure. Ainsi d'ailleurs que la suite des volumes signés par Allain et Souvestre selon les modalités que l'on sait, et dictés déjà - au moins par Allain - à un enregistreur.

Donc, parmi ses multiples avatars, cette œuvre qu'on pourrait dire parlée a suscité un écho radiophonique à grand « spectacle », incluant *La plainte de Fantomas*, écrite par Desnos seul, texte sorti du pavé, qui a traversé la période de guerre et ne fut pas pour rien dans sa notoriété posthume.

Marie-Claire Dumas a pu recenser plusieurs catégories d'émissions dont la diversité étonne, surtout si l'on pense à la périodicité étroite, à la durée, aux horaires impératifs, au travail de documentation qu'impliquent ces sortes d'activités.

Gageons que, si ces efforts d'un poète intrépide sont en grande partie perdus pour nous, ils n'ont pas été perdus pour tout le monde. Mais leurs répercussions demeureront à jamais mystérieuses.

Emissions de vulgarisation (oublions tout sens péjoratif) et de délasserment pédagogique qui ont duré à elles seules plus d'un an, lectures d'œuvres littéraires et musicales commentées, séries de textes poétiques élaborés et mis en ondes à partir de poèmes existants, etc., etc. : on peut dire que les bailleurs de fonds en ont eu pour leur argent. Et ils ont dû s'en rendre compte, puisqu'ils ont continué à patronner longtemps les émissions publicitaires auxquelles Desnos contribuait. Quant aux auditeurs, on le sait, ils en redemandaient.

C'est que le *feed-back* fonctionnait! Sans connaître ce barbarisme, Desnos avait consciemment organisé les possibilités de réponse du public par enquêtes, courrier, envoi de suggestions et de documents. Et il les prenait en compte dans ses émissions, démarche dont les publicitaires modernes parlent souvent en termes ésotériques, mais pratiquent assez peu.

Quant aux contraintes du discours marchand, comble de l'abomination pour un écrivain traditionnel, notre poète les a prises en charge allègrement, dans des conditions de travail qui sont celles du forum, non du cabinet. Tumulte, hâte, impératifs techniques, durées calculées à une seconde près, anxiété du « direct », concertation permanente, etc. : tout cela semble avoir été pour l'auteur de *Prospectus* (1919) des stimulants plus que des handicaps.

Et si l'on pense que Desnos a travaillé pour une centaine d'annonceurs en quelques années, leur délivrant généreusement les mots et les rythmes adéquats à leurs modestes productions, on oublierait presque que pour eux il s'agissait d'argent et qu'ils pesaient sans aucun doute sur chaque minute de production, sur chaque argument invoqué, sur chaque choix artistique, au nom de ce qui était déjà bel et bien du *marketing*.

Sur ce gigantesque marché de plein air qu'est la radio commerciale, Desnos a su faire entendre sa propre voix, en la proposant à tous. Et c'est bien à lui que devait revenir l'idée et la pratique de la célèbre émission *La clef des songes* (1936-1939), fondée sur les thèmes dominants des récits de rêves envoyés par les auditeurs, lecture poétique d'une création collective, dont nous pouvons être sûrs qu'elle ne déparerait pas ses œuvres complètes.

Ainsi, le rêveur solitaire des débuts, probablement sans l'avoir cherché, rencontre le public le plus vaste, invité à rêver avec lui.

Les mots ont volé, les écrits sont restés, tout imprégnés de poésie orale et de musique.

Décembre 1980
Université de Paris III

LE « COME BACK » DE PHILIPPE SOUPAULT

Jean-Charles GATEAU

Poèmes et Poésies, Grasset, 1973.
Le Bon Apôtre, Garnier, 1980.
En joue, Lachenal et Ritter, 1980.
Le Nègre, Seghers, 1975.
Les Dernières Nuits de Paris, Seghers, 1975.
Ecrits de cinéma (1918-1931), rassemblés par O. et A. Virmaux,
Plon, 1979.
Vingt Mille et un Jours, entretiens avec Serge Fauchereau, Bel-
fond, 1980.
Action poétique, n° 76, 4^e tr. 1978.
Apprendre à vivre (1897-1917), Rijois, 1977.
Ecrits sur la peinture, Lachenal et Ritter, 1980 *.

Pour son malheur, Philippe Soupault est un ancien combattant du surréalisme. Il a côtoyé les ténors, partagé leur révolte, participé à leurs expériences, co-signé les *Champs magnétiques*. D'avoir embarqué comme mousse au départ d'une aventure qu'il a quittée à la première escale en a fait un personnage public qu'il joue avec bonne grâce: le Monsieur qui a connu Breton, etc., fertile en anecdotes un peu usées depuis le temps qu'il les confie. Pourtant, Soupault n'a jamais été, au fond, surréaliste au sens

* Parus depuis la rédaction de cet article : *Odes (1930-1980)*, J.M. Laffont, 1981; *le Grand Homme, Mémoires de l'oubli* (1914-1923), Lachenal et Ritter, 1981.

strict. Ni l'engagement révolutionnaire, ni l'Amour Fou, ni la quête du point suprême, ni la mystique du hasard objectif ne l'ont tenté. Le sérieux même des surréalistes corsetés dans leur orthodoxie et leur gauchisme, ne pouvait que l'indisposer. Si en revanche on voit dans le surréalisme la cristallisation locale d'un bain poétique plus général et l'exacerbation de tendances flottantes, il est bien certain que Soupault participe de ce bain et de ces tendances. Plutôt que de voir en lui une figure latérale et secondaire d'une école qui, en fin de compte, le renia, il serait plus juste de le mettre à sa vraie place. Non pas « marginale » : la notion même de « marges » implique l'existence d'un centre investi d'un pouvoir (fût-ce d'un contre-pouvoir), ou à tout le moins d'une autorité. L'anarchisme de Soupault a toujours été rebelle à cette distribution héliocentrique de l'espace. « Il est assez émouvant, écrivait Breton en 1922, de penser que jusqu'à sa mort il demeurera peut-être le jouet de Dada. » Là est sa vraie place en effet, au point où convergent le romantisme et Dada, le mal du siècle et l'humour, Musset et Lewis Carroll.

L'indifférence rare de Soupault à la célébrité entraîne une méconnaissance dont il s'accommode fort bien. Un mouvement toutefois se dessine au cours de la dernière décennie, qui nous a valu plusieurs rééditions capitales et un précieux volume d'entretiens. Les lacunes subsistent. Seront-elles comblées ?

Pour la poésie nous sommes gâtés, puisqu'en 1973 Grasset a regroupé en 450 pages, *Poésies*, tous les recueils antérieurs. Les trois premiers recueils, *Aquarium* (1917), *Rose des vents* (1920) et *Westwego* (1922) témoignent certes de fraîcheur et de liberté dans l'écriture, mais surtout de l'emprise puissante qu'exerçaient sur les débutants Apollinaire, Cendrars et Valéry Larbaud. A l'Apollinaire de « Zone » et au futurisme se rattachent les jeux typographiques, colonnes, majuscules, espacements, calligrammes, et tout un lexique moderniste : tramways, obus, locomotives, Tour Eiffel et Sacré-Cœur, Whitechapel et Tamise, Barman, électricité, ragtime et banjos. Au Cendrars des « Pâques à New York » se rattachent les notations morcelées cubistes, le dialogue extérieur, à Valéry Larbaud l'amour des voyages et de l'exotisme, la nostalgie des départs. Sa facilité à improviser, sa disponibilité même ont ici desservi Soupault. Mais les recueils qui suivent s'éloignent de ces influences sans les renier jamais. Une sensibilité à la fois discrète et fiévreuse s'affirme, avec ses chagrins et ses colères, ses élans et ses retombées. Et, comme bien d'autres, Soupault se défend de sa vulnérabilité par l'humour. Cette veine va grandissant dans son œuvre, jusqu'à tout imprégner ; c'est ici qu'on rejoint Dada, ou plutôt la tradition de la fatrasie, du limerick, du nonsense, ceci dans les meilleurs moments, car le goût lamartinien de l'écriture fluide n'évite pas toujours la banalité ni l'insipidité.

En une dizaine d'années, de 1923 à 1934, Soupault a publié dix « romans » et un récit. Quatre seulement ont fait l'objet

de rééditions récentes: *le Bon Apôtre* de 1923 (Garnier, 1980), *En joue* de 1925 (Lachenal et Ritter, 1980), *le Nègre* de 1927 et *les Dernières Nuits de Paris* (Seghers, 1975). Seul le premier bénéficie d'une préface, signée de Serge Fauchereau, où s'éclairent quelques masques : Michel Palmyre est Apollinaire, Adrien Voultais est Cendrars, Maxime Lévy est Max Jacob, Poteau, est Cocteau, etc... Mais il ne s'agit pas d'une chronique travestie de la vie littéraire. C'est bien plutôt la contribution de Soupault à l'obsession du « lâchez tout », si forte à l'époque chez les amis de Breton. Jean X, dandy parisien, entre Lafcadio et Jacques Vaché, finit par s'exiler au Canada comme Rimbaud au Harrar. L'écriture, assez gidienne dans ses procédés (mais préservée du goût de reluquer et de la manie de dissenter qui rendent *les Faux Monnayeurs* si médiocre), n'a pas encore acquis sa pleine liberté poétique.

Le héros *d'En joue* procède, lui aussi, de Lafcadio (il a, semble-t-il, commis un meurtre « gratuit »), comme aussi de Jacques Rigaut, de Drieu et de Crevel. Ecrivain et sportif, épris de gants de crin et de punching ball, Julien mène la vie à pleins gaz. Et puis une faille se glisse et s'agrandit dans cette belle mécanique. La pensée de la mort, la hantise du passé, l'épuisement de la maladie corrodent sa volonté, le démoralisent. Il brisera une passion naissante par peur d'un avenir médiocre, souffrira de la jalousie, noiera son *tædium vitæ* dans l'alcool; le roman l'abandonne au bord du suicide. Ce témoignage sur la génération fiévreuse et perdue des Gilles et des Aurélien, écrit d'une plume alerte et forte, avec une maîtrise sèche des ressources de la langue, eût fait un excellent prix Goncourt. La révolte contre le grand vide métaphysique et politique d'une époque jaillit de l'écriture même, sans prédication ni sensiblerie, et redouble, dans une intrigue romanesque, celle de Breton dans le *Discours sur le peu de réalité*.

Précédé d'une courte biographie de Faustin Soulouque (1782-1867), empereur d'Haïti, nègre blanc qui a trahi sa race et singé les fastes napoléoniens, *le Nègre*, de 1927 évoque, dans une suite de chapitres discontinus, un certain dandy ténébreux nommé Edgar Manning. Fasciné par la race noire (*Tous [...] savaient rire. On voyait, lorsque leurs lèvres s'écartaient, des gencives mauves. Mais leur regard était si lointain qu'il me donnait une sorte d'effroi. Ils voyaient ce que je ne pouvais pas voir, ce que je ne pourrais jamais voir.*), le narrateur fait connaissance d'Edgar Manning à Londres en 1913. Quelques années plus tard, alors qu'il l'a perdu de vue, il apprend que Manning, musicien épisodique dans des boîtes de jazz, trafiquait de la drogue et soutenait des filles; que, même, il avait probablement tué pour voler, et qu'il est en prison. Le hasard met à nouveau Manning sur le chemin du narrateur dans un café de la place Clichy dans les années vingt; le nègre trafique toujours, mais, pour un temps, travaille en usine à Billancourt avec Charles, un prolétaire en

casquette: *Charles était en quelque sorte le frère d'Edgar. Le monde pour lui était désaffecté. Une amitié se noue, et Manning finit par confier au narrateur qu'il a jadis assassiné à Barcelone une putain nommée symboliquement Europe. Quelque temps plus tard, le narrateur convoqué à Lisbonne découvre que Manning y a fomenté une insurrection. Elle avorte, mais il y en aura d'autres.*

Telle est la trame narrative. L'intérêt du roman tient bien davantage dans la hardiesse de son écriture poétique: *Je reconnais mon ami Manning parce qu'il est vivant comme la couleur rouge, rapide comme une catastrophe. Il paraît et disparaît. Il se meut dans l'air irrespirable, dans l'eau jamais éteinte et dans ce feu plus généreux qu'une lamproie et sur cette noble terre qu'illustrent les éclats de rire et le sang du bœuf.* Surtout, le mythe envahit le roman. Insaisissable, inadaptable, incivilisable, le nègre est *l'autre*, l'envers du blanc enchaîné, adapté, civilisé, le négatif de nos servitudes, l'image même de toute liberté, de toute rébellion, et de la révolte surréaliste entre autres. Sur ce parangon abusif convergent la mauvaise conscience des nations colonisatrices, l'immoralisme gidien, le rêve d'une anarchie et d'une barbarie qui dynamitera le vieux monde. Artaud, Aragon et Breton avaient incarné ce rêve en 1924 dans «l'Orient». Au péril jaune qui faisait frémir Massis, aux hordes mongolo-bolchéviques qu'appelaient les surréalistes, Soupault substitue, comme agent de l'Apocalypse, le couteau africain égorgeant la putain Europe: *Il n'a à compter que sur l'instantané et la pieuvre des traditions est, à son égard, parfaitement impuissante. Il avance sans rien laisser derrière lui.* Comme Attila ou Gengis Khan.

La menace s'accroît avec *les Dernières Nuits de Paris*, paru en 1928. Paris, pour Soupault, est la ville de nuit où se déploie le mystère. Ici règnent les rencontres et le danger. *Les Dernières Nuits de Paris* suscitent, sur une vague trame policière où ne manquent ni le marin vagabond, ni les conciliabules des conjurés, ni la femme-piège, ni le tout puissant chef de bande, suscitent, disais-je, un Paris franchement onirique: *La nuit de Paris devenait un domaine inconnu, un immense pays merveilleux plein de fleurs, d'oiseaux, de regards et d'étoiles.* Gonflée d'eau, entre rêve et veille, la ville transcende constamment une intrigue populiste qui se souvient d'Eugène Sue, se liquéfie, flamboie, se prête à d'admirables images. Secrètement investie par la pègre et les pyromanes, la capitale vit-elle ses dernières nuits comme Pompéï vivait ses derniers jours? A la veille de la grande crise de 1929, ce thème outrepassa les sortilèges du Paris d'Aragon ou de celui de Breton, et s'apparenta au fantastique expressionniste du Berlin de catastrophe qu'investissent les sbires du docteur Mabuse. Murnau, Pabst et Fritz Lang ont passé par là.

Il est vrai que Soupault est un passionné de cinéma. Il glori-fiait dès 1920 Chaplin, Harold Lloyd et Louis Delluc dans sa rubrique de *Littérature*. Entre 1929 et 1931, il tint la chronique de

cmema de *l'Europe nouvelle*. Mais le journaliste n'avait pas abdiqué ses exigences de poète. Odette et Alain Virmaux ont eu l'excellente idée de rassembler cette bonne centaine de chroniques, et de les publier avec un index commode. C'est l'occasion d'entendre un esprit lucide et indépendant dénoncer les facilités et les pauvretés, lutter contre l'abâtardissement commercial, au début des années trente, d'un septième art aux ressources pourtant prodigieuses. L'invention du parlant, dit-il, va paralyser pour plusieurs années l'art cinématographique. Et d'exécuter salubrement les pièces filmées, les opérettes ridicules, les grands spectacles historiques, les feuilletons truffés de clichés policiers ou sentimentaux. Ce livre offre aussi un voyage nostalgique vers quelques chefs d'œuvre d'Eisenstein, Lubitsch, Pabst, Sternberg, King Vidor, et vers le royaume du nonsense poétique des Marx Brothers ou des premiers dessins animés. Et l'on peut rêver sur ce que Jean Vigo aurait tiré du scénario de Soupault *le Cœur volé*, adjoint à l'ouvrage.

Ce texte de 1934 figurait déjà dans le n° 76 d'*Action poétique*, consacré pour moitié à Philippe Soupault : bibliographie, un poème «Face à Face» en fac-similé de manuscrit, des poèmes inspirés à Pierre Lartigue, Charles Dobzynski, Alain Lance et Henri Deluy par les écrits de Soupault, une traduction (fragmentaire, hélas) de la préface de l'édition allemande du *Nègre*, où Heinrich Mann glorifie Soupault: *Vos romans perdent parfois patience de n'être que de la prose, ils voudraient devenir ces îles scintillantes que sont les poèmes*. Et, pour finir, une conversation avec Serge Fauchereau, qui brosse le portrait d'un Soupault désinvolte, instable, romantique, discret, et injustement occulté. On sent que Fauchereau s'attache à le faire mieux connaître. Premier jalon de cette entreprise : un volume d'entretiens, *Vingt Mille et un Jours*.

Il faut savoir gré à Serge Fauchereau d'avoir ratissé, avec une obstination de bulldozer, la mémoire de Philippe Soupault. Cela nous vaut une récolte considérable de précisions et d'appréciations sur les écrivains, les peintres, les musiciens que Soupault a connus, les revues auxquelles il a collaboré, les œuvres qu'il a écrites. *Vingt Mille et un Jours* complète abondamment (mais sans la rendre inutile) la présentation judicieuse que Henry-Jacques Dupuy avait écrite en 1957 pour la collection «Poètes d'Aujourd'hui». On cerne brièvement les amitiés (Larbaud, Reverdy, Leiris, les Jolas, Bernanos) et les inimitiés (Léautaud, Max Jacob, Delteil, Cocteau, Picabia) ; on épluche les sommaires de la *Revue européenne*, et le catalogue de la «Collection européenne» (Gorki, Léon Pierre-Quint, Edmond Jaloux, Virginia Woolf, Joyce, Milosz, Supervielle) ; on passe (trop vite) sur les grands reportages internationaux, la carrière à la radio, la bougeotte incoercible. Les quatorze entretiens (222 pages) de Fauchereau avec Soupault sont suivis de cinq courtes notices rédigées en marge par Soupault (sur Cendrars, Raymond Roussel,

Jacques Vaché, Jacques Rigaut, et sur sa propre vie) et de trois documents : une notice sur Reverdy rédigée pour Doucet en 1922, une autre sur les muralistes mexicains parue en 1952 dans *XX^e Siècle*, et une troisième, de 1931, (inéédite?) sur Lénine, Moscou et Rostov. En fin de volume, bonne bibliographie (il y manque les articles dans la presse: il faudrait bien que quelqu'un s'attelât à ce travail d'Hercule), index, et deux pages de repères biographiques, hélas très lacunaires (rien par exemple entre 1931 et 1938; une chronologie précise des voyages de ce grand itinérant serait indispensable).

L'intérêt principal d'*Apprendre à vivre* (1897-1914), 70 pages autobiographiques sur les dix-sept premières années de la vie de Soupault, est de fournir des pistes - un peu brèves - aux exégètes qui se pencheront sur sa contribution aux *Champs magnétiques* et sur ses autres œuvres. Une mémoire parfois distraite et rapide passe en revue, non sans quelques redites, les premières rencontres d'un garçonnet solitaire et bien élevé, fils d'un médecin connu, avec le langage (les comptines et chansons), la bibliothèque (Perrault, Grimm, Swift, Andersen, de Foe; puis Assolant, Maupassant, Nick Carter et Lenôtre; enfin Gide et Rimbaud), les paysages (Cabourg, Londres, le Var, le Rhin) et les institutions (l'école, le collège religieux, le lycée Condorcet, le baccalauréat). Mais la pudeur et la censure jouent considérablement. On en saura plus sur quelques entrevues avec Proust que sur le père, la mère et les frères réunis, ou sur l'éveil de la sexualité. Une bonne étude critique, de Jacques-Marie Laffont, complète le volume.

On aurait tort d'attendre des 400 pages des *Ecrits sur la peinture* des résurrections de première grandeur et de poids constant. Le livre se présente agréablement (beau papier, larges marges, illustration satisfaisante), mais par moments déçoit: tout n'y est pas d'un égal intérêt. De nombreux fragments, empruntés aux entretiens de *Vingt Mille et un Jours*, étoffent le volume et relient entre eux les textes antérieurs. Doit-on admettre ce complément, ou ce colmatage du vide? Fallait-il, sous couleur d'être exhaustif, mêler les souvenirs et témoignages tardifs aux pages écrites «sur le vif»? Du coup, l'ordre des textes n'observe pas la chronologie de rédaction, mais celle, muséographique, de leur objet: On commence par Uccello pour terminer sur Sergio Ceccotti. Ce qui a pour effet malencontreux de disperser des pages contemporaines. 7 pages de 1922 sur le Douanier Rousseau, 8 de 1923 sur Delaunay, 4 de 1924 sur Chagall, 2 de 1925 sur Manet, 11 de 1928 sur Lurçat, 9 de 1929 sur Alexeïeff, empruntées à des articles dans *les Feuilles libres* ou les *Cahiers d'art*, constituent l'apport le plus substantiel, le plus libre et le plus souple, le plus poétique et surréaliste d'esprit, de ce gros volume. Sans doute bridées par des nécessités éditoriales, les 43 pages de *William Blake* (Rieder, 1928) et les 44 pages de *Paolo Uccello* (Rieder, 1929) sont de scrupuleuses monographies

d'initiation, qui n'ont pas trop mal vieilli. Honni de ses anciens amis, Soupault s'entremet auprès du grand public pour lui révéler deux méconnus qu'ils aimaient, le fou de perspective et le graveur visionnaire; mais il s'astreint à une sagesse pédagogique dont l'honnêteté voile la finesse et paraît commerciale à ses complices d'hier. Les autres textes non rétrospectifs (sur les Mexicains, les peintres de Bohême, les primitifs portugais, Papazoff, Dubout, Searle, etc.) voient s'estomper davantage encore les liens avec le surréalisme. En somme, le goût de Soupault reste dans l'anti-chambre du surréalisme: aucune prose d'époque sur Picasso, Braque ou Derain, sur Chirico ou Klee, sur Arp, Duchamp ou Picabia, sur Masson ou Miro, Magritte ou Dali ; l'écriture critique ne peut se comparer aux fulgurations illuminantes de Breton ni **aux** empathies évidentes d'Éluard; lyrique parfois avec bonheur dans sa jeunesse, Soupault dans sa maturité compose avec le lecteur supposé, transige avec l'homme ordinaire en lui, et frôle la .grisaille du dilettantisme raisonnable. Mais cette recension reste un précieux outil de travail pour les chercheurs.

Le plus urgent maintenant serait sans doute de rééditer *A la dérive* (1921), *Histoire d'un blanc* (1927), *Terpsichore* (1928) et la traduction de Blake, entre autres traces méconnues de Vingt Mille et un Jours débridés par tous les horizons de la planète et de la poésie.

DOCUMENTS

THÈSES

I. - THÈSES SOUTENUES

A) AUTEURS

ARAGON

GRULLON Ivan - 3^e cycle N.R. - *Conception de l'histoire et structures romanesques dans l'œuvre d'Aragon*, ROUSSEAU, Aix-Marseille 1, 06/80.

DHEDYA Bungande - D.E. - *Structures stylistiques et textuelles au service du réalisme et de la vision personnelle dans « le Monde réel » de L. Aragon*, PARENT, Strasbourg II, 05/80.

FONTANILLE Jacques - 3^e cycle N.R. - *Consciencés et paroles romanesques. Sémiotique littéraire: la dimension cognitive dans « la Semaine sainte » d'Aragon*, GREIMAS, E.H.E.S.S., 06/79.

ARTAUD

OBADIA Bernard - 3^e cycle - *Antonin Artaud: lettre en souffrance (maladies, mort, images)*, JEAN, Aix-Marseille 1, 06/80.

BRETON

FOLLET Jeanne - 3^e cycle N.R. - *La poésie d'André Breton à la lumière du « Manifeste du Surréalisme »*, REBOUL, Lille III, 12/79.

BABONNEAU Marie-José - 3^e cycle N.R. - *La femme souveraine dans l'œuvre de Chrétien de Troyes et d'André Breton. L'illusion mise à nu*, MARTINEAU, Nice, 12/79.

LE GROS Marc - 3^e cycle N.R. - *Les figures du changement de signe dans « Arcane 17 » d'André Breton*, QUESNEL, Brest, 04/80.

BRUNIUS

PAGLIANO Jean-Pierre - 3^e cycle N.R. - *Edition critique de « En marge du cinéma français », essai de J.B. Brunius. Étude: Brunius en marge du cinéma français*, GOIMARD, Paris 1, 06/80.

- CESAIRE
BOUELET Sylvestre - 3^e cycle N.R. - *L'existentialisme dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, JOUANNY, Paris XII, 06/80.
- CHAR
LAMBOLEY Raymond - 3^e cycle N.R. - *Un retour du matinal : Char et Heidegger*, CESBRON, Nantes, 03/80.
- CREVEL
DEVESA Jean-Michel - 3^e cycle N.R. - *Univers fantasmatique et dynamique de l'écriture chez René Crevel*, HAUSSER, Bordeaux III, 11/79.
- DAUMAL
GUICHARD Gérard - D. E. - *René Daumal: langage et connaissance. Recherche d'une poétique*, BONNET, Tours, 03/80.
- ELUARD
GATEAU Jean-Charles - D.E. - *Paul Eluard et la peinture*, ANGLES, Paris IV, 06/80.
BERGEZ Daniel - 3^e cycle N.R. - *Le sentiment de l'existence dans l'œuvre de Paul Éluard*, BELLET, Lyon II, 06/80.
- GRACQ
MURADBE GOVIC Almasa - D.U. - *Etude structurale du « Rivage des Syrtes » de Julien Gracq d'après le vocabulaire et la syntaxe*, PARENT, Strasbourg II, 10/79.
BRANDI Daniel - 3^e cycle - *La Guerre de 1939-1945 dans les romans de Camus, Céline, Gracq, Simon, Tournier. La guerre transposée*, ANGLES, Paris IV, 06/80.
SALVAING Claude - 3^e cycle - *Evolution du tragique de Nietzsche à Gracq et Junger*, IMBERT, Paris X, 11/79.
- QUENEAU
SANDERS Carol- D.U. - *Langage et roman moderne: l'exemple de Raymond Queneau*, DECAUDIN, Paris III, 06/80.
- TZARA
BLACHERE Jean-Claude - 3^e cycle - *Le modèle nègre. Aspects du primitivisme littéraire français au XX^e siècle (Apollinaire, Cendrars, Tzara)* ; GENGOUX, Nantes, 04/80.

THEMES

- GRAND JEU
JACQUES Chantal - 3^e cycle N.R. - *Le Grand Jeu, 1928-1932*, MAUZI, Paris IV, 12/79.
- SURREALISME
BLOCH Yvonne - 3^e cycle N.R. - *L'absolu dans le surréalisme*, MEYER, Aix-Marseille 1, 06/80.
BLANC Alain - 3^e cycle - *Le surréalisme impossible*, DREY, FUS, Grenoble II, 12/79.

II. - DOCTORATS D'ETAT INSCRITS

AUTEURS

- ARAGON
BRON Jean-Albert, *Démarche critique et démarche créatrice dans la « volonté de romans » d'Aragon*, MAILHOS, Toulouse II, 11/79.
SEOD Amor, *Réalités. Fictions. Réalisme dans quelques romans*

- de Louis Aragon notamment « les Cloches de Bale », PICH, Lyon II, 11/79.*
- BRETON BALLABRICA Michel, *Etude sémio-linguistique du discours surréaliste (André Breton) :: construction d'une cohérence*, MAURAND, Toulouse II, 12/79.
- FORMENTELLI Georges, *Connaissance et présence chez André Breton*, MAUZI, Paris IV, 01/75 E 12/79.
- CESAIRE LEPAGNEZ Claude, *Aimé Césaire écrivain politique*, GORE. Paris XIII, 12/79.
- CHAR NASTA Danion, *Texte et contexte du sentir. Etude sur la poésie de Saint-John Perse, René Char, Jules Supervielle, Pierre Reverdy, Francis Ponge*, RICHARD, Paris IV, 01/80.
- ELUARD GUEDJ née FEDIDA Colette, *Métaphore et connotation dans l'œuvre poétique de Paul Eluard de 1918 à 1936*, LÉBOUCHER-MOUNIN, Aix-Marseille 1, 04/80.
- FABREDIVE Andrée, *Paul Eluard, poète du bonheur*, DURRY. Paris IV, 03/67 D 01/80.
- GARCQ FABRE-LUCE Anne, *Julien Gracq: une rhétorique de l'indicible*, MASSON, Paris X, 10/74 D 02/80.
- MAROT Patrick, *La connaissance dans l'œuvre de Julien Gracq*, FORESTIER, Paris X, 04/80.
- QUENEAU BOURDETTE-DONON Marcel, *Raymond Queneau, une stratégie de communication*, SANOUILLET, Nice, 01/80.
- ROUSSEL BAZANTAY Pierre, *Archéologie d'un fait littéraire: Raymond Roussel*, DUGAST-PORTES, Rennes II, 12/79.

THEMES

- PRESSE BENASSAYA Elyette, *Le surréalisme et la presse de 1924 à 1938 : Etude des inter-relations avant-garde et institutions littéraires*, BEHAR, Paris III, 12/79.
- STYLISTIQUE JOUVE Dominique, *Dans le sillage du surréalisme. Etude stylistique des textes publiés par les éditions Fata Morgana, 1966-1976*, MAUZI, Paris IV, 02/80.

III. - DOCTORATS D'UNIVERSITE ET DE 3^e CYCLE INSCRITS

AUTEURS

- ARAGON BUISSARD Christine, *La femme dans les derniers romans d'Aragon*, RIEUNEAU, Grenoble III, 10/79.
- ÉYCHART François, *Le héros d'après-guerre dans l'œuvre d'Aragon et de Drieu la Rochelle*, MONFERIER, Bordeaux III, 11/79.
- GAUDIN Gilbert, *Aragon: le signe-roman*, JEAN, Aix-Marseille 1, 05/80.

- SAE HENB Wongsri, *La métamorphose romanesque d'Aragon*, MAUZI, Paris IV, 01/80.
 GULMEZ Bahadır, *Aragon, l'écriture plurielle et pluridimensionnelle du romanesque*, JEAN, Aix-Marseille I, 01/80.
- ARTAUD
 MASSET Danièle, *L'imaginaire du mouvement dans l'œuvre d'Antonin Artaud*, RICHARD, Paris IV, 11/79.
 NOVAIS MATA MACHADO Virginia, *Le théâtre d'Antonin Artaud*, EMELINA, Nice, 07/79.
- BATAILLE
 LALA M.-Christine, *L'œuvre de la mort et la pensée de Georges Bataille à partir de « l'Impossible »*, KRISTEVA, Paris VII, 10/79.
 POPOWSKI née HAZAN Mikhal, *Lisibilité et illisibilité dans l'œuvre narrative de Georges Bataille*, ABASTADO, Paris X, 09/79.
- BRETON
 DAZUT Mireille, *Contribution à une édition critique de « la Clé des champs » d'André Breton*, BONNET, Tours, 01/80.
- CESAIRE
 LARUCHELLE Nicole, *Le langage poétique de la violence dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, MAUZI, Paris IV, 11/79.
 RAHERIARITSOA Alice, *Formes et structures de la violence dans l'œuvre de Césaire*, AUTRAND, Poitiers, 01/80.
 COULIBALY Kaféhe André, *Le défi, un aspect de la pensée d'Aimé Césaire*, GORE, Paris XIII, 03/80.
- CHAR
 GAUBERT Alain, *L'intercession et son rôle dans la poésie de René Char*, AUTRAND, Poitiers, 12/79.
 CRECHET née GILLY Thérèse, *Du féminin dans l'œuvre de René Char*, MESCHONNIC, Paris VIII, 10/79.
 MARC Patricia, *Genèse de l'écriture de René Char*, MAUZI, Paris IV, 07/80.
- CREVEL
 BLIN Cécile, *L'univers intellectuel de René Crevel (D.U.)*, RIEU-NEAU, Grenoble III, 10/79.
 VIDAL Françoise, *Le sentiment de la mort chez René Crevel*, BANCQUART, Paris X, 09/79.
- DALI
 YOUSRI née CAZAUBON Annie, *Recherches sur le surréalisme: Dali, théoricien du surréalisme*, MONFERIER, Bordeaux III, 12/79.
 PASTORE Michel, *Esthétique dalinienne. Peinture et littérature, leurs rapports dans les théories de S. Dali*, ROUSSEAU, Aix-Marseille I, 06/79.
- ELUARD
 CAUCCI Frank, *La lecture érotique dans la poésie de Pablo Neruda et Paul Eluard*, BRUNEL, Paris IV, 11/79 UZP 01/80
 MAILLARD-CHARY Claude, *Le thème de l'oiseau dans l'œuvre de Paul Eluard*, PIERROT, Rouen, 06/79.
 LAPORTE Daniëlle, *Problématique et écriture du rêve dans l'œuvre de P. Eluard de nov. 1946 à nov. 1952 (« le Temps débordé », « Poésie ininterrompue 2 »)* PEYTARD, Besançon, 12/79.
- ELYTIS
 LAPAQUELLERIE Michèle, *Odyssée Elytis et le surréalisme*, JEUNE, Bordeaux III, 12/79.
- GILBERT-LECOMTE
 BIDAULT Nicole, *Révélation-Révolution dans Roger Gilbert-Lecomte*, LE GUERN, Lyon II, 11/79.

- GRACQ
 QUILBEUF Serge, *Essai sur une résonance. L'œuvre de Julien Gracq*, CESBRON, Nantes, 11/79.
 VOUILLOUX Bernard, *La lettre du récit. Approche stylistique des dispositifs narratifs dans l'œuvre de Julien Gracq*, MAZALEY-RAT, Paris IV, 10/79.
 LE MEHAUTE Michel, *Lignes de force du paysage. Une étude thématique d'« Un balcon en forêt » de Julien Gracq*, RICHARD, Paris IV, 12/79.
 JACOB Philippe, *Le thème de la blessure dans l'œuvre de Julien Gracq*, MILNER, Dijon, 01/80.
 VERNAZOBRES Jean-Pierre, « Un beau ténébreux » de Julien Gracq: les orbes du langage ou la mort déclinée, BELLEMIN-NOEL, Paris VIII, 11/79.
- LEIRIS
 BREUIL Yves, *Lecture de « Frêle Bruit » de Michel Leiris. Critique thématique*, RICHARD, Paris IV, 12/79.
 SCHILLING Eric, *La question du sujet romanesque et christique dans le personnage de Judith: de l'épopée biblique à « l'Âge d'homme » de M. Leiris*, KRISTEVA, Paris VII, 12/79.
- MANDIARGUES
 BRANDAO Ana Candida, *L'expression sensuelle des êtres et du monde dans l'œuvre de Pieyre de Mandiargues*, ANGLES, Paris IV, 10/79.
- PICASSO
 PIOT Christine, *Fortune critique de Picasso*, LAUDE, Paris 1, 06/80.
- PAZ
 LEMPERIERE Annick, *La question de la nationalité dans l'œuvre de deux écrivains mexicains: Octavio Paz et Carlos Fuentes*, LAFAYE, Paris IV, 12/79.
 TARROUX Christiane, « Libertad bajo palabra » (O. Paz) : *Elaboration d'un univers métaphysique*, CROS, Montpellier, 11/79.
- PERET
 TALON Dominique, *Etude du mythe dans l'œuvre de Benjamin Péret*, BEHAR, Paris III, 12/79.
- PREVERT
 SORET Sylvie, *Les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires par Jacques Prévert*, GARGUILO, Paris III, 12/79.
- ROUSSEL
 CHAUVIN Andrée, *Procès et procédure de l'intertextualité chez Raymond Roussel*, PEYTARD, Besançon, 06/80.
- VITRAC
 ACUNA SALAS Félicien, *La métamorphose dans les personnages chez Roger Vitrac*, CORVIN, Lyon II, 11/79.

B) THEMES

- DADA
 RICHARD Bernard, *Dada, enregistrement et recomposition*, ANTOINE, Nantes, 12/79.
- N.R.F.
 SILLARD née ESMAILI Someili, « La Nouvelle Revue française » et ses rapports avec le surréalisme, 1924 à 1940, BEHAR, Paris III, 12/79.
- REVUES
 BORDEZ Antoine, *Ecriture plastique et écriture littéraire dans « la Révolution surréaliste », « le Surréalisme au service de la Révolution » et « Minotaure »*, BANCQUART, Paris X, 10/79.

DEBORD Eric, « *Le Surréalisme au service de la Révolution* » :
étude de revue, BESSIERE, Amiens, 12/79.

THEATRE

RICHEBOURG Claude, *Théâtre dada et surréaliste: échec ou révolution*, JOMARON, Paris X, 10/79.

GASPARO Rosalba, *L'usage de l'irréel dans le théâtre dada et surréaliste*, BEHAR, Paris III, 12/79.

Cette mise à jour de la liste des thèses soutenues ou inscrites a été réalisée avec le concours du Fichier Central des thèses de l'Université de Nanterre, dirigé par Mme FALAISE-CHAZAL. Montage de Patrick LAWSON.

BIBLIOGRAPHIE

Michel CARASSOU

I. - LIVRES

- ALEXANDRIAN Sarane. - *Georges Henein*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1981.
- Approche d'Unika Zürn*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1981.
Choix de documents, deux extraits de « Notes pour le journal d'une anémique ».
- ARAGON Louis. - *Ecrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, 377 p., ill.
Réunion de tous les écrits sur l'art d'Aragon de la période surréaliste à 1980.
- ARANDA Francisco. - *El Surrealismo Español*, Barcelone, Editorial Lumen, 1981, 13 x 18,5, 240 p., br.
- BACIU Stefan. - *Antologia de la poesia surrealista latinoamericana*, Ediciones Universitarias de Valparaiso, 1981, 287 p., br.
- BECKER Hans Heribert et NAPRAVNIK Milan. - *Aus den Kasematten des Schalfs tschecho-slowakische surrealisten*, Munich, Heyne Verlag, 1980, 11 x 18, 192 p., br.
- BOUSQUET Joë. - *Lettres à Magritte*, Ramegnies-Chin et Paris, Talus d'approche, 1981.
- BRIDEL Yves. - *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. « Lettera », 1981, 142 p., br.
- CASERES Jorge. - *Textos ineditos*, presentación de Enrique Gomez-Correa, fac-similé d'une lettre d'André Breton à Braulio Arenas, viftetas-collages de J. Caseres, Toronto, Oasis Publications, 1979, 15,5 X 20,3, 68 p., br.
- CHAVEE Achille. - *Communicable delirium*, poems translated by Michael Bullock with a bibliographical note and three drawings by Tony Pusey, Cover Painting by Martin Guderna. London-Vancouver, immalee one, 1981. Limited numbered edition of 200 copies.

- DOTREMONT Christian. - *Grand Hotel des valises* - Locataire: Dotremont - Les entretiens de Tervuren, poèmes, manuscrits, photographies, réunis et présentés par Jean-Clarence Lambert, avec Alechinsky, Appel, Pol Bury, Corneille, Constant, Doucet, Edouard Jaguer, Jorn, Joseph Noiret, Ubac, dans un dotremontage de Pierre Faucheux, Paris, Editions Galilée, 1981, 16 x 23,5, 204 p.
- ETHIER-BLAIS Jean. - *Autour de Borduas*, essai d'histoire intellectuelle, Montréal, Presses de l'Université, 1981, 14 x 22, 200 p., br.
La vie et l'œuvre de Paul-Emile Borduas, chef de file des automatistes canadiens.
- FAIQ Salah. - *Another Fire Biffiting a City*, with collages by Haifa Zangana, Londres, Melmoth, 1979, 15 x 21, 48 p.
- GOMEZ-CORREA Enrique. - *To Mayo*, poèmes, versions française et anglaise par Beatriz Zeller, dessins de Mayo, Toronto, Oasis Publications, 1980, 16 x 21,5, n.p.
- GOURDET Michel. - *Claude Sernet*, stèle de Jean Digot, postface de Lucien Scheler, choix de textes établi par Denys-Paul Bouloc, bibliographie, Rodez, Subervie, coll. « Visages de ce temps », 1981, 11,5 x 18, 96 p., br.
- GRANELL Eugenio F. - *Estela de Presagios*, ilustraciones de Ludwig Zeller, Toronto, Oasis Publications, 1981, 15,5 x 22, 48 p.
- GREEN Robert. - *Seditious Mandibles*, Chicago, Black Swan Press, 1981, 17,5 x 21,5, 24 p.
- GUILLON Jean-Pierre. - *Le Bourgeon-Corail*, avec un dessin de Robert Lagarde et quatre photographies d'objets trouvés, s.l.n.d., 16 x 10,5.
- HENNING Edward B. - *The Spirit of Surrealism*, Indiana University Press and the Cleveland Museum of Art, 1979, 228 p., ill. noir et coul.
- Joë Bousquet dans les « Cahiers du Sud »*. textes choisis et annotés par Alain Paire, Marseille, Rivages, 1981, 198 p., br.
- LAMANTIA Philip. - *Becoming visible*, couverture de J. Karl Bogartte, San Francisco, City Lights Books, 1981, 12 x 16, 88 p., br.
- LECOMTE Marcel. - *Œuvres*, préface de Henri Ronse, Bruxelles, Jacques Antoine, coll. « Passé-Présent », 1980, 14,5 x 21, br.
- LAMPIN Bertrand. - *Magnésie du méandre*, Paris, Orbes, 1980, 13,5 x 21,5, 12 p.
- MABILLE Pierre. - *Messages de l'étranger*, Paris, Plasma, 1981, 14 x 22, 240 p., br.
Ce volume réunit un ensemble de textes sur le Vaudou, l'occultisme, les religions et la science, initialement publiés en revue.
- MABILLE Pierre. - *Traversées de nuit*, Paris, Plasma, 1981, 14 x 22, 216 p., br.
Ce volume rassemble des textes sur la littérature, la liberté, le rêve... publiés en revues, lus lors de conférence ou inédits.
- MARIEN Marcel. - *Les Fantômes du château de cartes*, Paris, Julliard, 1981, 208 p., br.
- NOUGE Paul. - *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. « Lettres différentes », 1980, 16 x 24, 318 p.
Rééd. d'écrits théoriques publiés confidentiellement en 1956.
- PENROSE Roland. - *The Road is wider than long*, an image diary from the Balkans - July-August 1938, rééd. en fac-similé conforme à l'édition originale de la London Gallery, London, Arts Council of Great Britain, 1980, 16,5 x 20,5.
- PIERRE José. - *Le Testament d'Horus*, poèmes, Paris, Eric Losfeld, 1981.
Ragnar von HoUen. Den Okiinde Kriiland, Kristianstad, Kaleïdoscope, 1980, 16,5 x 21, 96 p.
Première monographie consacrée au peintre « imaginiste » suédois.
- ROCHESTER Myrna Bell. - *René Crevel. Le pays des miroirs absolus*.

- Anima Libri, Publication du Département de Français de Stanford University, 1978, 176 p.
- Roger Caillois. *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges-Pompidou - Pandora Editions, 1981, 260 p., ill.
 Nombreuses études; textes de R. Caillois; lettres d'Aragon, Bousquet, Breton, Char, Gilbert-Lecomte...
- ROUSSILLE Guy. - *Fragments d'un paradis*, Lyon, Galerie Verrière, 1981, 21 x 27, ill. noir et coul.
- SANOUILLET Michel. - *Dada à Paris*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1980.
 Rééd. en 2 vol. de l'ouvrage paru en 1965 aux éditions J.-J. Pauvert.
- SCHWARZ Arturo. - *Anarchia e creatività*, Milano, La Salamandra, « Biblioteca di an-archos » 10, 1981, 15 x 21, br.
 Enquête présentée par A. Schwarz; 90 réponses parmi lesquelles celles de nombreux surréalistes.
- SHORT Robert. - *Dada and Surrealism*, London, John Calmann and Cooper (Octopus), 1980, 176 p., ill. noir et coul.
- SJOLIN Jan-Gunnar. - *Den Surrealistiska erfarenheten Upplevelsen. En tolkning av surrealismens askadning* (Le surréalisme comme une expérience vécue. Une interprétation du point de vue surréaliste), thèse de doctorat, Lund, Kalejdos kop, 1981, 454 p.
- SOUPAULT Philippe. - *Vingt mille et un jours*, entretiens avec Serge Fauchereau, Paris, Belfond, 1980, br.
- SOUPAULT Philippe. - *Odes (1930-1980)*, Lyon, Jean-Marie Laffont, 1981, 116 p., br.
- SOUPAULT Philippe. - *Le Grand Homme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1981, 19,5 x 23,5, br.
 Rééd. du roman publié en 1929 aux éditions Kra.
- SOUPAULT Philippe. - *Mémoires de l'oubli (1914-1923)*, Paris, Lachenal et Ritter, 1981, br.
- VIRMAUX Alain et Odette. - *Roger Gilbert-Lecomte et le Grand Jeu*, Paris, Belfond, coll. « Les Dossiers Belfond », 1981, 15,5 x 24,288 p., br.
 Au sommaire: Repères biographiques; L'œuvre de R. Gilbert-Lecomte; Thématique et stylistique; Jugements; Bibliographie; Notes; Index.
- ZELLER Ludwig. - *Cinquante collages*, « Texte-collage pour les collages-textes de Ludwig Zeller » par Arturo Schwarz, « Des collages de Ludwig Zeller et de leur sillage » par Edouard Jaguer, bio-bibliographie de l'auteur et bibliographie relative aux collages reproduits, Oakville (Toronto), Mosaic Press, 1981, 22 x 30,5, 64 p.

II. - REVUES

LE DESIR LIBERTAIRE

Publication de l'Association Arabie-sur-Seine, dirigée par A.K. El-Janaby (textes en français et en arabe, importante collaboration surréaliste).

N° 1, 1980.

N° 2, 2^e trim. 1981, « L'amnésie administrée », 21 x 29,7, 36 p.

N° 3, 4^e trim. 1981, « Subobjectivité », 21 x 29,7, 88 p.

ELLEBORE

Directeur: Jean-Marc Debenedetti.

N° 5, 2^e trim. 1981, 20 x 27,5, 36 p., « Quant à l'objet »: Textes et images de Eileen Agar, Jean-Claude Biraben, Nathalie Bitchatch, Francis Braun, Théodore Brauner, Cancio, Philippe Casella, Jean-Claude Charbonel, Philippe Collage, Arthur Cruzeiro-Seixas, Jean-Marc Debenedetti, Anne Ethuin, Gilles Ghez, Jean-Michel Goutier, Robert Green, Edouard Jaguer, Bernard Jund, Saul Kaminer, Gérard Legrand, Fernando Lemos, Milan Naprav-

- nik, Christian d'Orgeix, Iaroslav Picha-Troski, Pierre Sabourin.
Fabio de Sanctis, Jean Toche, Tony Urquhart, Antoni Zydron.
- THE MOMENT
Revue surréaliste en langue anglaise. Peter Wood, 8-10, rue d'Orchampt, 75018 Paris.
N° 1, 15 juin 1979.
N° 2, 15 sept. 1979.
N° 3, 15 dec. 1979.
N° 4, 15 avril 1980.
- PERISCOPE
Revue-affiche.
N° 4, mars 1981, Arthur Cruzeiro-Seixas.
N° 5, avril 1981, Pierre Peuchmaurd et Arthur Cruzeiro-Seixas.
- POLAIRE
« Repères théoriques », octobre 1981, dessins de Gilles Dunant, textes de Naila Attia, Michel Dubret, Vince, Gilles Dunant.
- TERZOOCCHIO
Edizioni Bora, Bologne. Directeur: Angelo Mazzei.
N° 17, mai 1980.
N° 18, sept. 1980.
N° 19, janv. 1981.
N° 20, mai 1981.
- NUMEROS SPECIAUX
- GRANDES LARGEURS
N° 2-3, automne-hiver 1981, « Correspondance Georges Henein - Henri Callet 1935-1956 », 232 p., index.
- L'IRE DES VENTS
« Autour de Michel Leiris », n° 34, 1981.
Etudes et textes poétiques, bibliographie.
- LE LA
« Groupe surréaliste tchèque », numéro spécial, avril 1981. (Gilles Dunant, 27, Croix d'Or, 1204 Genève.)
- LE NOUVEAU COMMERCE
N° 49, printemps 1981, au sommaire « Hexentexte » (anagrammes et dessins) suivi de « Lettres imaginaires » par Unika Zürn.
- LE PONT DE L'EPEE
« Georges Henein », n° 71-72, mai 1981.
- REIMPRESSIONS DE REVUES
- COBRA, PETIT COBRA, TOUT PETIT COBRA
Coll. complète : *Cobra* n° 1 à 10 (y compris la reconstitution des n° 8 et 9 jamais publiés); *Petit Cobra*, n° 1 à 4; *Tout Petit Cobra*, n° 1 à 4, 1948 à 1951.
Directeur: Christian Dotremont.
Réimp. en fac-similé, préface de Christian Dotremont, Paris. J.-M. Place, 1980, 24 X 32, 368 p., relié demi-toile.
- DADA
Cabaret Voltaire, numéro unique, 1916, édité par Hugo Ball; *Der Zeltweg*, numéro unique, nov. 1919, rédaction: Otto Flake, Walter Semer, Tristan Tzara; *Dada*, n° 1 à 8, juil. 1917 à 1921, directeur: Tristan Tzara; *le Cœur à barbe*, avril 1922; variantes des éditions allemandes de *Cabaret Voltaire* et de *Dada*.
Réimp. en fac-similé, introduction de Michel Giroud, trad. des textes allemands par Sabine Wolf et des textes italiens par Michael Gluck, index, Paris, J.-M. Place, 1981, 24,5 X 32, 256 p., relié demi-toile.

III. - CATALOGUES D'EXPOSITIONS

- Achille Chavée 1906-1969* - Exposition organisée à l'occasion du 10^e anniversaire de sa mort par la Bibliothèque Centrale du Hainaut à La Louvière, Institut provincial des Arts et Métiers, 21 sept.-14 oct. 1979.
Catalogue ill., 15 x 21, 224 p. Au sommaire: Chronologie; Catalogue raisonné. Treize images d'A. Chavée par Emile Béchet, Pol Bury, Pierre della Faille, Franck Herlemont, Georges Hermant, Hector Labarre, Marcel Lefrancq, André Lorent, André Miquel, Freddy Plongin, André Tillieu, Pol Vandromme; Anthologie: le poète et la ville. Nombreux documents, fac-similé d'une lettre d'André Breton...
- Anne Ethuin - Collages revêtus* - Lyon, Galerie Verrière, 11 juin au 20 juillet 1981.
Catalogue 15 x 21, 12 p., ill. noir et coul., texte de Patrick Grainville, biographie, liste des expositions.
- Anne Ethuin - Collages revêtus* - Paris, Galerie Triskèle, 4 mars au 5 avril 1980.
Catalogue 15 X 21, 12 p., ill., texte de Gérard Legrand, biographie, liste des expositions.
- Antonio Maria Lisboa, Pedro Oom, Mario Henrique Leiria: Exposição icono-biliografica* - Lisbonne, Bibliothèque Nationale, mai-juin 1980.
Catalogue ill., 17 x 24, 212 p.
- Carlos Revilla* - Bruxelles, Miroir d'encre, 8 novembre au 8 décembre 1979.
Catalogue-affiche, préface de Laurens Vancrevel et Jacques Lacomblez.
- Eileen Agar* - Londres, New Art Center, 2 au 27 octobre 1981.
Catalogue ill.
- Images en flagrant délit*, exposition « Phases » avec la collaboration du groupes Marges de Nancy - Epinal, Centre culturel, 1981.
Catalogue dir. par Michel Remy, 20 X 27, ill.
- Imagination*, International Ausstellung Bildnerischer Poesie - Museum Bochum, 26 août au 8 octobre 1978.
Catalogue 21 x 25,5, 320 p. Textes de Milan Napravnik, André Breton, Benjamin Péret, Edouard Jaguer, José Pierre, Max Ernst, Jean Schuster. Illustrations de M. Abakanowicz, R. Benayoun, J. Benoît, S. Besson, Ch. Bouillon, C. van Breedam, J. Camacho, M. Carlier, J.-C. Charbonel, G. Chavez, J. Chemay, Ph. Collage, A. Cruzeiro-Seixas, A. Debie, I. Dedicova, C. de Taeye, I. Distler, J.-Ph. Domecq, C. Doutre-Roussel, A. Elléouet, A. Ethuin, W. Freddie G. Gallizioli, G. Ghez, H. Ruedi Giger, R. Guyon, W. Hasiar, J. Hondermarcq, A. Julner, B. Jund, H. É. Kalinovski, K.H. Keller, M. Lecourt, G. Legrand, R. Lina, R. Matta, I. Medek, M. Napravnik, E. Nemès, L. Novak, A. Nozicka, R. Oelze, M. Oppenheim, Ch. d'Orgeix, M. Parent, J. Perahim, R. Perez, L. Pons, F. Radziwill, K. Raeck, C. Revilla, G. Roussille, F. Sanchez, F. de Sanctis, U. Scheel, F. Schroder-Sonnenstern, B. Schultze, J.-C. Silbermann, M. Sikora, G. Simoën, F. Staar, U. Sterpini, I. Tovar, Toyen Ursula, J.-P. Vielfaure, S. Wald, Ph. West, W. Winkler, L. Zeller, A. Zydron.
- Irena Dedicova* - Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 29 septembre au 28 octobre 1979.
Catalogue ill., 21,5 x 30, 40 p.
- Jean-Claude Charbonel. Peintures, boîtes, assemblages* - Paris, Galerie Poisson d'or, 3 au 21 juin 1980.
Catalogue ill., 20,5 X 15, 24 p., textes d'E. Jaguer et J.-C. Charbonel, biographie et liste des expositions.

- Joseph Cornell* - Paris, Galerie Baudoin-Lebon, 29 mai au 5 juillet 1980 ; Musée de Toulon, 14 juillet au 1^{er} septembre 1980.
Catalogue ill., 30 X 24, 24 p.
- Max Schoendorff* - Lyon Part-Dieu, Espace Auditorium, septembre-novembre 1980.
Catalogue ill. noir et coul., 24 X 22,4, 94 p., texte de Jean-Claire Lambert, entretien avec Roger Planchon.
- L'Objet surréaliste 1931-1937* - A. Breton, H. Bellmer, S. Dali, O. Dominguez, M. Ernst, V. Hugo, M. Jean, R. Penrose, Man Ray - Paris, Galerie du Dragon, 20 octobre au 20 décembre 1979 (20 janvier 1980).
Catalogue ill., 20,5 x 15,5, 32 p.
- Oyvind Fahlstrom* - Paris, Centre Georges-Pompidou, 1980.
Catalogue ill., 21 X 30, 112 p.
- Paris-Paris* - Paris, Centre Georges-Pompidou, 28 mai au 2 novembre 1981.
Au sommaire du catalogue: « L'exposition internationale du surréalisme en 1938 » suivi de « Chronologie du surréalisme, 1937-1938 », par Daniel Abadie; « La dispersion des surréalistes: Marseille », par Agnès Angliviel de la Baumelle; « La Seconde Guerre mondiale et le second souffle du surréalisme », par José Pierre; « Situation du surréalisme, 1941-1957 », par A.A. de la Baumelle.
- Permanence du regard surréaliste* - Lyon, Elac, 30 juin au 22 septembre 1981.
Artistes exposés: J.-M. Albagnac, P. Alechinsky, J. Arp, E. Baj, J. Banting, M. Baskine, J.-L. Beaudonnet, H. Bellmer, R. Benayoun, J. Benoît, S. Besson, J.K. Bogartte, T. Brauner, V. Brauner, J.B. Brunius, J. Camacho, A. Cardenas, M. Cesariny, J.-C. Charbonel, G. Chavez, J. Chemay, G. de Chirico, H. Cogollo, A. Cruzeiro-Seixas, S. Dali, A. Dax, J.M. Debenedetti, I. Dedicova, F. de Sanctis, O. Dominguez, E. Donati, A. Elléouet, P. Eluard, M. Ernst, A. Ethuin, E. Frances. W. Freddie, G. Galliziolli, T. Gerber, G. Gerszo, G. Ghez, H. Ginet, Giovanna, H. Goetz, E. Granell, R. Green, R. Guyon, S. Hantai, D. Hare, S.-W. Hayter, J. Heisler, J. Hérold, R. von Holten, E. Jaguer, M. Jean. A. Jorn, A. Joubert, B. Jund, S. Kaminer, K. Klapheck, J. Lacomblez, R. Lagarde, W. Lam, G. Legrand, C. Maddox, R. Magritte, E. Malespine, Man Ray, M. Mariën, A. Masson, Matta, R. Medkikov, E.L.T. Mesens, I. Meyrelles et A. Cruzeiro-Seixas, J. Miro, P. Molinier, G.H. Morin, M. Naprovnik, L. Novak, R. Oelze, G. Onslow-Ford, M. Oppenheim, C. d'Orgeix, W. Paalen, M. Parent, R. Penrose, J. Perahim, B. Péret, F. Picabia, M. Pouderoux, Remedios Varo, C.-F. Reütersward, C. Revilla, F. Rosemont, P. Rosemont, G. Roussille, F. Sanchez, M. Schoendorff, Schroeder-Sonnenstern, K. Seligmann, I. Serpan, J.-C. Silbermann, G. Simoën, J. Styrsky, M.-W. Svanberg, H. Télémaque, I. Tovar, Toyen, Veyron la Croix, G. Vulliamy, S. Wald, Ph. West, Y. Yodhitomé, L. Zeller, A. Zydron.
Catalogue ill., 17,5 x 23, 158 p., préface d'E. Jaguer, notice de présentation pour chaque artiste, textes de P. Alechinsky, E. Baj, H. Bellmer, R. Benayoun, A. Breton, K.J. Bogartte, J.B. Brunius, B. Caburet, N. Calas, A. Césaire, M. Cesariny, J.-C. Charbonel, G. Chavez, G. de Chirico, A. Cruzeiro-Seixas, C. Dotremont, C. Duits, M. Duchamps, P. Eluard, T. Gerber, Giovanna, G. Goldfayn, J.-M. Goutier, P. Grainville, R. Guyon, G. Henein, E. Jaguer, A. Joubert, .P. Kral, J.-C. Lambert, M. Lecomte, G. Legrand, Man Ray, N. Mitrani, G.-H. Morin, W. Paalen, B. Péret, F. Picabia, J. Pierre, C.-F. Reüterswald, S. Rodansky, P. Rosemont, K. Seligmann, M.-W. Svanberg, L. Zeller. « Le groupe l'Ekart à Lyon », par

- Robert Guyon, « Malespine: un stéthoscope poétique au cœur de Lyon », par Jean Cathelin.
- Philippe West* - Exposition de peintures, dibujos y collages - Mérida, Venezuela, Instituto municipal de cultura, 30 avril au 20 mai 1981.
Catalogue ill., texte de Philippe West.
- Rétrospective Gérard Vulliamy* - Saint-Priest, Centre culturel Théo-Argence, 2 octobre au 29 novembre 1981.
Catalogue ill., textes de P. Cayez, A. Jakovski, E. Jaguer et J. Lassaigne.
- Saül Kaminer* - Mexico, Galeria Estela Shapiro, 1979.
Catalogue ill., 8 p.
- Surréalisme en Hainaut, 1932-1945* - Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 16 janvier au 20 février 1980.
Catalogue ill., 20,5 x 20,5, 168 p., préface de Paul Willems; « Tableaux d'une exposition », par Alberte Spinetti; « Un groupe surréaliste en Hainaut? », par Jean Puissant; Avant-propos de *Mauvais Temps*, 1935; « Note sur le front littéraire gauche », par Michel Gheude; « Cristallisation d'une dynamique surréalisante en Hainaut », par Marc Quaghebeur; « De la dictée du texte au hasard apprivoisé. L'œuvre de Fernand Dumont », par Paul Edmond; « Le mineur et les poètes. Constant Malva », par Michel Gheude; « Achille Chavée et la petite mère des peuples », par Alexis Gayo; « A. Chavée et l'obsession de la pureté », par Jacques Sojcher; « Bref portrait de Marcel Havrenne », par André Lorent; Tableaux synoptiques; Rééd. des textes de F. Dumont: « La région du cœur », « La notion de famille », « La grande nocturne », « Film surréaliste,,; nombreuses ill.

IV. - VARIA

- Librairie Robert D. Valette* - *Autographes, manuscrits, dessins*, catalogue n° 6, nouvelle série, 1981, 16,5 x 16, 157 numéros (Apollinaire, Aragon, Artaud, Brauner, Breton, Gala, Dali, Delvaux, Eluard, Mesens, Miro, Picabia, Ponge, Sade, Tanguy...)
Parmi les grosses pièces: G. Ribemont-Dessaigues, manuscrit autographe signé et dédicacé à André Gaillard de *Clara des jours*; B. Péret, manuscrit autographe signé de *Et les seins mouraient*.
- Bibliothèque d'un amateur* - Surréalisme, dadaïsme, cubisme - Livres, manuscrits, dessins, reliures, documents variés - Paris, Nouveau Drouot, 23-24 mars 1981 à 14 h 30.
Catalogue 20 x 17, 336 numéros (Apollinaire, Aragon, Arp, Artaud, Bataille, Bellmer, Braque, Breton, Calder, Cendrars, Chagall, Char, Crevel, Crotti, Dali, Desnos, Eluard, Ernst, Goll, Gracq, Hugnet, Jacob, Kandinsky, Leiris, Matisse, Mesens, Michaux, Miro, Péret, Picabia, Picasso, Prévert, Reverdy, Ribemont-Dessaigues, Rouault, Roussel, Salmon, Satie, Soupault, Tzara, Vitrac...)
Parmi les grosses pièces: Manuscrits d'André Breton (*Mont de Piété, les Champs magnétiques, les Vases communicants, Au grand jour*), nombreuses reliures de Paul Bonnet.
Expositions chez les experts Christian Galantis et Thierry Bodin; Exposition publique au Nouveau Drouot, le samedi 21 mars 1981 de 11 à 18 h.

TABLE DES MATIÈRES

MARGES NON-FRONTIÈRES

Henri BEHAR : Ondes de choc	11
J.-J. LUTHI : Le mouvement surréaliste en Egypte	18
Hisaki MATSUURA : Shuzo Takiguchi et le surréalisme au Japon	36
Robert JOUANNY : Regards sur le surréalisme néo- hellénique	47
Régis BOYER : Le modernisme poétique en Islande	61
Jean-Louis PARES: Influence du surréalisme dans la poésie suédoise des années trente : l'exemple de la revue <i>Karavan</i>	80
Lucie PERSONNEAUX : Le surréalisme en Espagne: mira- ges et escamotage	96
Pierre RIVAS : Le surréalisme au Pérou	109
Carmen VASQUEZ : La revue <i>Iman</i>	115
Anne-Marie AMIOT : L'idéologie roussélienne dans <i>Locus</i> <i>Solus</i> : Raymond Roussel et Camille Flammarion	122
Charles BACHAT: Le roman familial de Joë Bousquet..	142
Viviane COUILLARD : Aux frontières du surréalisme : le Grand Jeu	164
	301

Michel CARASSOU : Benjamin Fondane et la conscience honteuse du surréalisme	181
Yves-Alain FAVRE: La création poétique chez Ribemont-Dessaignes	191

VARIETE

Georges MARY: Les deux convulsions de Nadja ou le livre soufflé	207
Gloria ORENSTEIN : La vision surréaliste de Kay Sage et la nouvelle conscience féministe	215
Gabriel SAAD : (« Armoire de lune» d'André Pieyre de Mandiargues : un homme et une femme absolument blancs	222
Elyette BENASSAYA et Michel CARASSOU : La réception du surréalisme par la presse en 1930	233
Danielle BONNAUD-LAMOTTE et Jean-Luc RISPAIL : Injures surréalistes: une analyse lexicale à l'aide de l'informatique	244

RÉFLEXIONS CRITIQUES

François SULLEROT : Desnos, luth constellé.....	269
Jean-Charles GATEAU : Le (« come back » de Philippe Soupault	278

DOCUMENTS

Inventaire des thèses	285
Michel CARASSOU : Bibliographie	291

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 29 JANVIER 1982
SUR LES PRESSES DE
DOMINIQUE GUÉNIOT
IMPRIMEUR A LANGRES

DÉPOT LÉGAL : 1^{er} TRIMESTRE 1982
N° D'IMPRIMEUR: 700

« UNE ROUTE COMME CELLE QUE PROPOSE LE SURREALISME SERAIT IMPARFAITEMENT DEFINIE SI L'ON SE BORNAIT A DIRE CE QU'ELLE CROISE ET OU ELLE VA. RESTE ENCORE A FAIRE 'CONNAITRE LA SORTE DE MOBILE QUI LA PARCOURT. »

André Breton
Limites non-frontières du surréalisme

En 1942, au moment certainement le plus sombre de l'histoire du Surréalisme, Breton évoquait les Grands Transparents. Au lieu de chercher dans le futur une construction mythique, ne faut-il pas en voir une réalité concrète dans l'extraordinaire dialogue instauré à l'échelle mondiale par les artistes, les poètes que le Surréalisme a ébranlés?

Refusant les exclusives, cernant la configuration de groupes surréalistes à l'étranger (Egypte, Japon, Grèce, Islande, Suède, Espagne, Pérou), loin de toute annexion, précisant la facture de voisins marginaux ou dissidents (Roussel, Fondane, Georges Ribemont-Dessaignes, Bousquet, Le Grand Jeu, Iman), hors de tout souci d'exhaustivité, de tout palmarès, de toute polémique, les études rassemblées dans ce numéro entendent contribuer à la détermination des invariants du Surréalisme.

Recherches en cours, hypothèses de lecture, réflexions critiques, bibliographiques complètent cette troisième livraison de *Mélusine*.

Henri BEHAR.