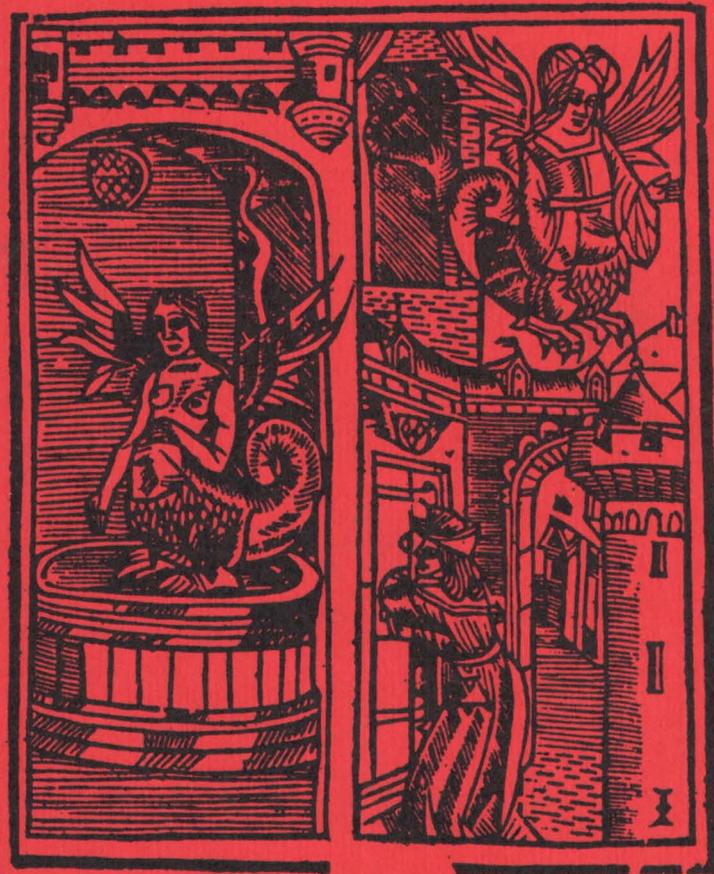


CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHES SUR
LE SURREALISME

MÉLUSINE

N° VII

L'AGE D'OR - L'AGE D'HOMME



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

**Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme
(Paris III)**

Publiés avec le concours du Centre National des Lettres

MÉLUSINE

N° VII

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches
sur le surréalisme

Directeur: Henri Béhar
Directeur adjoint: Pascaline Mourier
Secrétaire de rédaction: Michel Carassou

RÉDACTION : 13, rue de Santeuil, 75231 Cedex 05.

ADMINISTRATION: Editions L'Age d'Homme - 5, rue Férou,
75006 Paris

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

Copyright © 1985 by Editions l'Age d'Homme, Paris

*... «Mélusine avant le cri qui doit annoncer son retour,
parce que ce cri ne pourrait s'entendre s'il n'était réversible,
comme la pierre de l'Apocalypse et comme toutes choses. »*

André Breton (*Arcane 17*)

L'AGE D'OR - L'AGE D'HOMME

LE VENT DU SOUVENIR ET DE L'AVENIR 1

Henri BEHAR
Pascaline MOURIER-CASILE

En présentant le cinquième volume de *Mélusine*, nous pointions l'indissociable «nœud des miroirs» que constituent le poétique, le politique, le polémique et l'utopique dans le surréalisme. Peut-être avions-nous déjà en tête l'intention de ce dossier articulant l'âge d'or et l'âge d'homme, pour en annoncer la continuité? Bien que probable, le fait témoignait aussitôt d'un dérapage, ou d'un glissement de sens, que nous ne souhaitions pas.

En effet, si l'utopique nous paraît constitutif de la pensée surréaliste, ce n'est pas pour renvoyer à un hors-temps mais au contraire pour tenter d'inscrire dans l'ici-maintenant les aspirations du groupe. Difficulté de notre langage: pour se faire entendre, il faut bien employer les mots de tous les jours. Mais ceux-ci sont compromis par leur valeur d'usage. Sauf à recourir à la néologie, il faut constamment préciser. L'utopique ne se confond pas, à nos yeux, avec le mythique, mais leurs anastomoses sont telles qu'aucun de nos collaborateurs n'a pu éviter d'en traiter conjointement, ne serait-ce que pour en marquer les polarités différentes dans le présent historique. Au reste, on limiterait singulièrement l'ambition de ce numéro si on n'y voyait qu'une variante, adaptée à son objet, des études de mythes.

D'abord parce que nous ne saurions éluder le jeu verbal, incitateur et producteur à la fois. Soumis à l'assemblée des chercheurs de notre équipe, il recueillit d'emblée son assentiment parce que chaque syntagme sonne désormais comme un titre surréaliste, et que tous deux se font écho en feignant de reprendre

en compte une formule toute faite, usée jusqu'à la corde, pour mieux la subvertir, la revivifier et en faire un « usage surréaliste ». Chapeau-bas devant Buñuel et Leiris, nous ne dédaignons pas le clin d'œil complice à notre courageux éditeur.

Interroger ces locutions courantes, en fixer la valeur au sein du mouvement surréaliste; tel était l'objectif initial.

L'Age d'or: par delà la seule référence au film de Buñuel et Dali, et puisqu'aussi bien la vraie vie est toujours *ailleurs*, le surréalisme n'a cessé de produire des utopies du bien et du mal, contribuant à la formation d'un mythe nouveau. « Changer le monde », certes, mais selon quel modèle? Celui que l'enfant porte en lui, indéfectiblement, comme l'humanité dans ses premiers pas ? Pour revenir aux temps privilégiés de la protection maternelle, de la Bonne Déesse Nature, ou bien pour détruire la société ambiante comme fait Victor, mu par les ressorts de l'Unicat, dans la pièce de Vitrac?

Cas typique de « l'enfant terriblement intelligent », symbolisant peut-être trop clairement le surréalisme lui-même, qui refuse *l'âge d'homme* et meurt de ne vouloir assumer le stade adulte, non sans avoir commis tous les dégâts possibles.

Pourtant le surréalisme ne s'en est pas tenu à cette phase paroxystique de révolte. Il nous semble que, pour beaucoup de ses membres - et vraisemblablement de ses lecteurs - (malgré l'exaltation de l'enfance et la condamnation sans appel de *l'homme fait*, de la vie adulte, la « vie des chiens» par quoi s'ouvre le *Manifeste* de 1924) le surréalisme a été le lieu et le moment du passage à l'âge adulte. Pour chacun de ces adolescents velléitaires qui le rejoignait - et le constituait à nouveau - le groupe a servi de centre d'accueil, avec ses rites de passage. « Changer la vie »... il a permis, en quelque sorte, d'assumer la déchirure, rendant possible l'idée que l'âge d'or peut être de ce monde, à travers l'amitié, les liens collectifs. Ceci expliquerait le sentiment de déréliction dont tous les exclus du groupe avouent avoir été frappés lors de leur éviction.

On l'aura compris, l'important se situe, pour nous, dans le trait d'union, qui rapproche ces deux locutions figées jusqu'à en faire des vases absolument communicants... *L'Age d'or - L'Age d'homme*.

La syzygie des mots par son étrange tranquillité, signale un problème neuf, que peu d'exégètes du surréalisme ont traité pour lui-même, ce qui, en soi, justifierait notre entreprise. Résumons la problématique posée par ce dossier, quelles que soient les méthodes d'approche adoptées. L'ontogenèse rencontrant la phylogenèse, *l'âge d'or* renvoie aux origines mythiques de l'humanité en même temps qu'à l'époque privilégiée de l'enfance pour l'indi-

vidu; comment le surréalisme a-t-il pris en charge ce thème, en le projetant, non pas dans un futur hypothétique mais dans un présent constamment menacé, *l'âge d'homme*, lui-même conforté par cet horizon idéal observé au rétroviseur. Cherchant à réunir les inconciliables, à vivre l'Amour et la Révolution d'un même élan, il est le point suprême que les surréalistes ont inscrit sur le portulan de l'humanité contemporaine.

L'engagement politique des surréalistes, les polémiques qu'ils n'ont cessé de mener contre leurs ennemis (de l'extérieur mais aussi de l'intérieur), la violence de leurs prises de parti et de parole, témoignent d'une volonté, passionnément revendiquée, de se situer dans l'ici-maintenant de leur époque et de leur société. Ce faisant - au nom d'une «Révolution» qu'ils ont voulu indissociablement sociale *et* individuelle, politique-éthique-poétique et qui, par cette triple exigence, échappe (on le leur a assez reproché!) aux cadres rigides des partis et des institutions, fussent-ils révolutionnaires - ils œuvraient pour un ailleurs et un demain qui fussent autre chose que la sempiternelle reconduction de l'intolérable aujourd'hui:

Il faut que l'homme s'évade de cette lice ridicule qu'on lui a faite: le prétendu réel actuel avec la perspective d'un réel futur qui ne vaille guère mieux².

Mais pour cette génération de l'entre-deux guerres, il ne faisait aucun doute que l'utopie s'incarnait dans la toute Jeune Union Soviétique, faisant naître l'homme nouveau à la poésie pour tous. A la satisfaction générale? Certains marquèrent vite leur scepticisme et, chose remarquable, les surréalistes furent les premiers à dire, collectivement, que les pommes d'or du jardin des Hespérides ne se cueillaient pas au Kremlin.

Poétique et/ou politique, l'acte surréaliste, par delà la nostalgie du Paradis perdu et de l'Age d'Or toujours à jamais révolu, vise à inventer, à réinscrire dans l'espace et le temps réels un Eden futur, terre promise et tenue, paradis grand-émeraude aux couleurs magnifiques de l'attente et de l'espoir. Du mythe et de l'utopie.

L'Age d'Or ici-maintenant, non pas mythe hors du temps mais réalisation concrète de «l'or du temps»: telle est sans doute l'utopie majeure du surréalisme. Cet «Age d'Or») est/sera (aussi bien et en même temps, quoi qu'en pensent les professionnels de la politique et les positivistes de la révolution), *collectif* par la révolution politique et l'instauration d'une société sinon sans classes, du moins désenchaînée de l'humiliante aliénation

du travail, et *individuel*, par l'Amour (« sublime », « total », « fou », « électif ») qui transmue la dualité hétérogène du couple en bloc de lumière androgyne. Les conditions d'émergence, la « géographie physique et poétique » de l'Eden retrouvé sont ici étudiées, chez A. Breton, par Marc Eigeldinger et par Jean-Claude Blachère.

Cette double dimension, individuelle-érotique et collective-politique, du mythe surréaliste de l'Age d'Or trouve sa plus virulente expression dans le film de Buiiuel qui, dès son titre, indique la couleur... Ce n'est assurément pas un hasard si le groupe surréaliste a réagi avec un enthousiasme sans faille lors de la sortie de *l'Age d'Or*, y saluant la venue au monde de quelques-unes des plus subversives figures des « prochaines mythologies » (Crevel), destinées à détruire les contraintes et les aliénations du vieux monde, en même temps que la première « entreprise d'exaltation de l'amour total » (Breton). Maurice Mourier propose une (re)lecture de ce film fétiche du surréalisme et montre que l'adhésion unanime du groupe (et plus généralement sa passion affichée pour le septième art) tient davantage au sujet traité (ici le mythe de l'âge d'or, justement) qu'à la reconnaissance d'un langage proprement cinématographique.

Sans doute peut-on encore verser au compte de l'utopie de l'âge d'or l'entreprise de grande envergure sur le langage (celle de l'écriture automatique, poétique et/ou picturale) par quoi le surréalisme naissant a voulu se définir: ne s'agissait-il pas de remonter aux hypothétiques origines du langage, aux temps immémoriaux d'avant Babel, et de redonner vie à cette langue-mère mythique, langue des oiseaux accessible à tous les hommes et à tous les sens, à ce babil euphorique toujours déjà perdu dont chaque être humain a fait l'expérience avant la grande schize fondatrice du sujet?

Le groupe lui-même avec ses rituels et ses jeux initiatiques, son utopique château des miroirs où les désirs sont pour la richesse des ordres (Breton), sa « miraculeuse maison » (Desnos) de verre dont la fonction est d'autoriser, sans coup férir, le principe de plaisir à triompher du principe de réalité, n'est-il pas interprétable en termes d'Eden? C'est du moins l'hypothèse que développe Pascal Durand.

On aura sans doute remarqué l'usage indifférencié fait ici des mots *mythe* et *utopie*. Telle confusion est volontaire. La « révolution surréaliste » procède, nous semble-t-il, d'un double et complémentaire mouvement, involutif et évolutif; tout à la fois elle s'enracine dans le passé du mythe et s'ouvre sur le futur de l'utopie, qui cessent de s'opposer pour tenter de se concilier. La formule rituelle du mythe, le régressif ((*il y avait une fois* » qui propose la clef des origines, se change dès lors,

défiant la logique linéaire du temps et la cohérence verbale de la syntaxe, en un « *il y aura une fois* », prospectif et projectif, qui inaugure et justifie l'utopie. Annette Tamuly s'interroge sur cette dialectique surréaliste du mythe et de l'utopie.

Sur les cartes de la terre surréaliste, comme sur les anciens portulans, le Nouveau Monde (entendez: le continent amérindien, les îles Caraïbes et celles de l'Océanie) dessine le lieu géographique - géométrique - véritable et l'imaginaire point sublime d'où cette conciliation et cette métamorphose se donnent à voir: la chambre souterraine et sacrée de la kiwa hopi y jouxte idéalement le potager et le verger du phalanstère fouriériste. Il constitue l'observatoire privilégié de l'imaginaire surréaliste en ce qu'il est, en même temps, refuge et conservatoire du passé immémorial de l'homme-enfant, tremplin et laboratoire d'un avenir où l'homme sera enfin rendu à « la possession efficace, et sans aléas, de soi-même ». Un nouveau mythe ici se dessine, celui du « surréaliste en tant qu'Indien d'Amérique » (selon la jolie formule d'Hervé Girardin) dont Paule Plouvier et Régis Antoine cernent les contours et signalent les contradictions.

*
**

Par-delà le mythe spécifique de *l'Age d'Or*, c'est à la pensée mythique, à son fonctionnement et à ses enjeux que s'intéressent les surréalistes: ils y voient un indispensable contrepoids (contre-feu serait sans doute plus juste) aux excès du totalitarisme de la Raison par quoi se (dis)qualifie à leurs yeux la civilisation occidentale, et aux vilenies de la pensée bourgeoise, réaliste, positiviste, scientifique. Le recours aux mythes est alors revendiqué comme la nécessaire revanche des droits de l'Imagination, depuis trop longtemps réduite à la portion congrue, et comme une tentative de récupération totale des pouvoirs originels que l'homme, sous prétexte de progrès et de civilisation, aurait peu à peu perdus.

Il ne s'agit à l'évidence pas pour eux d'épousseter les oripeaux désuets des anciennes mythologies périmées, ni de revivifier les vieilles allégories exsangues (c'est ce que montre Claude Maillard-Charry à propos de la figure mythique du Sphinx et de ses métamorphoses surréalistes), mais bien de remonter aux sources vives de la création poétique, de partir, ici encore, à la recherche de l'or du temps. Soit: de commencer à écrire au moins la *Préface* d'une véritable « mythologie moderne » (Aragon).

L'or du temps, dans ce domaine, ce peut être le contenu latent de l'imaginaire collectif où continue de s'exprimer souterrainement, envers et contre toute raison contraignante, ce que

Breton nomme le vieux fanatisme humain du légendaire. Ces latences, il appartient au surréalisme, dès ses premières affirmations, d'en permettre l'émergence.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, au moment où se déchaînent sur le monde les forces nocturnes et maléfiques des fascismes et où l'on peut croire à la victoire du « Grand Courbe », la réflexion surréaliste sur le mythe prend un cours nouveau. L'urgence est désormais ailleurs; il faut aller plus loin que de réinventer le temps des anciens soleils. Au cœur de ce «court-métrage de nuit mauvais teint» qu'est devenue l'histoire de l'Europe, contre les résurgences contemporaines des vieux mythes mortifères qui s'enflent démesurément « dans cette immense et sombre région du soi... où se fomentent les guerres », Breton va tenter d'élaborer les figures lumineuses du Mythe Nouveau.

L'intervention des surréalistes sur la vie mythique est ici indissociable de leur intervention sur la vie politique, de leur insertion active dans l'ici-maintenant. Dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, en 1942, entre le «Petit intermède prophétique» (utopique?) et «Les Grands Transparents» (mythiques ?), s'insère «Le retour inopiné du Père Duchêne », où la référence politique revivifie la verve polémique. Ulrich Vogt explore cette nouvelle dimension de la mythographie et de la mythologie surréalistes, qu'il met en résonance avec les réflexions contemporaines de Horkheimer et Adorno.

*

**

Pour ces mythologues et mythographes résolument modernes, qui refusent et réfutent toute interprétation positive et étroitement utilitaire des grands mythes dits «primitifs », la pensée mythique n'est nullement une étape (aujourd'hui dépassée et dont toute résurgence ne saurait signifier qu'une regrettable régression) sur la trajectoire rectiligne d'un progrès orienté vers toujours plus de logique. Elle constitue, tout au contraire, une des constantes fondamentales - et fondatrices - de la nature humaine. Elle est donc intemporelle, éternelle. La refouler, la réduire au mutisme, au profit d'une explication strictement rationaliste, scientifique de l'univers, ne peut entraîner qu'une désastreuse auto-mutilation de l'homme, une réduction catastrophique de ses pouvoirs. Pouvoirs de penser, de sentir, d'agir, d'inventer. D'atteindre à la vraie vie. De se réaliser pleinement en tant qu'homme.

La Nouvelle Déclaration des Droits de l'Homme que réclame *la Révolution surréaliste* intègre le droit à la pensée mythique. Le temps où les certitudes logiques et les vérités scientifiques

suffisaient à justifier la place de l'homme dans l'univers et à donner un sens à sa vie est apparemment révolu. La seule science que reconnaissent les surréalistes (la science de Bachelard ou d'Einstein) est celle qui fait la part belle à l'imagination, à « la joie surréaliste pure de l'homme qui, averti de l'échec successif de tous les autres, ne se tient pas pour battu, part d'où il veut, et, par tout autre chemin qu'un chemin *raisonnable*, parvient où il peut⁸». Anne-Marie Amiot montre comment Tzara, dans *Grains et Issues*, met en pratique, à sa manière, le nouvel esprit scientifique et réactualise le mythe de l'âge d'or à travers l'utopie humoreuse (et rigoureuse) du « Rêve expérimental ».

*

**

Le surréalisme s'est ainsi donné pour tâche (utopique disent d'aucuns) d'instaurer ici-maintenant un nouvel *âge d'homme*, de hâter l'avènement d'un temps et d'un monde régénérés, où « les grandes instances humaines toujours opprimées... parviendraient à prendre le dessus ». Il ne s'agissait de rien moins que de refaire l'entendement humain, de promouvoir non pas le spectre effrayant de quelque surhomme, mais bien la figure harmonieuse, parce qu'enfin harmonisée et harmonique au monde, de l'Homme Nouveau.

Dans l'histoire de l'individu, la catastrophe entraînée par le renoncement à la pensée mythique porte le beau nom, illusionniste et mensonger, d'entrée dans l'âge d'homme. En réalité: « dégradation de l'absolu », « progressive dégénérescence », soumission à « l'impérieuse nécessité pratique », abandon à un « destin désormais sans lumière ». Ou encore, obéissance aveugle aux séductions léthales de la routine: « la routine, toute recouverte de velours... la routine couve plus de détresse et de mort que l'apparente utopie ».

En chaque être humain, l'enfance prolonge et perpétue, tant qu'elle dure, le mythe de l'âge d'or: qu'il s'agisse du premier *Manifeste* ou *d'Arcane 17*, bien sûr, mais aussi, par exemple de *Babylone* ou de *l'Age d'homme* (ou encore de l'œuvre de Vicente Aleixandre qu'étudie ici Lucie Personneaux-Conesa), les textes surréalistes n'ont cessé d'exalter « le premier stade de la vie, cet état irremplaçable où, comme aux temps mythiques, toutes choses sont encore mal différenciées, où la rupture entre microcosme et macrocosme n'étant pas encore entièrement consommée, on baigne dans une sorte d'univers fluide de même qu'au sein de l'absolu • ». Il s'agit moins en fait, dans le surréalisme, d'une valorisation de l'enfance réelle que d'un refus révolté de cet âge prétendu désirable, où l'homme, enfin adulte, n'a d'autre avenir

que de devenir « tout os ». «Adulte, achevé, mort: nuances d'un même état », affirmait Henri Michaux: ce pourrait être un « papillon » surréaliste...

La communauté intellectuelle et passionnelle que constitue le groupe, l'espace fusionne! euphorique qu'il autorise et légitime, ne sont pas autre chose, après tout, qu'une tentative collective pour prolonger l'état miraculeux de l'enfance. Ou plutôt pour passer la ligne en faisant l'économie des scléroses, scarifications et mutilations qu'inflige, au nom d'un désolant consensus, la nécessaire acceptation du principe de réalité à quoi se reconnaît l'entrée dans l'âge d'homme.

Utopie, assurément: les déchirements, ruptures, procès et autres exclusions qui jalonnent l'histoire du groupe surréaliste en apportent la preuve. Mais «voyez comme cette folie a pris corps et duré... »

*

**

« L'Age d'Homme - L'Age d'Or » : clefs pour le surréalisme... Nous n'en voulons pour preuve que l'abondance des communications qui nous ont été proposées dès que nous avons fait connaître le double thème de la septième livraison de ces *Cahiers*. Abondance telle d'ailleurs que ce volume ne suffit pas à en rendre compte. Le n° VIII de *Mélusine* prolongera la présente exploration menée sur les territoires surréalistes du mythe et de l'utopie: loin d'être perdus, les vrais paradis sont sans doute toujours à revisiter...

Université Paris-III - Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. A. Breton, « Ode à Charles Fourier », *Signe Ascendant*, Paris, Poésie/Gallimard, 1968, p. 110.
2. A. Breton, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », *Manifestes du surréalisme*, Club Français du Livre, Paris, 1955, p. 107.
3. A. Breton, Premier «Manifeste du surréalisme », *Manifestes...*, *op. cit.*, p. 41.
4. A. Breton, *Arcane 17*, Paris, U.G.E., 10/18, 1965, p. 40.
5. M. Leiris, *l'Age d'Homme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 31.
6. A. Breton, *Manifestes...*, *op. cit.*, p. 8.
7. A. Breton, *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 142.
8. M. Leiris, *Op. cit.*, p. 36.

ANDRÉ BRETON ET LE MYTHE DE L'AGE D'OR

Marc EIGELDINGER

Tout poète a un type de paradis qu'il revêt des couleurs et des formes de son imagination.

George Sand

Selon l'essai de Schiller, *Poésie naïve et Poésie sentimentale*, la thématique de l'âge d'or appartient au genre de l'idylle, établi sur «la représentation poétique d'une humanité innocente et heureuse», vivant à l'âge pastoral. Comme cette vision idéale n'est compatible ni avec les conventions de la société ni avec les artifices de la culture, «les poètes ont transféré le théâtre de l'idylle loin du tumulte de la vie des cités dans la simple condition pastorale, et ils lui ont assigné sa place en des temps antérieurs au commencement de la culture, dans l'enfance de l'humanité¹». L'âge d'or se situe dans un temps et un espace perdus dont les hommes conservent la nostalgie dans leur mémoire archétypale.

Tous les peuples qui ont une histoire ont un paradis, un état d'innocence, un âge d'or; tout individu même a son paradis, son âge d'or qu'il se rappelle avec plus ou moins d'enthousiasme selon que sa nature est plus ou moins poétique".

Mais ce souvenir, qu'il soit collectif ou individuel, ne peut engendrer que «le triste sentiment d'une perte, non la joie de l'espérance». L'humanité doit se résigner à l'idée que «le retour en Arcadie n'est plus possible», que le paradis est à jamais perdu et qu'il ne peut revivre qu'à travers cette nostalgie qui

réveille l'imagination mémoriale. En élargissant les conceptions esthétiques de Schiller, Baudelaire fera de la quête de l'Eden le sujet privilégié de la poésie lyrique. « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu³ ». Pour Baudelaire, le paradis est *lointain* et inaccessible, englouti dans le passé par l'irruption du Mal. Il est entré désormais dans l'univers des mythes et devient comme tel l'objet d'une quête intérieure à laquelle se consacre le poète, épris d'une perfection dont le modèle est enfoui dans l'épaisseur du passé. La tâche du poète consiste à briser cette opacité pour en extraire une nouvelle transparence.

La vision de Schiller et de Baudelaire ne contredit pas les certitudes de Rousseau, telles qu'elles s'expriment dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* et dans *l'Essai sur l'origine des langues*. Toutefois Jean-Jacques n'identifie pas l'âge d'or avec l'état de nature, il le considère comme une étape intermédiaire entre l'état de nature et l'avènement de la société. Le siècle d'or se situe dans un espace et dans un temps mythiques, il correspond à l'âge patriarcal et à la vie pastorale, à un monde d'équilibre et d'harmonie qui se trouve à l'intersection de l'innocence originelle et de l'insertion dans la durée historique. Il représente « la véritable jeunesse du monde » (*Origine de l'inégalité*) et le « printemps perpétuel sur la terre » (*Origine des langues*), il est encore en marge du temps, mais coïncide avec la naissance de l'amour, du langage et de la société. Il est soumis à la loi de la *perfectibilité*, qui mettra un terme à son règne. L'âge d'or, anhistorique par nature, est aboli par l'instauration de l'état civil et par l'entrée de l'humanité dans l'histoire. Rousseau, en poète qu'il est, rêve de restaurer l'âge d'or par la pratique de la vertu et surtout par les prestiges de l'affectivité. Il importe de le ressusciter par l'imagination et par l'amour, de fonder son existence sur l'assentiment du cœur.

On traite l'âge d'or de chimère, et c'en sera toujours une pour quiconque a le cœur et le goût gâtés. [...] Que faudrait-il donc pour le faire renaître? Une seule chose mais impossible,. ce serait de l'aimer⁴.

Le Siècle pastoral, dans *les Consolations des misères de ma vie*, proclame que la *vérité* de l'âge d'or est purement intérieure et qu'elle ne peut se découvrir que « dans le cœur des hommes ».

*Ah! qu'avec moi le Ciel rassemble,
Apaisant enfin son courroux,
Un autre cœur qui me ressemble,
L'âge d'or renaîtra pour nous⁵.*

Pourtant la philosophie du XVIII^e siècle commence à concevoir que le paradis et l'âge d'or puissent être non plus relégués dans le passé, mais projetés dans les virtualités du futur. Court de Gébelin, dans le *Monde primitif*, annonce que le temps du siècle d'or « n'est peut-être pas éloigné » et que « déjà on en voit arriver l'aurore ». Cette transformation du mythe, qui fait penser à la quatrième des *Bucoliques* de Virgile, est rendue possible par le fait que le paradis est progressivement détaché de son contexte religieux, comme le confirme Paul Bénichou :

La foi philosophique laïcise en légende terrestre l'Eden théologique, abolissant le gouffre de la chute, elle confond significativement, à travers l'homme présent, l'homme originel et l'homme futur ⁶.

Toutefois l'idée de la temporalité cyclique de l'âge d'or appartient plus spécifiquement au romantisme allemand qu'à la pensée philosophique du XVIII^e siècle.

Novalis voit en l'âge d'or un alpha et un oméga, il distingue l'âge d'or ancien, celui des origines, et l'âge d'or *terminal*, situé dans le futur, tout en insistant sur leur complémentarité. Cette idée résulte d'une conception circulaire du temps, selon laquelle le passé et l'avenir sont étroitement imbriqués. L'âge d'or primitif est l'ère de *l'alliance*, de la communication entre le monde de la nature et l'univers humain, alliance qui a été rompue par la chute et qu'il s'agit de redécouvrir par l'amour, par l'esprit d'enfance et de poésie. Cette tâche est assignée au poète qui « cherche, par ses chants, à transplanter ce germe de l'âge d'or en d'autres temps, en d'autres terres ⁷ ». Le poète est l'annonciateur du « futur Age d'Or », promis par les *Hymnes à la Nuit*, parce qu'il a conservé en lui le souvenir et *l'esprit* de l'ancien âge d'or, parce qu'il les perpétue par son attachement à la vision sensible de l'enfant.

*L'amour de l'enfant, sa fidélité
M'habitent toujours depuis l'Age d'Or.*

(*Chants religieux*, XIV)

Le nouvel âge d'or est le temps de la *réconciliation*, acquise par l'union de l'amour et de la poésie. Il devient l'objet de la quête, poursuivie dans *Henri d'Ofterdingen*, où l'histoire de l'humanité est représentée à travers l'accomplissement de trois étapes successives: la jouissance de l'âge d'or primitif, la chute dans le mal, marquée par l'avènement de l'hostilité et de la guerre, enfin la reconquête de l'âge d'or, par laquelle « le genre humain tout entier

devient à la fin poétique », en accédant à l'harmonie parfaite et à la plénitude.

Il évoquait l'origine du monde, parlait du commencement des astres, des plantes, des animaux et des hommes, de la toute-puissante vertu de sympathie de la nature, de l'Age d'Or au temps jadis, sous la souveraineté de l'amour et de la poésie, puis du surgissement de la haine avec la barbarie et du combat de ces forces de destruction contre les forces salutaires des deux divinités bienfaisantes,. il annonçait pour finir le triomphe futur de ces dernières, le terme des tribulations et des désolations, le renouveau de la nature retrouvant sa jeunesse, et la perpétuation éternelle de l'Age d'Or revenu ⁸.

L'originalité de Novalis est d'avoir conçu l'âge d'or comme un état cyclique, coïncidant avec les origines et les fins de l'humanité, comme l'équivalent d'un paradis qui consacrerait dans le futur la promesse d'une béatitude éternelle.

Dans une perspective différente, le socialisme saint-simonien a pris le contre-pied de la tradition de la mythologie antique et il a converti la nostalgie de l'âge d'or disparu en une espérance réalisable dans le futur avec le concours du progrès.

Les poètes antiques, tourmentés déjà par les regrets du passé, ont placé l'âge d'or derrière nous. Ils se sont trompés, j'en jure par l'éternel progrès: l'âge d'or est devant nous".

c'est dans les lignes conclusives de son ouvrage, *De la réorganisation de la société européenne* (1814), que Saint-Simon exprime son *credo*, fondé sur la certitude que l'âge d'or est à conquérir dans l'avenir par l'instauration d'un nouvel ordre social, plus juste et achevé.

L'imagination des poètes a placé l'âge d'or au berceau de l'espèce humaine, parmi l'ignorance et la grossièreté des premiers temps,. c'était bien plutôt l'âge de fer qu'il fallait y reléguer. L'âge d'or du genre humain n'est point derrière nous, il est au-devant, il est dans la perfection de l'ordre social,. nos pères ne l'ont point vu, nos enfants y arriveront un jour,. c'est à nous de leur en frayer la route ¹⁰.

Ce rêve de l'âge d'or, prophétisé par Saint-Simon, a fasciné l'imagination romantique, qui a découvert en lui un ferment de

poésie. Quant au système de Fourier, il considère l'évolution de l'humanité, selon la succession de huit périodes, dont la première, l'Eden disparu, s'accorde avec l'état de nature et la société primitive, tandis que la dernière, l'*Harmonisme*, représente la conquête de l'harmonie sociale et le retour à une condition paradisiaque. L'Eden se trouve aux origines et à la fin, mais le premier est aboli dans le temps et le second ne peut être atteint que dans le futur. Cette vision cyclique du paradis est commune à tout le fouriérisme, comme le rappelle Paul Bénichou: « Toute la doctrine harmonienne est une variation sur l'idée de l'Eden en tant que condition naturelle de l'homme: Eden pur des origines, Eden luxuriant des destinées finales 11. » L'espérance de l'âge d'or futur et de l'Eden retrouvé constitue désormais un matériau thématique, capable d'inspirer et les poètes et les romanciers, qui sont en quête de l'identité perdue, qu'ils se sont donné pour tâche de redécouvrir.

Bien qu'il se soit rapidement détaché de l'ascendant du saint-simonisme et de l'utopie socialiste, Vigny leur a néanmoins emprunté le thème de l'âge d'or futur. En août 1843, il écrit *l'Age d'or de l'avenir*, bref poème de deux septains, « la réponse d'Eva » à l'appel que le poète lui a adressé dans *la Maison du berger*. L'âge d'or de Vigny se distingue de celui que promet le saint-simonisme par un perfectionnement de la société, il annonce l'affranchissement de la pensée, qui perpétuera ses *feux* jusqu'à ce que s'établisse le *règne* de l'Esprit pur, « visible Saint-Esprit ».

*Ces feux, de ta pensée étaient les lueurs pures,
Ces ombres, du passé les magiques figures,
J'ai tressailli de joie en voyant nos grandeurs.*

Mais l'avènement de cet âge d'or de la pensée est encore lointain, la marche de l'humanité étant entravée par des obstacles et obscurcie par des *voiles*. Le cheminement ne peut être que lent, parce que semé d'embûches et traversé de douleurs, comme le révèle ce projet de poème dans le *Journal* (1845) :

*L'âge d'or de l'avenir, vers lequel nous marchons, je le sens dans vos paroles. La majesté des souffrances humaines est un témoignage rendu à ce que souffre l'impatient famille des hommes en se voyant marcher si lentement vers le but, et en voyant s'épaissir les voiles devant ses pas*¹².

Cette marche émancipatrice vers l'avenir, en dépit de sa lenteur, demeure la fin assignée au messianisme poétique.

Georges Sand, dans son roman, *les Amours de l'âge d'or* sous-titré *Evenor et Leucippe* –, reflète les conceptions de son siècle, en discernant deux âges d'or, l'un originel et l'autre final, soit qu'il représente une condition d'innocence, associée à l'ignorance et au non-développement de la culture, soit qu'il réponde à l'empire futur de l'amour, fondé sur les pouvoirs de la conscience.

*L'âge d'or, disent les philosophes de notre temps, n'est pas derrière nous, il est en avant de nous. Si, par âge d'or, ils entendent un état complet d'innocence sans civilisation suffisante, je crois qu'il est derrière nous, et que nous n'y retournerons jamais. S'ils entendent un état de vertu éclairée, une notion complète de la vie amenant les hommes au véritable amour, ils ont raison, l'âge d'or est en avant de nous. Nous avons pour mission de développer ces germes qui couvaient, sans secousse violente, dans l'enfance de l'humanité candide, et qui ont germé depuis, sans périr, au milieu des orages des passions et des apparentes déviations du progrès moral*¹⁸.

Le projet du narrateur est de réconcilier les deux âges d'or par le recours à la notion de cycle, par la réintégration de l'humanité dans le monde originel, qui, après l'épreuve de la chute, est perfectionné par l'évolution ascendante de l'esprit et l'acquisition de la morale. L'âge d'or primitif est une «jeune république», coïncidant avec les temps de l'innocence et «un état de nature digne de l'homme, fils de Dieu». Il se distingue du paradis terrestre, de l'Eden, étape ultérieure, lieu défini comme le privilège de l'enfance, de la beauté, qui «est sentie et possédée par le sentiment poétique». Evenor et Leucippe, après avoir parcouru les phases multiples d'un voyage initiatique, quittent leur condition *d'exilés* pour devenir des *réconciliés*, ils retrouvent alors l'Eden et se fixent hypothétiquement dans un nouvel âge d'or.

*Le reste de la vie d'Evenor et de Leucippe se perd dans la nuit des temps inconnus. Il est probable que l'établissement dans l'Eden fut prospère et que l'âge d'or nouveau, éclairé des clartés de l'âge divin antérieur, y régna longtemps à l'insu des autres races*¹⁹.

Ce retour ne signifie pas un voyage à rebours, mais une conquête de la perfection future, accomplie sous le double signe du culte de l'Esprit et de la pratique de la fraternité²⁰.

L'âge d'or rimbaldien, tel qu'il apparaît dans la quatrième

des *Fêtes de la patience*, est affranchi de toute préoccupation sociale et perçu en marge du temps. L'une des voix, qui parlent dans le poème, dit le détachement du monde et la purification par le feu.

*Le monde est vicieux;
Si cela t'étonne!
Vis et laisse au feu
L'obscur infortune.*

c'est en renonçant au monde que le poète peut retrouver le *château* de l'enfance, l'âge d'or intemporel, reconstruit dans le royaume de l'imaginaire.

*O! joli château!
Que ta vie est claire!
De quel Age es-tu,
Nature princière
De notre grand frère!*

Dans cette chanson énigmatique, l'âge d'or tient sa réalité du chant poétique, il est célébré par une voix *angélique* qui, soustraite à toute idéologie, lui restitue le dépouillement et la limpidité du mythe. Le poème de Rimbaud confirme que la vision de l'âge d'or est subjective, indépendamment de son contenu collectif, et que chaque homme se forge son idée du paradis avec les éléments de son imaginaire personnel, défiant les frontières du temps.



c'est dans ce contexte littéraire et idéologique, de Rousseau à Rimbaud, en passant par le socialisme français, qu'il importe de situer la mythologie de l'âge d'or chez André Breton, si l'on entend saisir la spécificité de son projet. Comme Rousseau, Breton est habité par la nostalgie d'une innocence originelle, qui est à la fois celle des temps primitifs et celle de l'enfance. Mais contrairement à Jean-Jacques, il ne se résigne pas à considérer l'âge d'or ou le paradis comme une condition irrémédiablement perdue, il n'a pas renoncé à l'espoir de le reconquérir par les vertus de l'amour et de la poésie. *Tout paradis n'est pas perdu* est le titre significatif d'un poème de *Clair de terre*, qui inscrit son aspiration tant dans la pure solidité du *crystal* que dans la fugacité de l'éclair. Le paradis et l'état d'innocence ne sont pas irrévocablement perdus, parce que Breton refuse violemment la notion chrétienne de la faute originelle et l'idée de la chute, à

laquelle serait soumise la condition de l'humanité. Le désir est par nature intègre, limpide et l'homme n'est prédestiné à aucune forme de la culpabilité.

On ne peut s'appliquer à rien de mieux qu'à faire perdre à l'amour cet arrière-goût amer, que n'a pas la poésie, par exemple. Une telle entreprise ne pourra être menée entièrement à bien tant qu'à l'échelle universelle on n'aura pas fait justice de l'infâme idée chrétienne du péché. Il n'y a jamais eu de fruit défendu. La tentation seule est divine³⁸.

Le paradis et l'âge d'or peuvent être réintégrés, puisqu'ils ne ressortissent ni à l'ordre de la transcendance ni à la croyance en un au-delà, mais qu'ils sont circonscrits dans l'espace immanent du surréel. L'une des ambitions centrales du surréalisme consiste à projeter l'au-delà dans l'ici-bas, à l'incarner dans la durée humaine et terrestre. A la question posée à Nadja: « Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie³⁷ ? », Breton avait répondu antérieurement dans « Pourquoi je prends la direction de *la Révolution surréaliste* » : « Nous voulons, nous aurons "l'au-delà" de nos jours. Il suffit pour cela que nous n'écoutions que notre impatience et que nous demeurions, sans aucune réticence, aux ordres du merveilleux. » Il apparaît que cette quête tendant à recréer le paradis ou l'âge d'or s'inscrit dans la sphère du merveilleux en tant qu'il dénonce la précarité du réel et qu'il poursuit l'émancipation de l'homme par l'amour et le langage poétique. Cette aspiration édénique, qui est au cœur du merveilleux, affranchit l'être des contraintes spatio-temporelles et le délivre du cours fatal de l'existence, en lui restituant ce sentiment de l'innocence originelle, dont tout l'œuvre de Rousseau est pénétré.

Dès ses débuts, le surréalisme entend opérer un retour à l'univers des origines afin de « retrouver les secrets perdus » et de récupérer un « trésor perdu », enfoui dans le passé mythique des civilisations primitives. Cette expérience est rendue possible par la volonté de remonter aux sources du langage par lequel il s'agit de reconquérir l'état d'innocence dans les enfances du monde. « Et qu'importe si c'est par le chemin des mots que nous avons cru pouvoir revenir à l'innocence première ! », écrit Breton en 1925 dans « Pourquoi je prends la direction de *la Révolution surréaliste* ». Le mouvement « a pris naissance dans une opération de vaste envergure portant sur le langage » et, à travers la pratique de l'automatisme verbal, il s'est efforcé de « retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte³⁸ ». L'écriture automa-

tique est le moyen qui permet au poète de dérober au langage quelque chose de son mystère en se situant dans la perspective de l'originel et en tentant de ressaisir le *Verbe* dans son *Commencement*, dans son émergence première et son mouvement inaugural. En recourant à l'automatisme psychique, la poésie et les arts se proposent de restituer à la pensée « sa pureté originelle », de l'arracher à toute contrainte pour qu'elle rentre en possession de sa liberté naturelle et primitive; l'acte par lequel la pensée et l'écriture s'appliquent à rejoindre l'originel les délivre du contrôle de la raison et de l'intelligence critique, leur révèle la vérité intemporelle des mythes et fonde le travail de l'interprétation symbolique ou hiéroglyphique du monde.

L'énergie préméditée en poésie et en art qui a pour objet, dans une société parvenue au terme de son développement, au seuil d'une société nouvelle, de retrouver à tout prix le naturel, la vérité et l'originalité primitifs, devait obligatoirement nous découvrir un jour l'immense réservoir duquel les symboles sortent tout armés pour se répandre, à travers l'œuvre de quelques hommes, dans la vie collective ■.

Cet effort pour s'approprier quelques vestiges de l'originel et pour récupérer ce qui est apparemment perdu valorise le mode analogique de la pensée au détriment de la connaissance discursive et logique; il favorise l'autonomie du désir et la spontanéité affective, qui étaient le privilège des sociétés primitives. Il s'agit, par un mouvement de régression volontaire, de retrouver l'ingénuité à travers les élans de l'émotion nue et immédiate, de recouvrer l'énergie de ce langage passionné et métaphorique dont Rousseau parle dans son *Essai sur l'origine des langues*. Le projet surréaliste est dominé par l'aspiration à rejoindre le territoire du sacré, d'un « sacré extra-religieux », soustrait à toute confession déterminée et à toute dogmatique. Il est sous le signe de la « nostalgie du paradis » qu'il importe de réinstaurer dans l'espace et dans le temps de l'ici-bas, sacralisés par les pouvoirs conjugués de l'amour, de la liberté et de la poésie.

En vertu d'une loi d'ambivalence bien connue, cette sourde perspective de très possible et proche déchirement de l'espace et du temps tenus pour réels exalte au maximum le besoin de recouvrement d'un espace et d'un temps « sacrés » et par définition hors d'atteinte, donne toute licence à ces deux aspirations contenues, pour ne pas dire réprimées en Occident depuis des siècles, que M. Mircea

Eliade nomme la « nostalgie du paradis » et la « nostalgie de l'éternité »-.

Redécouvrir le passé auroral, primitif par une opération de l'esprit, associé à l'imagination et à l'inconscient collectif, ne correspond pas uniquement à une nostalgie, mais à la volonté de bâtir le futur sur la promesse d'une émancipation. L'activité spécifique de la voyance, dans le romantisme et le surréalisme, est d'établir une relation indestructible entre l'expérience du passé et l'élaboration de l'avenir.

Le paradis et l'âge d'or sont d'abord le lieu électif où l'amour réciproque et unique peut s'épanouir en marge des contraintes sociales et dans la liberté du désir. Dans un poème de *Mont de piété*, intitulé « Rieuse », Breton répond à la question:

De qui tiens-tu l'espoir? D'où ta foi dans la vie ?

que cet *espoir* et cette *foi* sont liées à la présence féminine, créant le sentiment d'un paradis qui n'a pas été contaminé par les servitudes du réel.

*- Non plutôt de l'éden où son geste convie
Mais d'elle extasiée en blancheur dévêtue
Que les réalités n'ont encore asservie .*

Les Champs magnétiques proclament que « les bonheurs terrestres coulent à flot » et que « chaque objet sert de paradis », qu'il peut être transformé en un espace édénique par la puissance magique du désir. Valentine, dans *S'il vous plaît* (acte 1, scène 1), déclare que « le paradis commence où bon nous semble », que, proche ou lointain, il est engendré par notre liberté, destinée à affermir la vocation de l'amour. Mais c'est *l'Air de l'eau* qui, dans l'œuvre poétique de Breton, célèbre « la nostalgie de l'âge d'or » à travers l'aventure de l'éros et l'exaltation de la chair, magnifiée par le feu du désir.

*Ta chair arrosée de l'envol de mille oiseaux de paradis
Est une haute flamme couchée dans la neige*

L'amour est comparable à l'exploration d'un « pays lointain » où les amants foulent à nouveau « le sol du paradis perdu » dans la lumière renaissante, qui figure l'absence de tout mal et le refus de la faute. Il présage la résurrection de l'innocence dans un paysage transfiguré par l'apparition du corps féminin.

*Il tremble bien réel à la pointe de tes cils
Doux à ta carnation comme un linge immatériel (...]
Lançant ses derniers feux sombres entre tes jambes
Le sol du paradis perdu
Glace de ténèbres miroir d'amour
Et plus bas vers tes bras qui s'ouvrent
A la preuve par le printemps
D'APRES
De l'inexistence du mal
Tout le pommier en fleur de la mer 11*

L'Amour fou et Arcane 17 ont été écrits comme pour témoigner que l' « on n'en sera plus jamais quitte avec ces frondaisons de l'âge d'or », où est révélé « le délire de la présence absolue » et où l'amour réciproque s'accomplit « au sein de la nature réconciliée ». L'amour unique est en quête de l'espace et du temps de l'âge d'or, qui détient les secrets de la transparence perdue et rétablit le couple prédestiné dans le sentiment de l'innocence originelle.

C'est là, tout au fond du creuset humain, en cette région paradoxale où la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils, (...) c'est là qu'il y a des années j'ai demandé qu'on allât chercher la beauté nouvelle ...

C'est dans la lumière de l'âge d'or ressuscité que les amants découvrent le visage de « la beauté nouvelle, (...) envisagée exclusivement à des fins passionnelles », qu'ils reprennent « le chemin perdu au sortir de l'enfance » et qu'ils retrouvent « la grâce perdue du premier instant où l'on aime ». L'amour total se réalise à travers deux mouvements complémentaires: d'une part il se tourne vers le passé afin de récupérer l'originel et de l'autre il réactualise cet originel en le vivant dans le présent et en le projetant vers l'avenir. L'âge d'or de l'amour se trouve à l'intersection du passé et du présent, il les relie en recouvrant l'ingénuité première, réintégrée dans le vécu, et il s'oppose à « l'âge de boue », constitué par l'univers politico-social contemporain. Comme l'âge d'or de Novalis, il resurgit de son passé mythique et s'ouvre sur le futur.

Dans un tel amour existe bien en puissance un véritable âge d'or en rupture complète avec l'âge de boue que traverse l'Europe et d'une richesse inépuisable en possibilités

futures. *C'est sur lui que j'ai toujours approuvé Buiiuel et Dali d'avoir mis l'accent [...]-,*

L'amour absolu recrée l'âge d'or et le perpétue par l'intensité du désir, revivifié par la certitude de l'innocence.

Arcane 17 ne contient pas d'allusion au mythe de l'âge d'or, mais prolonge *l'Amour fou* dans sa quête de la transparence et de la résurrection par l'intermédiaire de la femme, qui seule possède les clefs du « salut terrestre ». L'amour accomplit « la fusion de l'existence et de l'essence », il dispose du pouvoir de renouveler l'homme et l'univers en leur restituant leur nature paradisiaque. « C'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde" ». Ce sont les images de la renaissance, de « la jeunesse éternelle » et de « l'état de grâce » qui, dans *Arcane 17*, ont pris la place de l'âge d'or, en étant associées à la récurrence du langage religieux de l'éternité, éternité soudée à l'immanence, incarnée comme le surréel et le sacré dans l'espace et le temps terrestres. La rose donne l'assurance que « l'aptitude de régénération est sans limites », l'aile du papillon signifie la promesse de la « Résurrection », la femme aimée figure les prestiges de « la jeunesse éternelle », Isis ressuscite le cadavre d'Osiris, l'étoile restitue à toute chose « sa sérénité première »; l'âge d'or est lié dans *Arcane 17* à « la certitude du renouvellement éternel ». L'amour réciproque et unique repose sur le principe de la fusion totale par l'acte du désir, fusion en laquelle la chair et l'esprit se rencontrent pour s'identifier au-delà de tout déchirement dualiste. Il mérite, dans son accomplissement, d'être senti comme un « état de grâce », apportant « l'éternité [...] appréhendée dans l'instant même » et rétablissant l'espace du paradis sur la terre,

Cet état de grâce, je dis aujourd'hui en toute assurance qu'il résulte de la conciliation en un seul être de tout ce qui peut être attendu du dehors et du dedans, qu'il existe de l'instant unique où dans l'acte de l'amour l'exaltation à son comble des plaisirs des sens ne se distingue plus de la réalisation fulgurante de toutes les aspirations de l'esprit²⁷,

L'âge d'or et le paradis ne sont pas seulement retrouvés dans l'expérience élective de l'éros, ils sont perçus dans le monde de la nature ou à travers la peinture. « Le vieux mineur », personnage du roman initiatique de Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, poursuit des recherches minéralogiques qui font que le paysage se transforme pour lui en un *jardin enchanté*. André Breton éprouve

« la même sensation sur une plage de la Gaspésie » en recueillant des « pierres rubanées transparentes de toutes couleurs » ou en découvrant de rares agates sur les bords du Lot. Cette quête de la pierre et des *signes* qu'elle contient le « maintint plus d'une minute dans la parfaite illusion de fouler le sol du *paradis terrestre* os ». Certains lieux privilégiés par la poésie, certains tableaux suscitent le sentiment de pénétrer durant un instant dans la lumière du paradis. Telle strophe des *Poésies* de Lautréamont suggère la vision fugitive d'un paysage paradisiaque : « Soudain une baie s'est ouverte, livrant une échappée sur l'Eden, quitte aussi vite à se refermer²⁹. » Breton retrouve dans la peinture de Max Ernst le « vert paradis » baudelairien parmi « toutes les dépouilles du sacré », dans celle de Wifredo Lam des « rêves d'éden », chez Seigle il se demande « quel paradis grand émeraude s'invente dans cette crosse à portée de tous les yeux d'enfant ». Et la peinture de Max Walter Svanberg le confirme dans l'idée que le contenu érotique des rêves recèle les éléments capables de favoriser la reconstruction mentale d'un paradis.

*J'ai toujours pensé, pour ma part, qu'un certain scabreux, circonscrit au plan érotique, dont nous nous extasions dans certains rêves au point d'en garder la plus cruelle nostalgie au réveil, est tout ce qui a pu donner à l'homme l'idée des paradis*¹⁰.

Le mariage de l'éros et de l'onirisme crée l'espace intérieur, où s'ébauchent, au carrefour de l'inconscient et de la conscience, ces rêveries paradisiaques qui enrichissent la substance de la vie, en la parant des couleurs de l'innocence.

L'âge d'or est aussi, chez Breton, la représentation mythique de l'espérance en l'avènement d'un nouvel ordre social, conformément à la tradition de l'utopie saint-simonienne et fouriériste. Le propre de l'utopie, qu'elle soit socialiste ou poétique, est de s'ouvrir sur l'émancipation de l'homme et de l'esprit humain par la projection de songes édéniques, qui ne cessent de promouvoir le merveilleux, en lançant un défi à l'attitude réaliste et à l'indigence persistante du monde réel.

Les mondes renversés, les utopies criantes ou non, les rêveries d'éden se sont fait dans le langage une place que le réalisme primaire ne parviendra pas à leur reprendre 11.

Tout en remontant à l'originel pour y redécouvrir l'image de l'intégrité, le surréalisme est requis par l'instauration d'un « nouvel âge humain », d'un « nouveau paradis », qui se substituerait

à l'ancien. Il élabore le rêve d'un âge d'or futur qui serait un espace élu où l'homme trouverait la vraie place, qui lui est destinée sur la terre. Comme Rimbaud dans les *Illuminations*, il projette de reconstruire l'univers sur de nouveaux fondements afin qu'il permette l'affranchissement de la condition humaine et qu'il assure le perfectionnement de son sort.

Il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les ruines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre. Rien n'est encore perdu, car à des signes certains nous reconnaissons que la grande illumination suit son cours".

C'est l'une des tâches de la poésie que d'entretenir la flamme de cette *illumination* et d'annoncer envers et contre tout l'avènement de l'âge d'or comme l'espérance d'un avenir libérateur. Et, plus que n'importe qui, la haute figure de Charles Fourier se prête au dessein de célébrer la certitude de l'harmonie future.

*Je te salue du Névéda des chercheurs d'or
De la terre promise et tenue
A la terre en veine de promesses plus hautes
qu'elle doit tenir encore [...]
Le vrai levier n'en demeure pas moins la croyance irraisonnée à l'acheminement vers un futur édénique et après tout c'est elle aussi le seul levain des générations ta jeunesse •*

L'harmonie fouriériste est l'équivalent d'un éden ou d'un âge d'or, dont l'établissement est soumis à des fluctuations et à des vicissitudes en attendant que se produise la métamorphose finale. Elle ne prévaut qu'au prix d'une évolution qui impliquerait une transformation de l'esprit humain et de l'ordre social. A Claudine Chonez qui lui objecte au nom de « la portée métaphysique du mal»: « Mais cet âge d'or que vous semblez nous promettre dans *l'Ode à Fourier* », André Breton répond: « Selon Fourier même, la courbe ascendante doit être suivie d'une courbe descendante. Il se peut que l'humanité tout entière évolue comme un seul être vivant". » L'utopie de l'âge d'or, promis par l'idéologie du socialisme français et prédit par la poésie, ne se réalise qu'avec le concours de la liberté et de la justice, que dans une société où « les attractions passionnées sont proportionnelles aux destinées », conformément à la parole de Fourier, et où l'amour a retrouvé le visage de la transparence et de l'intégrité. Elle est au centre de la mythologie surréaliste, orientée vers la recherche du « point suprême », le lieu fondamental de la réconciliation

dialectique des contraires, et elle s'identifie surtout avec cette quête de «l'or du temps» qu'André Breton n'a cessé de poursuivre dans le dessein de recréer sur la terre «le vert paradis des amours enfantines », illuminé des feux de l'innocence reconquise et incarné dans le verbe poétique.

NOTES

1. *Poésie naive et poésie sentimentale*, trad. par R. Leroux, Aubier, 1947, p. 197.

2. *Ibid.*, p. 201.

3. *Œuvres complètes, Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1976, t. II, p. 165. Cette phrase est écrite à propos de la poésie de Théodore de Banville, qui exprime «un retour très volontaire vers l'état paradisiaque». Mallarmé dira également de Banville, dans *Symphonie littéraire*, qu'«il marche en roi à travers l'enchantement édenéen de l'âge d'or». *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1945, p. 265.

4. *Emile*, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1969, t. IV, p. 859.

5. *Œ. C.*, 1961, t. II, p. 1170. Sur le mythe de l'âge d'or chez Rousseau, cf. notre *J.-J. Rousseau, univers mythique et cohérence*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978, pp. 93-105.

6. *Le Sacre de l'écrivain*, José Corti, 1973, p. 57.

7. *Œuvres complètes, les Disciples à Sais*, trad. par A. Guerne, Gallimard, 1975, t. 1, p. 61.

8. *Œ. C.*, t. 1, p. 110.

9. Cité par Roger Picard, *le Romantisme social*, New York, Brentano's, 1944, p. 195.

10. *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, 1865-1878, vol. XVII, pp. 247-248 et Saint-Simon, *Textes choisis* par J. Dautry, Editions Sociales, 1951, p. 99.

11. *Le Temps des prophètes*, Gallimard, 1977, p. 377. De son côté, Flora Tristan écrit au directeur de la *Phalange* en août 1836: «Vous comprendrez [...] qu'il est de votre *devoir*, de votre humanité de vous expliquer, et au plus vite, sur ce que vous pouvez faire, et sur ce que nous pouvons faire pour arriver à la réalisation de l'Eden que, sur la parole de M. Fourier, vous nous faites pressentir.» Flora Tristan, *Lettres*, publiées par Stéphane Michaud, Le Seuil, 1980, pp. 63-64. Je remercie ici Stéphane Michaud de la documentation qu'il m'a fournie sur la mythologie de l'âge d'or.

12. *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1948, t. II, p. 1231.

13. Calmann Lévy, 1889, pp. 27-28.

14. *Ibid.*, p. 319.

15. Rappelons que Dostoïevski a évoqué à deux reprises la VISION utopique de l'âge d'or socialiste, ébauchée à partir du tableau de Claude Lorrain, *Acis et Galatée*, qui se trouve au musée de Dresde: dans *l'Adolescent* (III, VII, II) et dans *les Possédés (La confession de Stavroguine)*.

16. *L'Amour fou*, Gallimard, 1966, p. 105.

17. *Nadja*, Gallimard, 1963, p. 138.

18. «Du surréalisme en ses œuvres vives» dans *Manifestes du surréalisme*, J.-J. Pauvert, 1962, p. 355.

19. *Position politique du surréalisme* dans *Manifestes du surréalisme*, p. 271.

20. *La Clé des champs*, Le Sagittaire, 1953, pp. 213-214.
21. *Entretiens*, Gallimard, 1952, p. 8 et *André Breton*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970, p. 21.
22. *L'Air de l'eau* dans *Clair de terre*, Poésie/Gallimard, 1966, pp. 160 et 179.
23. *L'Amour fou*, p. 85.
24. *Ibid.*, p. 11.
25. *Ibid.*, p. 88. Nombreuses sont dans l'œuvre de Breton les références au film de *l'Âge d'or*, mais dans un contexte différent.
26. *Arcane 17*, Le Sagittaire, 1947, p. 78.
27. *Ajours* dans *Arcane 17*, p. 205.
28. *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 151.
29. *La Clé des champs*, p. 203. Il s'agit du paragraphe, commençant par « Dès que l'aurore a paru », *Œuvres complètes*, GLM, 1938, pp. 322-323.
30. *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 242. Dans *Martinique charmeuse de serpents*, André Masson déclare à Breton que « la nostalgie d'une vie édénique est [...] saisissante » dans la peinture d'Henri Rousseau. Le Sagittaire, 1948, p. 22.
31. *La Clé des champs*, p. 8.
32. *Point du jour*, Gallimard, 1970, p. 26.
33. *Ode à Charles Fourier* dans *Signe ascendant*, Poésie/Gallimard, 1968, pp. 111 et 113.
34. *Entretiens*, p. 266.

ENTRE NARCISSE ET PYGMALION LE SURREALISME ENTRE UTOPIE ET MYTHE

Pascal DURAND

Qu'on s'imagine un corps plein de membres pensants.

Pascal, *Pensées*, 1

Breton, 1924:

Pour aujourd'hui je pense à un château dont la moitié n'est pas forcément en ruine; ce château m'appartient, je le vois dans un site agreste, non loin de Paris. Ses dépendances n'en finissent plus, et quant à l'intérieur, il a été terriblement restauré, de manière à ne rien laisser à désirer sous le rapport du confort. (...) Quelques-uns de mes amis y sont installés à demeure: voici Louis Aragon qui part; il n'a que le temps de vous saluer; Philippe Soupault se lève avec les étoiles et Paul Eluard, notre grand Eluard, n'est pas encore rentré. Voici Robert Desnos et Roger Vitrac, qui déchiffrent dans le parc un vieil édit sur le duel; Georges Auric, Jean Paulhan; Max Morise, qui rame si bien, et Benjamin Péret, dans ses équations d'oiseaux; et Joseph Delteil; et Jean Carrive; et Georges Limbour, et Georges Limbour (il y a toute une haie de Georges Limbour); et Marcel Noll; voici T. Fraenkel qui nous fait signe de son ballon captif, Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville, J.-A. Boiffard, puis Jacques Baron et son frère, beaux et cordiaux, tant d'autres encore, et des femmes ravissantes, ma foi. Ces jeunes gens, que voulez-vous qu'ils se refusent, leurs désirs sont, pour la richesse, des ordres. (...) L'esprit de démoralisation a

élu domicile dans le château, et c'est à lui que nous avons affaire chaque fois qu'il est question de relation avec nos semblables, mais les portes sont toujours ouvertes et on ne commence pas par ((remercier)) le monde, vous savez. Du reste, la solitude est vaste, nous ne nous rencontrons pas souvent. Puis l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi? On va me convaincre de mensonge poétique: chacun s'en ira répétant que j'habite rue Fontaine, et qu'il ne boira pas de cette eau. Parbleu! Mais ce château dont je lui fais les honneurs, est-il sûr que ce soit une image? Si ce palais existait, pourtant! Mes hôtes sont là pour en répondre; leur caprice est la route lumineuse qui y mène. C'est vraiment à notre fantaisie que nous vivons, quand nous y sommes. Et comment ce que fait l'un pourrait-il gêner l'autre, là, à l'abri de la poursuite sentimentale et au rendez-vous des occasions ? »

0. D'UNE APORIE, EN PERSPECTIVE

0.1. Ce qui circule activement parmi le surréalisme à l'état natif et qui ne cessera de travailler son imaginaire social, c'est, en somme, *l'utopie d'une socialité heureuse*. Breton fait bien, ci-dessus, d'y insister: son image d'un château surréaliste, ne relève aucunement du mensonge poétique (sinon, peut-être, de celui *qui dit toujours la vérité*) ; elle fonde et argumente une métaphore *exacte* du groupe et des mythes qu'il secrète, à l'usage, respectivement, de ses adeptes et de ceux qui lui restent étrangers ou en sont tenus à distance. « Métaphore *exacte* » ne signifie donc pas que Breton fournit de la communauté surréaliste une représentation rendant compte objectivement de ce qu'elle est à cette époque; elle n'est *exacte* et fidèle que dans la mesure où elle opère, en tant que figure, un décalage homologue à celui opéré fantasmatiquement, quant à son existence et son fonctionnement réels, par le groupe lui-même. Si bien que Breton ment et ne ment pas. Sa métaphore fantasme ce qui est déjà de l'ordre du fantasme, elle est mise en scène, décalée, de la mise en scène quotidiennement vécue par le groupe naissant.

0.2. La dénégarion du « mensonge poétique » peut prêter à une autre interprétation, corrélatrice de la première: s'il est vrai, comme André Breton l'a plus d'une fois souligné, que le surréalisme entend être porteur, entre autres, d'un nouveau mythe social, il semble bien que son mot d'ordre fondamental, « Transformer la vie, changer l'homme », ait d'abord trouvé à s'actualiser

dans cette structure sociale « immédiate » qu'est le groupe. Pour un surréaliste, en 1924, le groupe auquel il participe représente, au fond, *l'ici et maintenant de l'âge d'or*, cellule d'apprentissage de comportements sociaux radicalement neufs, *non médiatisés*, mis en œuvre, éprouvés en communauté restreinte avant d'affecter et de transformer l'ensemble du corps social - la Révolution surréaliste se forme et se forge avant tout au sein du groupe clos.

0.3. Breton manifestaire énonce donc à la fois un idéal de groupe et son groupe, tel que celui-ci s'imagine et selon l'image qu'il veut donner de lui-même. Ici encore il faut poser un net distinguo, dépendant d'un autre décalage, temporel cette fois: le texte de Breton n'est pas exactement contemporain de ce qu'il évoque; à des fins stratégiques, il verbalise une « illusion groupale » qui a surtout été active dans le tout premier surréalisme (fin 1922 - début 1923), au cours de cette phase *d'euphorie fusionnelle* qu'on a coutume d'appeler « communauté émotionnelle ». Ayant à dire le surréalisme comme groupe, Breton dévoile surtout le dispositif fantasmatique qui a permis à l'agrégat surréaliste de former une communauté à part entière, à la disparité de *prendre figure* de cohérence. Une analyse précise de ce texte suppose donc que l'on fasse le départ entre, d'un côté, l'évocation manifestaire et ses fonctions stratégiques et, de l'autre, l'illusion groupale et ses effets spécifiques sur le groupe nouvellement créé. Aussi, dans l'approche (schématique) tentée ici du fait groupal surréaliste, ne s'agira-t-il pas tant de décrire le fonctionnement effectif du groupe - rituels de rencontre et de débat, hiérarchisation, etc. - que de montrer que son économie recouvre un dispositif mythologique plus ou moins conscient et emporte des enjeux spécifiques touchant, notamment, aux modes d'insertion du mouvement dans le champ culturel.

1. ETRE-EN-GRüUPE

Aragon, Breton, Vitrac et moi habitons une maison miraculeuse au bord d'une voie ferrée.

Desnos, *Pénalités de l'enfer'*

1.1. Espace scriptural

En tant que *groupe*, le surréalisme s'impose incontestablement comme le modèle vis-à-vis duquel les mouvements ultérieurs ou concurrents auront à se situer; ceci tient au caractère évidemment collectif de ses manifestations (tracts, revues, expositions) mais surtout à ce qu'il eut, constamment, le souci de *se mettre*

en scène comme groupe. Faire « acte de surréalisme absolu », en effet, ce n'est pas seulement partager avec quelques pairs des idéaux poétiques et révolutionnaires ou des techniques d'écriture; c'est aussi modeler ses comportements individuels selon l'orientation de la communauté, observer certaines règles verbalisées ou non, imprimer à chaque instant, à chaque geste ou propos, l'inflexion qui les signe et les désigne comme surréalistes; c'est, en somme, *faire corps, étroitement, avec le groupe*. Dès le *Manifeste* de 1924, Breton insiste sur ce point, à l'intention des « profanes » : « Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaïsser quand il leur plaît ». »

Si l'exhibition d'une cohérence a joué un rôle important dans la constitution de l'image groupale du surréalisme, les rituels de rupture ou d'exclusion, provoquant, dans la plupart des cas, de fort publicitaires remous, n'ont pas été moins déterminants à cet égard: exclusion, et au terme, souvent, d'un procès mobilisant l'ensemble des adeptes, c'est, pour soi et aux yeux du public, tracer ou renforcer une limite, circonscrire autour de soi un espace clos, affirmer l'unité, l'existence du groupe, par un rejet ostentatoire, sinon spectaculaire, de la déviance.

Par ailleurs les productions elles-mêmes conservent à plus d'un titre l'empreinte de la nature foncièrement collective de la démarche surréaliste: le *Cadavre exquis* en est, au plan technique, l'emblème; mais, au-delà, les textes abondent qui semblent n'avoir d'autre référence que le groupe lui-même, lequel fonctionne alors tout à la fois comme prétexte à célébrations, et comme pré-texte. C'est bien évidemment le cas pour les tracts et manifestes où se trame une parole plurielle (ou pour certains recueils composés à plusieurs) ; ce l'est également pour nombre de poèmes ou narrations qui s'écrivent ainsi comme annales de la communauté, de ses pratiques, en relatant certaines réunions, en mettant en scène certains de ses membres (qu'on songe à *Nadja*, à *l'Amour fou*, etc.) ou, de façon plus significative encore, en érigeant le groupe en « objet libidinal » pour établir autour de sa figure symbolique toute une mythologie qui tend à en occulter les failles, les revers, les tensions (le texte mis en exergue à cet article l'atteste assez).

Cette prégnance du groupe sur les productions textuelles, il est possible d'en relever les marques à d'autres niveaux, plus subtils. Parmi de nombreux exemples: constellés de dédicaces à leurs amis et de poèmes prenant ceux-ci pour argument, les premiers recueils des surréalistes redoublent par là l'intense circularité de la communauté émotionnelle; Desnos, le fulgurant dormeur, dévide à l'envi ces aphorismes tissés de calembours et contrepets façon Duchamp et dont plus d'un, disséminant, travaillant les noms de ses pairs, en tracent un portrait définitoire,

ludisme, ironie et affection mêlés; Péret lui aussi brosse des «Portraits de 7» tandis que Soupault rassemble sous le titre délicatement funèbre *d'Epitaphes* ces poèmes qui disent l'amitié mais surtout font d'un recueil une métaphore, matérielle presque, du groupe, à l'instar des jeux verbaux de Desnos qui sont « destruction des codes culturels [...] et édification d'une Abbaye de Thélème [réunissant] les amis de Rose Sélavy [...] au seul souci de Fay ce que voudras ».

Cas-limite: l'appartenance au groupe peut se suffire à elle-même, ne requérant pas obligatoirement une quelconque activité productive; ainsi, certains, tels Charles Baron ou Roland Tual, assistent aux réunions, cosignent des tracts, qui ne laisseront que de faibles traces, voire aucune. Si le surréalisme se définit en premier lieu comme attitude, mode d'existence, il colporte également, dès l'origine, une idéologie explicite de la non-productivité symbolique; les plus féconds d'entre ses adeptes ont quelquefois des vellétés de silence (Eluard, Breton), à l'imitation de ces figures emblématiques, persistantes dans l'imaginaire du mouvement, que sont Vaché, Rigaut ou Cravan. Héritage dadaïste, mais ré-actualisé ici dans un être-en-groupe si intense, si exclusif qu'il tend à devenir à la fois forme et substance d'un « discours » surréaliste minimal. L'être-en-groupe est déjà une pratique.

1.2. *Espace social*

Espace social, le groupe l'est à plus d'un titre.

D'abord - c'est une évidence sur laquelle nous ne nous attarderons guère, en tant que collection d'agents issus de milieux sociaux plus ou moins diversifiés selon les cas, d'individus de « complexions différentes », dirait Breton. En cela, le groupe met en abyme la société globale, dont il reproduit, de façon médiate, les clivages et les tensions; sa structure se soutient de rapports de forces qui peuvent, tôt ou tard, la déséquilibrer s'ils dégénèrent en luttes ouvertes pour l'obtention du pouvoir symbolique. A cet égard, nous avons montré ailleurs que le premier surréalisme se fonde sur une infrastructure socio-culturelle particulièrement composite, surdéterminant ses convulsions esthétiques et idéologiques; le mouvement ne les traversera qu'au prix d'exclusions et d'assimilations de nouveaux membres, permettant de recentrer, d'homogénéiser, sa composition ...

Ensuite, le groupe est espace social dans la mesure où il opère une socialisation spécifique de ses adeptes, par la pression de conformité qu'il exerce sur eux en élaborant un code de valeurs collectives. Cette sur-socialisation est doublement spécifique dès lors qu'il s'agit d'un groupe littéraire - et, une fois encore, il

semble bien que le surréalisme pousse à l'extrême la logique inhérente au dispositif groupal. Il faut se rappeler que le « *groupisme* », dont il fournit l'actualisation la plus caractéristique, est un phénomène d'apparition assez récente en littérature, lié organiquement à son procès d'institutionnalisation tel qu'il se précipite dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La succession de groupes qui s'enregistre en France à partir de 1850 peut, du reste, être tenue pour un indice de cette autonomisation de la sphère littéraire vis-à-vis des instances extra-symboliques". Ceci engendre, quant au statut de l'écrivain, un effet double et paradoxal: d'une part, l'institutionnalisation tend à le couper de ses liens directs avec la société globale, donc, en quelque sorte, à le désocialiser - retraits confortés, idéologiquement, par le mythe du créateur solitaire, hors de la mêlée. Ce statut retranché est vécu de façons très diverses: certains y adhèrent étroitement voire l'argumentent (Flaubert, par exemple) ; d'autres tentent de s'y soustraire par des interventions publiques ou des projets politiques d'écriture (Zola). Au rebours, l'institutionnalisation opère, à un autre niveau, une socialisation de l'écrivain, en ce qu'elle l'incorpore dans une «classe» nouvelle, formée de l'ensemble des producteurs symboliques et pourvu d'un système de normes et de valeurs auxquelles il adhère implicitement dès lors qu'il fait acte d'écriture et surtout de publication.

Dans ce système fortement hiérarchisé et travaillé de concurrences parfois violentes, le groupe fonctionne comme « structure d'accumulation de capital symbolique et social" », mais il contribue également à remédier à l'individualisation idéologique de l'écrivain; Jochen Noth y insiste à juste titre, « le groupe [...] crée une sorte d'espace de communication qui peut devenir une espèce de marché intérieur, un moyen qui remplace les anciennes communications qu'avait l'artiste avec la société. Donc le refus surréaliste consiste en grande partie en ceci: il est refus de la société elle-même, mais par un organe social qu'est le groupe ^{13.} » Refus de la société, mais plus encore refus de l'institution et de ses normes (métonymisé en « non loin de Paris» dans l'évocation du château surréaliste). Une telle démarche se situe directement dans la logique du projet avant-gardiste de distanciation vis-à-vis du pouvoir institué et d'élaboration, contre le jeu concurrentiel, d'une solidarité neuve, intégrale, exclusive. Sous cet angle, le groupe avant-gardiste est, à son tour, mise en abyme du système institutionnel: de même que la littérature s'est soustraite aux pressions du pouvoir non-culturel, de même le groupe fait sécession quant aux codes symboliques dominants, se ferme sur lui-même et se constitue un corps de valeurs à son seul usage:

[...] le groupe, à tous les moments de son histoire, est plus ou moins confusément hanté par un projet institutionnel, bien plus, il est en lui-même une institution, hétérogène par rapport à l'ordre régnant, marginale, contestataire tant qu'on voudra, mais une institution, à même de trancher, par exemple, de l'intérieur et de l'extérieur, de la compatibilité ou de l'incompatibilité de certains comportements, en fait, du « bien » et du « mal », même si ces catégories n'ont rien à voir avec celles de l'éthique générale en vigueur¹⁴.

Il n'est pas dans notre propos ici d'évaluer la réalisation effective de ce projet ni de montrer que le fonctionnement interne du groupe atteste en fait qu'il reste soumis à l'emprise des représentations générales et des déterminismes socio-culturels qu'il récuse; à l'inverse, s'agissant de localiser dans l'imaginaire groupal, dans sa fiction, le rêve inlassablement rêvé d'un âge d'or, le mythe nous importe davantage que la réalité. Que dit-il?

1.3. Espace de l'im-médiat

Le discours du mythe est le suivant: le groupe désaliène les rapports humains, en les restituant à une pure immédiateté, dont l'automatisme, au plan de l'écriture, s'affiche comme l'exact répondant: «Le surréalisme poétique, écrit Breton, [...] s'est appliqué jusqu'ici à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse¹⁵. » Rétablir, restituer: la pratique surréaliste, à quoi l'être en groupe participe étroitement, renoue avec l'utopie du retour à l'origine, à cet âge d'or individuel qu'est l'enfance et dont le souvenir ré-active « un sentiment d'inaccaparé¹⁶ » et de « facilité momentanée, extrême, de toutes choses¹⁷ ». Ce que le mythe dit aussi, et avec force, c'est que le groupe est la seule structure sociale qui conserve à ses agents une totale liberté, une totale disponibilité - en quelque sorte, il s'inaugure comme refuge, lieu d'asile, seuil de départ pour ce périple vers les « terres du désir que tout, de notre temps, conspire à voiler¹⁸ » :

Lorsque [...] je me demandais quel avait pu être, sur le plan affectif, l'élément générateur de l'activité surréaliste [...]J, je le découvrais sans la moindre hésitation dans l'anxiété inhérente à un temps où la fraternité humaine fait de plus en plus défaut, cependant que les systèmes les mieux constitués - y compris les systèmes sociaux - paraissent frappés de pétrification¹⁹.

Mise en commun directe de la pensée où « nul ne cherche à rien garder pour soi, [où] chacun attend la fructification du *don* à tous, du *partage* entre tous²⁰ », leur activité groupale ne se fixera donc qu'une seule loi (qui se veut plutôt non-loi) : celle de la spontanéité, celle-là même dont ils observent qu'à l'extérieur de leur groupe, elle se trouve constamment battue en brèche par le fonctionnement objectif de la société ou de l'institution littéraire, aussi prompte à l'enrayer, à la proscrire au plan social, qu'à faire transiter l'écriture par la fameuse « maison de correction » :

Tout ce qui préoccupe les uns et les autres est jeté quotidiennement sur le tapis et donne lieu, dans l'ensemble, à des débats très animés, très cordiaux (des rivalités surgiront plus tard). Je crois pouvoir dire qu'est mise en pratique entre nous, sans aucune espèce de réserve individuelle, la collectivisation des idées. (...) Quand je vois aujourd'hui des esprits par ailleurs notables, se montrer si jaloux de leur autonomie et tenir si manifestement à emporter leurs petits secrets dans la tombe, je me dis qu'on a rétrogradé et qu'en ce qui les concerne, quoi qu'ils en pensent, ils ne tiennent pas le bon bout²¹.

« La poésie doit être faite par tous. Non par un. » Placé sous le signe de la maxime ducassienne en laquelle les surréalistes ont cru trouver un slogan appelant à la collectivisation de la pratique scripturale, le groupe tend à actualiser dans une socialité enfin « innocente », sauvage, ce que l'automatisme réalise au niveau du discours poétique: écriture immédiate, ressourcée, qui assure le retour d'une parole originelle, par delà contraintes et conventions institutionnalisées. La communauté surréaliste est ainsi circulation active, en tous sens, de paroles et d'écritures mais circulation dont l'efficace ultime est d'en oblitérer les différences et les différends, en somme de renforcer « l'esprit de corps ». Breton l'a souligné à plusieurs reprises: les séances communes d'écriture automatique dévoile une remarquable unité non seulement de vue mais aussi de style, comme si une seule main, affolante, avait couru sur le papier, comme si les adeptes n'étaient que les fidèles « appareils enregistreurs », les modestes opérateurs d'un même grand Texte qui les traverserait tous. Impossible dès lors de restituer à coup sûr tel ou tel texte à son scripteur: l'inconscient parle en chacun le même langage; l'être-en-groupe a prise sur l'activité créatrice et génère ce « [...] grand mouvement sensible par quoi les autres parviennent à devenir les miens²² ». Est-ce à dire qu'inlassablement se répète un message

identique? Certes non: chacun, pourvu qu'il échappe aux médiations des codes et des routines invétérées, fait mieux que produire une œuvre littéraire parmi cent autres, il parle surréaliste à volonté, parle *le* surréalisme, chaque fois avec la même authenticité.

Dans ce renforcement du mythe groupal, la pratique collective de l'écriture automatique est soutenue par l'activité ludique, jamais abandonnée dans le mouvement, et dont Breton souligne, dans ses *Entretiens*, qu'elle se montre propre à entretenir la « disponibilité » des adeptes et « cet heureux sentiment de dépendance où [ils sont] les uns des autres" » - expression on ne peut mieux directe de ce que Didier Anzieu appelle « l'illusion groupale », c'est-à-dire ce sentiment qu'ont les participants à un groupe récemment créé « d'être bien ensemble », de « former un bon groupe" ». Cette illusion paraît encore singulièrement active dans la propension de Breton à proposer, pour la collectivité surréaliste, des noms qui, mieux que « groupe », en tradiraient la nature idéale. Parmi d'autres furent ainsi avancés par lui « égrégora, au sens d'" être psychique collectif" animé d'une vie propre" » ou « comme l'a fait, dit-il, Jules Monnerot dans *la Poésie moderne et le Sacré*, [...] "bund" au sens de " groupe dont les membres ne sont liés que par des liens d'élection" » ». Il nous paraît du reste tout à fait significatif que Breton soit amené à faire une lecture tronquée de la thèse de Monnerot, lequel, à vrai dire, estimait que « le *set* surréaliste [n'était] que la réalisation imparfaite, tremblée, manquée d'une Forme idéale, d'un *Bund* » ». Sous l'emprise de « l'illusion groupale », Breton a préféré la « Forme idéale » à sa « réalisation manquée »... Dans ses *Mythologies*, Roland Barthes ne soulignait-il pas que « le mythe est fondamentalement nominal dans la mesure même où la nomination est le premier procédé de détournement? »

Disponibilité immédiate, indépendance, affinités électives, libre assouvissement du désir: le mythe cristallise un ensemble de représentations fantasmatiques qui ont ceci de particulier de médiatiser l'appréhension que les adeptes peuvent avoir et se formuler du groupe qu'ils constituent. Car, insistons-y, le mythe groupal est une fiction *vécue* avant d'être construite - et exhibée. Vécue au sein de la communauté émotionnelle, construite dans le groupe en émergence, pour soutenir cette émergence.

2. LA FICTION VECUE

Je est un autre.

Ce dont le texte de Breton mis en tête de cet article rend parfaitement compte, c'est qu'il y a un «onirisme» du groupe. Le travail psychanalytique sur les groupes restreints révèle en effet que l'individu y entre comme il entre en rêve; comme celui-ci, le groupe est producteur d'illusion, d'euphorie, *d'euphorie illusoire*. Mais le rêve, on le sait, parcourt aussi des «paysages dangereux» et il lui faut tout un système de défenses qui les balise, en neutralise les périls. Telles semblent bien être l'origine et la fonction de cette «illusion groupale» dont Didier Anzieu note que, «du point de vue dynamique, [elle] apporte une tentative de solution au conflit entre un désir de sécurité et d'unité d'une part, une angoisse de morcellement du corps et de menace de perte de l'identité personnelle dans la situation de groupe d'autre part. Du point de vue économique, elle représente un cas particulier du clivage de transfert: le transfert positif est concentré sur le groupe comme objet libidinal. Du point de vue topique, elle montre l'existence d'un Moi idéal groupal²⁸. »

Fantasme collectif, cette fiction est donc l'une des conditions essentielles de stabilité de la communauté émotionnelle. Dans notre «Approche institutionnelle du premier surréalisme⁹», nous avons souligné et argumenté que celle-ci se situe, pour le groupe de Breton, à l'automne 1922, c'est-à-dire correspond à cette phase d'apaisement (les polémiques s'interrompent, les interventions publiques se font très rares) au cours de laquelle il se livre, fébrilement, aux expériences des Sommeils. Tant dans leur déroulement pratique que dans leur symbolique profonde, ces expériences fournissent une image fidèle de son économie fantasmatique : formant la chaîne autour d'une table, dans l'obscurité, les surréalistes suscitent les trances médiumniques de Desnos ou Crevel mais ce fluide qui les parcourt est surtout celui de la conscience groupale, conscience en particulier de ce que le group~~ø~~ se produit non seulement comme espace de circulation du désir mais aussi, au prix d'un renversement significatif, comme corps désirant, corps de désir immédiat. D'où les représentations idéalistes qu'en fondent les adeptes: l'amitié qui les unit (le groupe résulte, on le sait, de l'agrégation d'une série de sous-groupes d'amis lui préexistant) se généralise à la communauté tout entière, élaborant ce mythe qui résonnera en écho dans les couloirs du château surréaliste.

Ici, nul «mensonge poétique»: dans sa fiction vécue, le groupe s'inaugure bien en tant que structure libre, floue, fan-

tasque en somme, où le désir est un ordre et l'ordre un désir, où chacun vit à sa fantaisie, où «l'esprit de *démoralisation* a élu domicile ». Nul impératif ni contrainte: «Voici Louis Aragon qui part»: le groupe est cet espace où l'on est sans y être (à l'image ambiguë de ce «ballon captif» d'où fait signe T. Fraenkel), sans s'y perdre (la haie de Georges Limbour : figure transparente de la non-dépossession de soi dans un être-en-groupe dépourvu de ces pressions qui abolissent la *différence* - à l'inverse du morcellement, la multiplication de soi), sans se couper du reste du monde («les portes sont toujours ouvertes» mais «la solitude est vaste» : espace du paradoxe libérateur). Anticipation, au fond, de ce que Breton pourra entrevoir dans le dispositif phalanstérien selon Fourier, fondé sur une économie (dé)régulatrice du désir, «lieu de dépense et d'échange du commerce passionnel³⁰ ». L'illusion groupale, *a posteriori* mise en texte et en représentation, joue bien le rôle d'un mécanisme de défense: elle façonne un groupe ouvert/fermé où l'individu est tout à la fois pluriel et intensément lui-même.

3. LA FICTION CONSTRUITE ET EXHIBÉE

On se dit amis on est diamants.

Aragon, L'illusion de la désillusion"

Nous les notions d'entrée de jeu, le château surréaliste s'édifie, s'écrit en décalage par rapport à ce qu'il entend représenter (aux deux sens du terme), à savoir l'organisation fantasmatique de la communauté émotionnelle. A l'automne 1924, le groupe s'est nettement dégagé de sa phase spéculaire, il passe à l'action - les polémiques violentes qui scandent cette année l'indiquent assez. C'est à ce moment que l'illusion groupale, de n'être plus vécue dans toute son intensité, va requérir sa formulation en texte, va prendre figure de l'un des mythes constitutifs du surréalisme. Concrètement, la seule situation de ce château au cœur même du *Manifeste*, c'est-à-dire de la charte orchestrant le programme d'émergence surréaliste, implique à elle seule que son évocation, ni innocente, ni désintéressée, recouvre des enjeux stratégiques particuliers.

En premier lieu, le mythe se charge d'occulter que le groupe, pourvu d'un credo esthétique et entamant son processus de positionnement dans l'institution littéraire, répond enfin aux raisons objectives de sa formation, fonctionne désormais en tant que «structure d'accumulation de capital symbolique» - la circularité improductive et narcissique de l'être-en-groupe, la pure

dépense collective, devient surtout un *alibi* exhibé, un trompe-l'œil idéologique, et, effectivement, un « mensonge poétique ».

Par ailleurs, le mythe se produit aussi comme « mirage » à usage interne. Si les actions souvent âpres dans lesquelles le groupe se lance et, à chaque fois, *se risque*, tendent à conforter la cohésion de ses adeptes, tant par la mobilisation de leurs efforts qu'en les mettant aux prises avec l'Autre, avec l'adversaire, elles peuvent aussi, à l'inverse, faire craindre le pire, une dislocation du groupe. Dans les convulsions polémiques, en effet, des failles, des ruptures pourraient survenir, révélant des querelles enfouies, exacerbant des divergences refoulées (on en connaît quelques exemples dès cette époque, le plus fameux étant l'inimitié entre Desnos et Eluard). Un tel morcellement figure d'autant plus dans l'ordre du possible que l'unité de l'équipe est rien moins que précaire et superficielle - à deux titres: cela tient, d'une part, à la disparité socio-culturelle que trahit sa composition et qui, tôt ou tard, devait engendrer des luttes de forces à l'intérieur du mouvement; d'autre part, aux fondements historiques de sa formation: le groupe s'est constitué à l'issue de la crise du Congrès de Paris, comme la mise en tout (problématique) d'éléments épars du dadaïsme et de diverses fractions apparentées (le château « a été terriblement restauré »). En imposant l'image d'un groupe cohérent, idéal, le mythe, de façon toute provisoire, parvient à contenir les rivalités, à masquer les clivages latents (ne s'agit-il pas, effectivement, de déchiffrer « un vieil édit sur le duel » ?).

Enfin, l'exhibition de l'être-en-groupe, remplit une non moins cruciale fonction stratégique et, en particulier, de *subversion délibérée*. Comment? Socialement, un groupe fermé sur lui-même et environnant de mystères ses activités, est senti (à juste titre) comme rejet de la société globale et surtout, comme prise de distance, impunie, vis-à-vis de ses interdits et de ses codes. Si bien que le corps social considère toujours avec suspicion les groupes qui, perfides cancers, se forment en lui, contre lui - c'est l'autre pôle de l'illusion groupale, son pôle négatif: tout groupe, secrètement, à l'abri des censures et des répressions, est un lieu de transgression, où le désir réprimé trouve à se libérer, un lieu de libertinage physique et moral. Le *Manifeste* cautionne cette suspicion, en mettant en évidence, comme on l'a vu, toutes les propriétés libératrices du groupe. Délibérément et en s'épargnant toute « métaphore »: il affiche un « esprit de démoralisation », montre la circulation sans frein du désir « Ces jeunes gens, que voulez-vous qu'ils se refusent, leurs désirs sont, pour la richesse, des ordres. [...] Puis l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi? », dit le

désir (« Voici [...] Jacques Baron et son frère, beaux et cordiaux [...] et des femmes ravissantes, ma foi. ») A s'exhiber ainsi comme instance étrangère à toute contrainte, à tout sur-moi social et culturel, le groupe surréaliste ne pouvait qu'entraîner, de la part des « profanes », des réactions indignées, qu'être l'objet d'accusations d'immoralité, de perversités diverses. Cela ne se fit pas attendre. Rendant compte du *Manifeste* dans *les Nouvelles littéraires*, M. Martin du Gard présente Breton comme « un mage d'Epinal avec, sur ses fidèles, l'autorité magnétique d'un Oscar Wilde³² ». L'allusion à Wilde ne saurait être innocente. Plus lourdement direct sera Claudel qui, début 1925, déclare que l'activité surréaliste n'a qu'« un seul sens: pédérastique », suscitant aussitôt cette cinglante riposte: « Monsieur notre activité n'a de pédérastique que la confusion qu'elle introduit dans l'esprit de ceux qui n'y participent pas ». » On pourrait alléguer bien d'autres exemples, tels Ehrenbourg ou, plus près de nous, Xavière Gauthier, etc.

En fait, hors de l'enceinte du groupe, le mythe s'inverse significativement: de libérateur, l'être-en-groupe devient coercitif (il désindividualise, stérilise l'originalité du talent), mouvement de renversement que la nomination observe de même: le surréalisme sera un « clan », une « secte », soumis, par une poigne de fer, à l'autorité arbitraire d'un « pape », d'un « mage », d'un « grand prêtre en Avignon », etc. Toutes réactions qui attestent du succès de la démarche subversive présidant à l'exhibition du mythe.

La subversion agit également sur un autre plan, institutionnel cette fois. Au mythe usé du créateur solitaire, le *Manifeste* oppose la pratique de l'écriture automatique libérant le poète de la compulsion « sénile » à se raturer, à se réprimer; mais comme on l'a vu, cette pratique, rendue collective, tendrait, en dernière instance, à homogénéiser les écritures des adeptes. Le corps du groupe sera dès lors senti comme rupture radicale vis-à-vis de la doxa institutionnelle cristallisée autour de l'originalité, de la singularité du génie créateur, comme machine d'écriture laminant la différence, substituant à l'œuvre laborieuse et durable une production sérielle de textes tous plus ou moins identiques. Envisagés du versant négatif de l'illusion groupale, les mots en liberté ne font pas l'amour, ils se *reproduisent* indéfiniment, invariablement.

De part et d'autre, la dépense célébrative et l'hostilité marquée portent à penser que le dispositif groupal rencontre bien, quelque part, une fantasmatique inconsciente, que le mythe ne saurait tout entier se résorber dans sa fonction stratégique. Il reste, indubitablement, que le surréalisme fut traversé d'un projet

social dont il crut trouver une première réalisation dans sa structure de groupe. Au bout du compte, son erreur fut peut-être de ne pas s'aviser qu'il ne faisait ainsi que remplacer le vieux mythe du travail créateur par un autre mythe, non moins idéologique, et qui n'en est, à tout prendre, que la pluralisation. Si l'écriture immédiate hyperbolise l'inspiration, le génie isolé se dissémine dans le groupe pour se reconstituer dans l'utopie du corps groupal.

4. CONCLUSION: LE MYTHE EN MIETTES

Malgré sa force et son profond enracinement dans l'imaginaire du groupe, le mythe, comme on sait, sera impuissant à en maintenir seul la cohérence. A mesure que se déploie le procès d'émergence du surréalisme, son unité émotionnelle se précarise, se lézarde; la fiction égalitaire se trouve démentie par des manœuvres de pouvoir dévoilant d'insoupçonnés rapports de forces. Breton adhère alors à son statut de leader charismatique, point focal du groupe, mainteneur, contre vents et marées contraires, de sa cohésion et ses exigences. Au mythe qui n'était rien d'autre, en somme, que l'expression de l'immobilité fascinée du groupe devant son image inventée, se substituent des mesures autoritaires d'« excommunication ».

Le château tourne au palais de justice.

La figure de l'indésirable, de l'exclu, se façonne.

L'une de ces actualisations, Georges Limbour, au lendemain de son expulsion, visite une ruine:

Messieurs,

J'ai connu quelques-uns d'entre vous, il y a déjà pas mal d'années, dans un château surréaliste où M. Breton, hôte généreux, nous avait tous invités et qu'il « voyait dans un site agreste, non loin de Paris ». Nous y étions véritablement gâtés, mais cela ne lui revenait pas trop cher, non plus. A ce compte, je ne me serais pas refusé le rôle d'hôte. Malheureusement, ce château par lequel M. Breton, qui n'aime ni les voyages ni la solitude, avait tenu à rapprocher l'Espagne de Paris, n'était qu'une création poétique, et avec cette même facilité avec laquelle il se prenait alors pour un hôte fastueux, M. Breton devait plus tard s'ériger en ennemi des lois, en immolateur de la Patrie, et en massacreur des idoles. On verra plus loin comment son courage était tissé de la même illusion surréaliste que sa

générosité et comment sa sincérité exprimée avec une éloquence laborieuse, n'était que la faconde d'un charlatan lyrique. ..

L'illusion qui la sous-tend ne survit guère à la communauté émotionnelle.

Université de Liège

NOTES

1. Pascal, *Pensées*, Paris, Le Seuil, «L'Intégrale», 1963, p. 545.
2. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, «Idées», 1979, pp. 26-28.
3. Tout un travail reste à faire en ce sens. Pour une approche de la composition sociale du groupe et de ses déterminations sur le programme esthétique et les modes d'émergence du mouvement, voir P. Durand, *le Premier Groupe surréaliste, (1922-1924). Esquisse d'une analyse socio-historique*, Université de Liège, mémoire de licence dactylographié, 1982; et «Approche institutionnelle du premier surréalisme», *Pratiques*, n° 38, juin 1983, pp. 27-53 (en collaboration avec J.-P. Bertrand et J. Dubois).
4. *Littérature*, n° 4, p. 7.
5. *Manifestes*, *op. cit.*, p. 50.
6. Pour reprendre l'expression de Didier Anzieu, *le Groupe et l'Inconscient*, Paris, Dunod, «Psychismes», 1975.
7. *Le Grand Jeu*, Paris, Gallimard, «Poésie», 1969, pp. 46-51.
8. *Poèmes et Poésies*, Paris, Grasset, 1973, pp. 101-110.
9. J.-P. Bertrand, *Littérature, le fonctionnement et le rôle de la revue dans la genèse du surréalisme*, Université de Liège, mémoire de licence dactylographié, 1982, p. 251.
10. Voir «Approche institutionnelle du premier surréalisme», *art. cit.*, pp. 33-35.
11. Voir, sur ce point, les travaux de P. Bourdieu, notamment «Le marché des biens symboliques» (*l'Année sociologique*, n° 22, 1972, pp. 49-126), et l'essai de Jacques Dubois, *l'Institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, «Dossiers Media», 1978.
12. Christophe Charle, *la Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979, p. 18.
13. Intervention dans la discussion autour de l'exposé de Alfred Sauvy, «Sociologie du surréalisme», in *Entretiens sur le surréalisme*, (sous la direction de F. Alquié), Mouton, 1968, p. 514.
14. Philippe Audoin, *les Surréalistes*, Paris, Le Seuil, «Ecrivains de toujours», 1973, p. 172.
15. *Manifestes*, *op. cit.*, p. 49.
16. *Ibid.*, p. 54.
17. *Ibid.*, p. 11-12.
18. A. Breton, *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, p. 12.
19. A. Breton, *Ibid.*, p. 9.
20. A. Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, «Idées», 1969, p. 77.
21. A. Breton, *Ibid.*, p. 77.
22. A. Breton, «Je ne suis pas pour les adeptes», dans *Pleine marge (1940)*, in *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, «Poésie», 1968, p. 33.
23. *Op. cit.*, p. 77.
24. *Op. cit.*
25. *Entretiens*, *op. cit.*, p. 126.
26. *Ibid.*, p. 77.

27. Jules Monnerot, *la Poésie moderne et le Sacré*, Paris, Gallimard, «Les Essais», 1945, pp. 72-73.
28. D. Anzieu, *op. cit.*, p. 7.
29. *Art. cit.*, pp. 46-48.
30. Pascal Bruckner, *Fourier*, Paris, Le Seuil, «Ecrivains de toujours», 1975, f^o 12.
31. «Les Destinées de la poésie», in *le Mouvement perpétuel*, Paris, Gallimard, «Poésie», 1970, p. 120.
32. Cité par Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975, p. 334.
33. Repris dans José Pierre, *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, Paris, Losfeld, 1980, p. 49.
34. *Idem*, p. 140.

LE SURREALISME ENTRE UTOPIE ET MYTHE

Annette TAMULy

« Où la dialectique hégélienne ne fonctionne pas, il n'y a pas pour moi de pensée, pas d'espoir de vérité », rappelle Breton dans les *Entretiens* '. En effet, en dressant l'une contre l'autre, deux réalités jugées irrémédiablement contradictoires, non seulement la pensée se ferme à toute possibilité d'essor, mais l'action se trouve, elle aussi, entravée comme si elle était prise entre deux armes dont l'opposition destructrice avait émoussé le pouvoir et la force de mobilisation.

Les surréalistes ont apporté à cette leçon hégélienne l'illustration la plus évidente dans la détermination du fameux point, marquant le dépassement de ces couples d'opposition que sont : « 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' ». Breton a-t-il jamais établi que cette liste était exhaustive ? Il nous a paru intéressant de tenter d'y adjoindre deux autres notions fondamentales dans le mouvement surréaliste : l'utopie et le mythe. Leur réalité, en tant que moteur d'action et force inspirante, nous semble, en effet, se définir elle aussi, à travers un jeu de tensions qui évolue vers sa résolution sans que celle-ci d'ailleurs ne soit jamais définitive. De plus, il est peut-être possible de mieux cerner le surréalisme lui-même comme se cherchant, dans les conflits et les contradictions, à travers l'attraction exercée par ces deux pôles. En effet, l'utopie imprime une direction précise à l'entreprise révolutionnaire tandis que le mythe, s'enracinant

dans la totalité du temps et de la vie, cherche en même temps, à exorciser les pièges de l'utopie dans ce qu'elle a de figé et d'étroit. Enfin, ne retrouve-t-on pas dans l'itinéraire bretonien lui-même des oppositions similaires? Un moment fasciné par l'espérance utopique que lui offre le communisme, Breton ne s'en détourne-t-il pas ensuite surtout parce qu'il n'a pas pu y trouver l'inspiration mythique qui lui paraît nécessaire à toute révolution? Comment alors interpréter l'attirance pour le socialisme à la Charles Fourier, au moment précis où Breton appelle à l'élaboration d'un mythe propre à notre temps?

Que l'on se pose le problème en termes théoriques ou que l'on s'interroge sur le vécu de ces deux réalités dans l'évolution du mouvement surréaliste, il nous semble que l'étude des rapports entre mythe et utopie nous fournit un instrument d'analyse particulièrement riche et fécond.

Le processus dialectique que nous nous proposons d'instaurer ne révélera toute son ampleur que si l'on pose au point de départ, un « écart » quasi « absolu » entre mythe et utopie. Cette divergence apparaît clairement chez les théoriciens qui se sont interrogés sur le sens de ces termes, mais elle se lit aussi en filigrane dans bon nombre de textes surréalistes. « Alors que les utopies sont des constructions démontables, transparentes et constituées de toute pièce par des bricoleurs géniaux qui organisent avec frénésie l'ensemble du champ sémiologique, les mythologies supposent un passé et une référence à une mémoire collective et symbolique qu'il est toujours malaisé de déchiffrer: elles plongent leurs racines dans l'archaïsme, le nocturne », nous rappelle François Laplantine".

Certes, les surréalistes ne nous offrent pas un système utopique comme pouvaient en élaborer jadis un Thomas More, un Campanella ou même un Fourier. L'opposition soulignée par Laplantine n'en reste pas moins valable: elle est l'expression de cette lutte latente qui parcourt le mouvement entre *la volonté de transparence et le sens du mystère*.

Est-ce la formation scientifique de bon nombre de surréalistes qu'il faut évoquer ici ou encore l'influence indéniable de Hegel? Toujours est-il que bien rares sont ceux qui ont totalement ignoré la nécessité de comprendre le monde dans un effort lucide d'interprétation. Une analyse rationnelle du monde moderne, une dénonciation de ses tares, constituent le point de départ de la vision d'une société future, car l'utopie dessine ce qui doit être par un refus de ce qui est. ((Le refus de la vie donnée, que ce soit socialement ou moralement, y aiguille l'homme sur une série de solutions nouvelles du problème de sa nature et de sa fin'.)) Sorel considère de même que toutes les utopies ont pour

point commun une vue pessimiste du présent, la croyance que seul un renouvellement soudain pourra amener un changement qui instaure le nouvel ordre parfait ⁶. Le surréalisme révèle donc sa dimension utopique chaque fois qu'il affirme son souci de poser clairement l'avenir, chaque fois que, par un effort d'intelligence et d'analyse, il confère à l'histoire une direction et un sens. Ainsi se manifeste une confiance à la fois dans le pouvoir de la raison et dans la volonté de l'homme capable de modifier son propre destin. « Toute possibilité d'accident grave exclue, l'homme est toujours le maître de son attelage, il sait où il va ⁶. » Le savoir, en tant qu'interprétation du monde et le pouvoir, comme intervention sur le monde, constituent, à notre sens, les deux éléments indispensables à tout projet utopique.

Ils sont, l'un et l'autre, présents dans le surréalisme. « Ainsi parvenons-nous à concevoir une attitude synthétique dans laquelle se trouvent conciliés le besoin de transformer radicalement le monde et celui de l'interpréter le plus complètement possible ⁷. » Le marxisme apparaîtra un temps comme pouvant satisfaire à ces deux exigences. Et *les Vases communicants*, par exemple, se trouvent encore clairement marqués par cette influence. En se tournant vers le marxisme, Breton et ses amis y ont d'abord cherché les qualités qui sont celles-là même de l'utopie telle que nous l'avons cernée jusqu'ici: analyse rigoureuse de la société présente, nécessité d'une révolution, programme d'action qui devrait amener l'avènement d'un monde enfin libéré ⁸. Certes, face aux socialismes précisément appelés utopiques, le marxisme se présente comme un socialisme scientifique. Mais, outre qu'un Fourier, par exemple, prétend lui aussi, à une rigueur d'ordre scientifique inspirée du système newtonien de l'attraction universelle, de son côté « Marx a été entraîné à présenter des solutions étrangères à la science parce qu'il a obéi à deux préoccupations capitales: il a vu que les systèmes de production se succèdent en faisant disparaître à peu près complètement les systèmes antérieurs; il a cru, avec Hegel, que le développement de l'esprit domine l'histoire ⁹ ». L'écart entre les deux formes d'utopie qui ont tour à tour attiré les surréalistes, est donc moins grand qu'il n'y paraît. L'une et l'autre joignent à la méthode scientifique l'élan d'une imagination qui fait entrevoir comme réalisable ce qui est seulement souhaitable et qui confère à l'utopie sa dimension d'espérance. Naville nous le montre clairement lorsqu'il nous dépeint un Breton attiré à la fois par « Marx ou Fourier tributaires d'une stricte méthodologie qu'eux-mêmes considéraient comme scientifiques au plus haut point, tout autant qu'ils étaient la proie d'une imagination étourdissante ¹⁰ ». C'est cette dernière caractéristique qui explique de quelle manière le projet utopique

semble parfois se nouer autour d'images spécifiques qui le manifestent et auxquelles les surréalistes recourent spontanément. C'est en suivant la dynamique de ces images que nous pourrions peut-être cerner de plus près la notion qui nous occupe. Ainsi l'image du soleil réapparaît sans cesse pour désigner le surcroît de clarté vers lequel évolue l'humanité. Evoquant la possibilité d'un nouvel ordre poétique, Breton dira des poètes qu'« ils seront déjà dehors, mêlés aux autres en plein soleil et n'auront pas un regard plus complice et plus intime qu'eux pour la vérité lorsqu'elle viendra secouer sa chevelure ruisselante de lumière à leur fenêtre noire ¹¹ ».

De Platon, en passant par le siècle des Lumières, l'image du soleil est traditionnellement chargée d'un sens rationaliste tel que les surréalistes n'ont pas pu y recourir de façon en quelque sorte innocente. Ainsi s'amorce un mouvement vers l'âge d'or où se conjuguent l'image de la clarté et celle d'une marche en avant. Et l'utopie se nourrit de ces images en tant qu'elles sont l'expression et le symbole à la fois de la volonté de comprendre et de la volonté d'entreprendre. « La recreation, la recoloration perpétuelle du monde dans un seul être, telles qu'elles s'accomplissent par l'amour, éclairent en avant de mille rayons la marche de la terre ¹². »

Quand elle donne une direction à l'espérance, l'utopie s'alimente à ces symboles, mais lorsqu'elle cherche vraiment à s'instaurer, elle est indissolublement liée à une opération sur le langage. Une mise au point s'avère ici nécessaire. Il existe des textes qui semblent définir clairement les objectifs qui sous-tendent l'utopie surréaliste. Ainsi, parlant de l'exposition de 1947, Breton précise qu'il s'agit d'« aider, dans toute la mesure du possible, à la libération sociale de l'homme, travailler sans répit au désencroûtement intégral des mœurs, refaire l'entendement humain ¹³ ». Une direction assez précise est ainsi donnée à l'utopie surréaliste: elle se résume, pour l'essentiel, dans la volonté de changer à la fois le monde et la vie, dans le désir d'unir Marx à Rimbaud. Non pas, bien évidemment, au sens commun et négatif où l'on qualifie d'utopie ce qui est irréalisable. Ce n'est pas non plus la tentative de réconciliation d'un projet politique et d'un projet poétique qui définit à proprement parler l'utopie, bien que celle-ci s'affirme presque toujours à travers cette visée globalisante. Le rôle des images l'avait déjà laissé deviner: l'utopie est avant tout une création verbale. Mais elle recourt au langage comme à la source d'une force d'émancipation totale de l'homme qui « serait tôt ou tard réversible à la vie ¹⁴ ». Il ne s'agit pas, pour autant, d'affirmer que l'utopie n'est qu'une création verbale, mais, au contraire, pour donner à l'utopie tout son sens, de

restituer au langage sa force de «recréation du monde ». Car, les surréalistes l'ont bien compris, contribuer à la libération du langage, c'est poser les jalons de la libération de l'homme et de sa vie. Dans cette entreprise, le rôle des poètes est fondamental. « Le langage peut et doit être soustrait à l'usine et à la décoration qui résultent de sa fonction d'échange élémentaire; en lui sont incluses des possibilités de contact beaucoup plus étroit entre les hommes que les lois qui président à un tel échange ne le font généralement supposer; la culture systématique de ces possibilités ne mènerait à rien moins qu'à la récréation du monde ¹⁵. »

L'originalité de l'utopie surréaliste, c'est qu'elle ne s'exprime pas à travers l'élaboration d'un système rationnel, mais qu'elle s'affirme dans son dynamisme projectif comme force de transmutation par le truchement du langage poétique. C'est à ce dernier que Fourier lui aussi, a eu recours.

A une question d'André Parinaud sur l'importance à accorder à l'utopie, Breton répond: «le poète, l'artiste seraient les plus inexcusables des hommes à vouloir se prémunir à toute force contre "l'utopie" alors que la nature de leur création même, les porte à puiser dans le domaine indistinct où, au moins au départ, *l'utopie est reine* quand elle s'avèrerait capable en certains cas de fécondité sur le plan réel, susceptible de se dévoiler comme n'ayant pas été l'utopie ¹⁶. » Rien ne saurait mieux souligner l'équivoque de cette notion que l'assertion de cette utopie triomphante qui, en fin de compte, triomphe de l'utopie! Lorsque l'utopie qui relève du langage et de l'imaginaire, tend à devenir réelle, elle s'accomplit véritablement en se dépassant elle-même. On comprend dès lors pourquoi l'utopie, si elle est accueillie avec toute sa force de séduction, dans sa clarté rationnelle aussi bien que dans son expression symbolique, se voit en même temps repoussée. La transparence, souhaitée et poursuivie, doit en même temps être corrigée. Car le principe de l'occultation s'exerce aussi dans le domaine de l'utopie. « Il s'en faut de beaucoup que j'accorde le même crédit à ces constructions abstraites qu'on nomme les systèmes ¹⁷. » L'utopie comme système, comme théorie, comme pure création de la raison, ne peut échapper au danger de l'intellectualisme et risque donc de se soustraire au réel. Par ailleurs, si l'utopie doit se révéler « comme n'ayant pas été l'utopie », si la poésie doit mener « quelque part », il faut qu'elle parvienne à transcender l'exercice verbal, dépasser ce que Sorel nomme « le réalisme scolastique ¹⁸ » pour se retrouver au cœur même de l'existence.

Enfin, ce que les surréalistes repousseront de toutes leurs forces, c'est la conception utopique d'un avenir préétabli qui excluerait toute liberté et partant toute incertitude quant à son

avènement. En d'autres termes, si la pensée du futur peut être une force inspirante, elle ne le sera que si on laisse subsister en même temps, le sens de l'aventure ou de la surprise. *L'Ode à Charles Fourier* peut être considérée comme une ode à l'utopie à condition que l'on ne perde pas de vue qu'elle s'achève sur l'invocation à la liberté « soulevant son poids d'ailes, ta liberté ».

L'utopie n'est pas ce qui arrête, mais ce qui donne essor: elle doit donc s'infléchir pour laisser libre jeu à tout ce qui relève du hasard, de la trouvaille, de la surprise, de l'imprévisible. J. Chénieux montre bien que les surréalistes retiennent une forme d'utopie pour mieux en rejeter une autre: « Au même mouvement du *pour* et du *contre* obéissent les goûts surréalistes en matière de romans d'utopie et d'autre part d'anticipation. Oui à Thomas More, à Fourier, à Cyrano de Bergerac, non à Jules Verne (avec quelques nuances) et à H.G. Wells. Car les seconds empêcheraient l'invention de la vie, comme le font les romans d'aventures, au lieu que les premiers pourraient servir de tremplin à cette même invention¹⁹. » Il faut ajouter qu'à aucun moment, les surréalistes n'offrent une vision définie d'un monde ou d'une vie à venir, même s'ils énoncent « Il y aura une fois ». Le projet utopique se manifeste dans la mesure où il incite chacun, en agissant sur sa sensibilité, à devenir homme, c'est-à-dire, comme le disait Eluard, « frère de Prométhée ».

On voit assez en quel sens le mythe apparaît précisément comme l'antidote nécessaire aux dangers que nous venons de cerner brièvement, car il se situe: « Aux confins de l'utopie et de la vérité, c'est-à-dire en pleine vie », comme le rappelle Breton dans sa *Gradiva*²⁰. A bien des égards, en effet, le mythe peut être opposé à l'utopie. Là où cette dernière reste malgré tout circonscrite non seulement dans le temps comme vision du futur, mais aussi dans les moyens qu'elle met en œuvre, le mythe affirme d'emblée une ambition plus étendue.

L'utopie est de l'ordre de la « lucidité » alors que le mythe procède de la « révélation ». Face au souci d'interpréter le monde, se manifeste celui de se laisser instruire par lui. Recourir au mythe, c'est admettre d'emblée les limites de l'intelligence rationnelle, c'est faire place, à côté de ce que Tristan Tzara nomme « le penser dirigé », au « penser non dirigé ». Devant la superbe de l'utopie, cherchant à infléchir l'histoire pour lui donner un nouveau sens, aux risques de se détourner de l'histoire elle-même - l'utopie marxiste de la société sans classe envisagée comme le but de l'histoire, n'en marque-t-elle pas, en même temps, son terme et sa négation? - le mythe renonce à toute tentative de mettre de l'ordre et, dans cette abdication même, fait place à un autre mode de compréhension.

«Abandonnées les rênes du sens commun, une autre espèce de sens pressant, divinatoire, guide l'homme vers où il veut aller sans le savoir. Toujours plus loin! Dans cette direction de l'inconnu, il faut qu'il consente à se laisser porter plutôt qu'il ne se porte. Il faut renoncer à ce bien, longtemps tenu pour le plus précieux de tous: l'intelligence critique de ses actes. La lucidité est la grande ennemie de la révélation²¹. »

Mais c'est dans leur manière totalement divergente de s'affirmer face au temps, que l'on saisit l'écart entre le mythe et l'utopie. Cette dernière menace toujours de se dissiper dans l'inconsistance lorsque, par sa volonté d'orienter l'histoire, elle lui tourne le dos, lorsque cherchant en quelque sorte dans l'à-venir l'épuration du temps, elle lui échappe et le nie à moins qu'elle ne laisse subsister que ce temps que Breton qualifiait de «vieille farce sinistre ». Si l'utopie refuse d'être autre chose que l'utopie, elle s'absente du temps et s'éloigne du réel. Tout autre apparaît le mythe dont la caractéristique essentielle est l'ancrage dans le temps. Non pas que l'on puisse ici se contenter d'une opposition facile entre l'utopie comme vision d'une cité future, d'un âge d'homme encore à réaliser et le mythe comme retour aux origines, dans l'« illo tempore » dont nous entretenons Mircea Eliade, cet âge d'or vers lequel nous pourrions tourner notre nostalgie. Le propre du mythe surréaliste est que, cherchant à embrasser la totalité de la vie, il englobe aussi, nécessairement, toutes les dimensions du temps. En remontant jusqu'aux sources de la mémoire, en renouant avec les mythes les plus anciens, nous avons quelque chance de retrouver la force d'une création mythique valable pour notre temps et capable aussi de donner à l'avenir un visage plus humain. L'attitude du surréalisme face aux mythes pourrait être définie par ce que Pierre Naville nomme curieusement «une mémoire inversée²² ». Et cette mémoire, tout en se nourrissant du passé, l'annule et le dépasse en s'affirmant dans le présent et en préparant l'avenir.

Cependant, c'est en ce point précis que nous voyons comment l'antinomie entre mythe et utopie peut être transcendée. L'âge d'or que le mythe découvrait dans le passé se rapproche singulièrement de l'âge d'homme que l'utopie cherche à instaurer. Le mythe peut donc vivifier l'utopie en lui conférant cette profondeur temporelle sans laquelle elle ne reste qu'un échafaudage savant, mais vide. Tandis que l'utopie, à son tour, empêche le mythe de verser dans une vision nostalgique du passé et lui donne une portée telle qu'il devient essentiellement chez les surréalistes, mythe pour l'avenir. «Aujourd'hui encore, je suis convaincu que si quelque mythe ou espérance doit présider au nouveau monde en gestation, c'est celui du futur²³ ». A aucun

moment, les surréalistes ne cherchent à escamoter l'histoire: ils n'échappent pas son poids d'incertitudes, mais ils cherchent aussi ce que le passé peut offrir de force inspirante. Lorsque Breton lance son célèbre « Je cherche l'or du temps », il annonce cette synthèse féconde de l'utopie et du mythe qui, seule, permet de ne pas manquer le « grand rendez-vous avec l'Histoire »²⁵, car « il est l'heure de promouvoir un mythe nouveau propre à entraîner l'homme vers l'étape ultérieure de sa destination finale »²⁶. On voit donc clairement comment cette poussée utopique ou mieux encore cette espérance utopique de la « destination finale » oriente le mythe surréaliste et lui permet d'éviter le danger de ce passéisme trop souvent lié à la notion de mythe. C'est l'inspiration utopique qui sous-tend l'ambition surréaliste de créer un mythe collectif capable d'orienter la sensibilité d'une société future. « Si je veux que le monde change, si même j'entends consacrer à son changement tel qu'il est conçu socialement une partie de ma vie, ce n'est pas dans le vain espoir de revenir à ces contes, mais bien celui d'aider à atteindre l'époque où ils ne seront plus simplement des contes », écrit Breton dans *L'Amour fou*²⁰. On décèle ici un mouvement de transcendance en tous points analogue à celui qui caractérise l'utopie qui, nous l'avons vu, est « susceptible de se dévoiler comme n'ayant pas été l'utopie ». Car le mythe, à son tour, est appelé à dépasser sa signification conventionnelle. Mythe et utopie doivent « mener quelque part », c'est-à-dire finalement s'amarrer au réel. Constructions imaginaires certes, ils ne se détournent pas cependant du réel, mais contribuent à lui donner un visage. La préoccupation constante du surréalisme a été de jeter un pont entre le réel et l'imaginaire dont mythe et utopie participent également.

Il arrive, par exemple, que le mythe, en tant que tel, ne devienne parlant que dans la mesure où a été vécue au préalable, une expérience personnelle qui en dévoile tout à coup le sens. Ainsi l'expérience de l'amour peut constituer un signe dont le déchiffrement nous renvoie, en particulier, au mythe de l'androgynisme. C'est donc à travers une expérience réelle que le mythe se met brusquement à prendre vie, donnant en retour à l'expérience personnelle une dimension universelle. Mais la réalisation d'un couple fondé sur l'amour, appelle en même temps une transformation du monde à venir, une émancipation sociale et mentale telle que cette expérience de l'amour puisse être possible pour le plus grand nombre. On voit par quel cheminement ininterrompu l'on passe presque naturellement du mythe à l'utopie. *Arcane 17* tout entier nous en offre la lumineuse et subtile illustration. On voit aussi que mythe et utopie sont deux expressions privilégiées d'une poésie qui surgit du réel pour ensuite s'y

insérer à nouveau. Ainsi la légende de Mélusine débouche sur une vision utopique d'un monde régénéré par la femme.

Ce qui relie essentiellement utopie et mythe, c'est leur commune tentative pour faire de l'âge d'or et de l'âge d'homme à la fois des pôles d'attraction mobilisant les forces de l'imaginaire et des réalités à instaurer par des moyens de lutte appropriés et tout cela, en évitant que l'une de ces aspirations ne prenne le pas sur l'autre. Cela ne va pas toujours sans difficulté ni ambiguïté. Dans leur phase marxiste, les surréalistes se sont défiés d'une forme d'idéalisme gratuit souvent relié à la notion d'utopie: « Nous ne sommes pas des utopistes: cette Révolution nous ne la concevons que sous sa forme sociale²⁷. » Mais lorsqu'ils se tournent vers Fourier, on s'aperçoit bien qu'il n'est pas question de rejeter l'utopie, mais au contraire d'en conserver toute la richesse de sens en en faisant à la fois un instrument de transformation du monde et l'expression de ce sens du merveilleux sans lequel rien de grand ne saurait être entrepris. Non seulement la synthèse est difficile, mais elle tient de la gageure inhérente au surréalisme même. On le voit bien lorsque l'on pose, cette fois sans ambiguïté, la question: quel mythe? quelle utopie? La difficulté que nous éprouvons à donner un contenu déterminé à ces notions atteste que pour le surréalisme, ce sont des réalités vivantes qu'on ne saurait abstraire de l'indétermination même de la vie, de la liberté et du désir. Car mythe et utopie se rencontrent là où s'exalte le désir et s'il paraît parfois vain de vouloir les circonscrire, c'est qu'ils participent de cette liberté fondamentale qui reste sans cesse à inventer et à redéfinir dans sa réalisation concrète. C'est pour ces mêmes raisons que l'on voit les surréalistes élaborer le mythe de l'amour sublime et poser les jalons d'une société future qui verra se réaliser l'unité de chacun dans la libération de tous. « Jusqu'ici l'humanité n'a conçu qu'un seul mythe de pure exaltation, l'amour sublime, qui partant du cœur même du désir, vise à sa satisfaction totale. C'est donc le cri de l'angoisse humaine qui se métamorphose en chant d'allégresse. Avec l'amour sublime, le merveilleux perd également le caractère surnaturel, extra-terrestre ou céleste qu'il avait jusque-là dans tous les mythes. Il revient en quelque sorte à sa source pour découvrir sa véritable issue et s'inscrire dans les limites de l'existence humaine²⁸. »

Alliance française, Antananarivo

NOTES

1. A. Breton, *Entretiens*, Gallimard, « Idées », pp. 153-4.
2. A. Breton, *Manifestes*, Gallimard, « Idées », *Second Manifeste*, pp. 76-77.
3. F. Laplantine, *les Trois Voix de l'Imaginaire*, Ed. Universitaire, 1974, p.44.
4. A. Breton, *la Clé des champs*, U.G.E., « 10/18 », p. 7.
5. Cf. G. Sorel, « Y a-t-il de l'utopie dans le marxisme? », *Revue de métaphysique et de morale*, 1899.
6. A. Breton, *la Clé des champs*, U.G.E., « 10/18 », p. 10.
7. A. Breton, *les Vases communicants*, Gallimard, « Idées », p. 148.
8. Dans ses *Entretiens*, Gallimard, « Idées », p. 265, Breton rappelle que Trotski reconnaît que le marxisme lui-même pourrait être une utopie.
9. G. Sorel, article cité dans la *Revue de métaphysique et de morale*, 1899, p. 173.
10. P. Naville, *le Temps du surréel*, Galilée, p. 391.
11. A. Breton, *les Vases communicants*, Gallimard, « Idées », p. 171.
12. A. Breton, *l'Amour Fou*, Gallimard, « Folio », p. 115.
13. A. Breton, *la Clé des champs*, U.G.E., « 10/18 », p. 163.
14. *Ibid.*, p. 8.
15. *Ibid.*, p. 13.
16. A. Breton, *Entretiens*, Gallimard, « Idées », p. 266.
17. A. Breton, *Manifestes*, Gallimard, « Idées », « Prolégomène à un Troisième Manifeste », p. 161.
18. G. Sorel, article cité dans la *Revue de métaphysique et de morale*, 1899.
19. J. Chénieux-Gendron, *le Surréalisme et le Roman*, L'Age d'Homme, pp. 120-21.
20. A. Breton, *La Clé des champs*, U.G.E., « 10/18 », p. 42.
21. *Ibid.*, p. 11.
22. Cf. P. Naville, *le Temps du surréel*, *op. cit.*
23. *Ibid.*, p. 383.
24. *Rupture inaugurale*, in *Tracts*, vol. II, de José Pierre, Losfeld, p. 35.
25. *Ibid.*, p. 35.
26. A. Breton, *l'Amour fou*, Gallimard, « Folio », p. 122.
27. « La Révolution d'abord et toujours », cité par P. Naville, *le Temps du surréel*, p. 321.
28. B. Péret, *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel, pp. 20-21.

NOUVEAU MYTHE ET MYTHE NOUVEAU

Ulrich VOGT

1

Au début des années 40, quelques Européens exilés aux Etats-Unis essaient de comprendre les raisons profondes de cette guerre qui ravage le monde entier. Pour eux, cette guerre ne représente pas tout simplement un conflit extraordinaire d'intérêts économiques et politiques; dans sa dimension presque apocalyptique - et sans qu'une fin en soit prévisible au moment de la rédaction des ouvrages qui résumeront ces interrogations -, la Deuxième Guerre mondiale apparaît comme le produit d'une opposition séculaire entre raison et mythe. Max Horkheimer et Theodor W. Adorno terminent en juin 1944 la rédaction des «Fragments philosophiques», *Dialektik der Aufklärung*, qui seront publiés en 1947 (trad. par E. Kaufholz, Gallimard, 1984). André Breton écrit les «Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non» en 1942 (dont certaines idées seront reprises et développées dans *Arcane 17*, rédigé en 1944). Les deux textes font, avec des approches certes différentes, le procès à la raison, à savoir la raison du rationalisme dominateur depuis la *Aufklärung*, le *Siècle des Lumières*. Pour Horkheimer/Adorno aussi bien que pour Breton, le système (occidental) de la pensée démontre, dans l'aboutissement de ses réalisations pratiques et sociales, toute l'étendue de son absurdité et de son caractère inhumain. Breton constate la faillite du rationalisme, de tout

système exclusif de la connaissance (critique qui vise en particulier le marxisme-léninisme) et va jusqu'à remettre en cause l'anthropocentrisme de la/des pensée/s dominante/s. Or, cette façon de mettre l'homme au centre de l'univers, est, selon Horkheimer/Adorno, l'essence même de *l'Aufklärung* qui procède, à partir de là, à la construction du Système, à l'unification des divergences et, par conséquent, à l'exclusion de tout ce qui ne se plie pas à la règle. La progression de la raison, de par sa prétention à l'exclusivité, signifie donc aussi réduction de la diversité, « l'élimination de l'incommensurable » : « La raison est totalitaire » (p. 30/24). Et sa dialectique immanente la condamne à son propre échec, à son autodestruction. Non seulement « l'imagination s'atrophie » (p. 19) - point fondamental de la critique surréaliste contre la civilisation -, mais encore, le progrès se transforme en son contraire. « La malédiction du progrès irrésistible est la régression irrésistible » (p. 51).

Ce que Horkheimer/Adorno entendent par « régression », du côté proprement humain, Breton le critiquait déjà dans ses premiers écrits, à sa manière. La naissance du sujet, la reconnaissance de l'individu dans son individualité, amène son uniformité, sa mise au pas sous la dictature de la machinerie. « L'homme reçoit son individualité comme quelque chose d'unique, de différent de toutes les autres pour qu'elle ne devienne que plus sûrement identique à toutes les autres » (p. 30). La domination sur la nature va de pair avec la domination sur tout ce qui, dans l'homme, se refuse à l'emprise rationaliste. « La domination de l'homme sur lui-même, sur laquelle se fonde son soi, signifie chaque fois la destruction virtuelle du sujet au service duquel elle s'accomplit » (p. 60).

La thèse principale de Horkheimer/Adorno voit donc mythe et raison dialectiquement liés: la raison qui veut échapper au mythe, se retourne en mythologie (et mythologie dans sa dimension négative). L'auto-réflexion de la raison représente alors la seule issue possible pour échapper à sa propre annihilation; « la raison doit prendre conscience d'elle-même si les hommes ne doivent pas être trahis totalement » (p. 17).

Chez Breton, la remise en cause de la raison par la guerre s'opère différemment. Lui, soulève la question de savoir si la revalorisation du mythe ne serait pas un salut possible pour l'humanité embourbée dans les conséquences désastreuses de la civilisation, dans un univers qu'elle a vidé de ses dieux, en allumant les lumières de la raison, un univers qu'elle a rendu insignifiant.

Le projet du nouveau mythe dans le surréalisme essaiera

justement de recouvrer cette signifiante englobante du moi et du monde.

Au moment de l'apogée de la crise mondiale, deux investigations intellectuelles, indépendantes l'une de l'autre, posent donc le problème du mythe et examinent le sort réservé à la pensée par le rationalisme, ainsi que les conséquences de cette évolution et les conclusions à en tirer.

De nos jours, un débat a pris de l'envergure - et ceci particulièrement en Allemagne fédérale - autour de la question: Avons-nous besoin d'un mythe nouveau'? Ne faut-il pas tenir compte de la pérennité d'un mouvement constitutif de l'humain, que l'on désigne souvent par la dénomination heureuse proposée par Lévi-Strauss, la *pensée sauvage*? Ne faut-il pas tenir compte du fait que Logos et Mythos sont des jumeaux inséparables de l'Homme qui pense et vit le monde? Ne vaut-il pas mieux, au lieu de refouler cette composante mythique (et, par cela, se livrer forcément aux retombées néfastes de cette exclusion), l'accepter et la vivre?

Ou bien est-il, au contraire, grand temps de poursuivre, voire de parachever les efforts de la démythification par la raison? Autrement dit: faut-il maintenant assener, une fois pour toutes, un dernier coup décisif au mythe? Les uns voient dans l'importance du débat l'encouragement à reprendre vivement le fil cassé d'Ariadné; les autres, l'expression nocive de la crise actuelle (on en parle tellement, il faut bien qu'elle existe, à la fin).

Il ne serait pas sans intérêt, me semble-t-il, de reconsidérer les réflexions et propositions implicites au projet surréaliste (et je précise: au projet surréaliste bretonien) qui porte justement sur le projet d'un nouveau mythe.

II

Certes, le surréalisme s'était toujours intéressé *aux mythes*". Breton lui-même, dans son article sur Giorgio de Chirico, en 1921, utilisait l'expression de «véritable mythologie moderne [...] en formation ». De l'autre côté, Aragon introduit son *Paysan de Paris* par la «Préface à une mythologie moderne ». C'est au milieu des années 30 que la réflexion sur le mythe acquiert une fonction programmatique. Breton parle, dans *Position politique du surréalisme*, de «la préoccupation qui est depuis dix ans la [s]ienne de concilier le surréalisme comme *mode de création d'un mythe collectif* avec le mouvement beaucoup plus général de libération de l'homme ». Le recueil de textes de 1935 constitue le règlement de compte du surréalisme avec le P.C.F. ou, pour être plus exact,

avec l'engagement surréaliste en marge du parti. Aux yeux des surréalistes, le parti s'est trahi; désormais une action politique dans le cadre d'une organisation semble impossible. Néanmoins, la nécessité d'une activité d'envergure sociale continue à être ressentie. On essaiera d'atteindre une dimension sociale à travers, justement, le (nouveau) mythe qui vit par sa réalité du collectif. Dans une première approche, la réflexion bretonienne sur le mythe relève des investigations esthétiques: à travers l'activité poétique - ou artistique - dans son sens le plus général, des symboles se manifestent par leur récurrence et par la réaction émotionnelle du récepteur. Leur fonds commun, c'est cet « immense réservoir duquel les symboles sortent tout armés pour se répandre, à travers l'œuvre de quelques hommes, dans la vie collective' ». *A priori*, le mythe dans sa conception bretonienne ne comporte pas de connotations positive ou négative. Mais en dehors de la configuration esthétique des symboles individuels, dans le domaine social donc, Breton relève plutôt une recrudescence d'éléments nocifs, cela de plus en plus à l'approche ténébreuse de la guerre. Les mythes négatifs, utilisables à toutes sortes de propagandes réactionnaires, font partie du contenu latent de l'Histoire et doivent être découverts et démontrés. En se référant aux théorèmes freudiens du conflit entre Eros et Thanatos, Breton suppose un rapport souterrain entre ces deux tendances et les guerres; il en voit l'origine dans « cette immense et sombre région du soi où s'enflent démesurément les mythes en même temps que se fomentent les guerres ». Le premier objectif d'ordre social sera « l'intervention sur la vie mythique' » afin de procéder à un drainage, une épuration de l'esprit et de l'inconscient collectif.

Avec *les Prolégomènes*, la discussion surréaliste autour du mythe atteint une nouvelle qualité. Si Breton considère encore en 1937 le mythe à élaborer (qui traduit le contenu latent de l'époque) « au même titre que, bon gré mal gré, le genre "noir" doit être considéré comme pathognomique du grand trouble social qui s'empare de l'Europe à la fin du XVIII^e siècle 5 » ; donc, si ce mythe est encore conçu comme un ensemble *neutre* de représentations symboliques, les « Prolégomènes » avancent explicitement le projet de la création d'un mythe positif et exemplaire:

Que penser du postulat « pas de société sans mythe social », dans quelle mesure pouvons-nous choisir ou adapter, et imposer un mythe en rapport avec la société que nous jugeons désirable ?

Il s'agit, dans cette perspective, d'un programme à concevoir et à réaliser: une « politique », si l'on veut, avec les moyens de l'imaginaire et de l'inconscient. J'ajoute, néanmoins, qu'il ne faut pas confondre ce théorème avec la théorie du « mythe social » chez Georges Sorel. Selon Gérard Legrand, le projet surréaliste aurait été implicitement dirigé contre Sorel qui, d'ailleurs, était beaucoup plus apprécié par le fascisme italien que par la gauche française. En effet, les divergences sont de taille: alors que Sorel mise surtout sur l'action - même orientée vaguement - vers le socialisme par la violence, et n'offre comme « mythe » que le concept de la grève générale, Breton, lui, pense plutôt à un imaginaire opérant sur les émotions profondes et projetant un futur attrayant, un peu comparable à une vision fouriériste.

Dans *Rupture inaugurale*, ce tract de juin 1947 qui trace de façon programmatique la « rentrée politique » du surréalisme après la guerre, la perspective d'une activité sociale au-delà de la politique des partis est explicitement fondée sur la reconnaissance d'un « besoin d'une nouvelle sensibilité collective » et sur le désir de « concilier enfin la finalité humaine et la causalité universelle ». Si la notion de classe, propagée dans l'adoption des thèses marxistes pendant les années trente, est donc abandonnée, la réflexion surréaliste maintient toutefois l'idée de l'évolution de l'humanité dans le sens du progrès, idée héritée de *l'Aufklärung* : « Il est l'heure de promouvoir un mythe nouveau propre à entraîner l'homme vers l'étape ultérieure de sa destination finale ». » c'est cette position qui déterminera les activités surréalistes dans la coopération avec le mouvement mondialiste « Front humain » en 1948-49 et avec le *Libertaire* de 1951 à 1953⁸. Contrairement à la conviction de Georges Bataille pour qui le seul mythe concevable serait l'absence de mythe, le surréalisme bretonien garde sa foi optimiste en la réalisation d'une utopie humaine.

III

Or, cette dimension esthétique-politique du nouveau mythe ne se traduit pas par un mythe élaboré. Il s'agit beaucoup plus d'une interrogation et d'une spéculation que d'un projet concret. Revenons, pour cela, aux « Prolégomènes », notamment à l'aspect le plus curieux de ce manifeste, que sont les « Grands Transparents »; non seulement: aspect curieux, mais également fort contesté et mal compris. De quoi s'agit-il en fait? D'une simple « analogie lyrique » d'après Legrand¹⁰? Ou, selon Jacqueline Chénieux-Gendron, d'une « leçon épistémologique »? En effet, c'est déjà l'avancement plutôt prudent de cette spéculation, qui

confirme ce que Chénieux-Gendron désigne comme «un appel à l'esprit d'hypothèse 11 » : « *L'homme n'est peut-être pas [...] On peut se laisser aller à croire [...] Rien ne s'oppose nécessairement à [...]* », etc. jusqu'à la question finale: «Un mythe nouveau ? » Point d'interrogation.

A l'appui de cette interprétation des « Grands Transparents », on se référera à cette « mise en scène » réalisée par Breton et Duchamp à New York en automne 1942. Il s'agit des « mythes en croissance ou en formation » suivants: 1. l'âge d'or; 2. Orphée; 3. le péché originel; 4. Icare; 5. la pierre philosophale; 6. le Graal; 7. l'Homme artificiel; 8. la communication interplanétaire; 9. le Messie; 10. la mise à mort du roi; 11. l'Ame sœur (L'Androgyne); 12. la Science triomphante; 13. le mythe de Rimbaud; 14. le Surhomme; 15. les Grands Transparents¹². Cet assemblage est fort hétéroclite: distanciation parfois ironique, éléments positifs aussi bien que négatifs, et surtout: aucune tendance cohérente ne ressort à première vue. Prenons l'exemple du quatorzième « mythe », le « Surhomme »: à côté d'une photo de Nietzsche se trouve une reproduction du Superman de la bande dessinée, le tout commenté par le personnage sadien de Minski qui présente, dans *Histoire de Juliette*, son salon avec les meubles vivants formés de femmes. D'un côté, le portrait du philosophe du *Übermensch*, de l'autre une simple B.D. qui traduit le désir (enfantin) de disposer de capacités surhumaines, et finalement l'image sadienne de femmes-objets: où, exactement, se situe le mythe du Surhomme? Même ambiguïté dans le thème de la « Mise à mort du roi »: la citation de Saint Just, « On ne peut régner impunément », évoque l'exécution de Louis XVI. Pourtant, il est bien dit « mise à mort » et non pas « exécution », ce qui rappelle la dimension mythique de ce terme, à savoir la mise à mort rituelle d'un roi (ou prêtre) afin de préserver sa force et sa fonction magiques (transférables) qui risqueraient de se perdre à cause d'une maladie, débilité ou disparition naturelle. Le mythème obtiendrait, par conséquent, une signification contradictoire: non seulement *rupture* révolutionnaire avec un système social, mais aussi, *continuité* d'un ordre magique. Les « mythes » proposés sont donc incohérents et polymorphes, en fait, des investigations ouvertes à une multitude de questions.

Dans la « mise en scène » des « mythes » proposés lors de l'Exposition de 1947, se manifeste la même absence de clarté dans la présentation des douze autels dans le Salon des superstitions. Ici prédominent largement des éléments quasi-légendaires de la littérature (la chevelure de Falmer des *Chants de Maldoror*, Léonie Auboïs d'Ashby du poème en prose rimbaldien « Dévotion », etc.). Le critère de la mythicité d'un personnage est défini

dans le poème « Violette Nozières » par Breton: « Tu ne ressembles plus à personne de vivant ni de mort / Mythologique jusqu'au bout des ongles. » Le mythique se fait donc par l'oscillation entre deux/des états palpables, clairement accessibles à l'entendement humain. Ces suggestions de mythes se distinguent alors par leur caractère polyvalent, ouvert à une multitude d'interprétations (et continuations) possibles. Et ceci serait, à mon sens, la seule forme possible de *mythes modernes* (si mythes modernes il y avait...).

IV

Ou plutôt *d'imitations modernes* du mythe. Car la mise en scène de l'énigmatique, du culte de l'hiératique en particulier dans l'Exposition de 1947 - que l'on pense seulement au projet d'offrandes devant les différents autels - souligne la tendance esthétisante du mythique et la tendance mythifiante de l'esthétique. La mise en scène d'éléments énigmatiques ou bien la mise en scène mystifiant ses éléments composants, répète l'attitude du récepteur moderne vis-à-vis des anciens mythes déchus; attitude qui ressemble à celle de l'Euripide nietzschéen contemplant les tragédies de ses prédécesseurs et réalisant que « la figure la plus nettement dessinée traîne à sa suite comme une chevelure de comète qui semble se prolonger dans l'incertain et l'indiscernable, . ». Et c'est cette « chevelure de comète » qui nous intrigue dans les mythes devenus, de nos jours, mystérieux et hermétiques. Le récepteur moderne se doute que le mythe - bien que simple conte conservé à travers les siècles - renferme une sagesse dans ses énoncés sur le monde; or, séparé du contexte socio-historique de ce « conte », le récepteur moderne est incapable de réaliser immédiatement une telle sagesse. A condition qu'il ne réduise pas le mythe à des contenus ou références supposés « réels », il ressent donc, avant tout, une aura mystérieuse.

C'est cette aura qui, selon le concept de l'Exposition de 1947, doit entourer l'œuvre d'art ainsi que l'artiste poète lui-même, d'un certain halo. A travers la célébration consciente du mythe et la reprise des gestes culturels, le mythe, se voit, certes, nié, *aufgehoben*, en tant que mythe authentique; néanmoins, la mise en scène quasiment rituelle pourvoit l'objet d'art d'une dimension hiératique (qui, elle - je ne le mentionne qu'en passant, tout en renvoyant à la scène correspondante dans *Arcane 17* autour du récit d'Isis et Osiris - exige forcément une *initiation* du spectateur/lecteur).

Le projet de nouveau mythe tel qu'il se manifeste dans le surréalisme bretonien, surtout à partir des années 30 jusqu'aux

années 50, ne constitue point une déviation de la théorie et la pratique surréalistes, comme je l'ai déjà démontré ailleurs³⁴. Tout comme le théorème du hasard objectif, le mythe devrait permettre non seulement de percevoir les communications du subjectif et de l'objectif, mais aussi de démontrer les voies qui mènent, par des vases communicants, à la conciliation des deux pôles extrêmes de l'existence individuelle et sociale. Dans ses dimensions éthique/politique, épistémologique et esthétique, la perspective mythique traduit le désir de recouvrer l'identité intégrale de l'individu, de rétablir l'unité du moi et du monde, et de rendre l'univers et le Sujet de nouveau signifiants et intelligibles.

V

Le nouveau mythe surréaliste représente - en cela comparable à la *Neue Mythologie* du romantisme allemand, autre essai moderne d'un programme du Mythe Nouveau - une révolte contre la dominante de l'anthropocentrisme impérialiste dans la civilisation occidentale, qui ne s'est pas seulement assujéti une grande partie du globe, mais qui a également colonisé les régions non-rationnelles de l'homme. En dernière analyse, la critique surréaliste, véhémement et implacable, sans pour autant être nihiliste, se révèle profondément optimiste. Si ses tendances ésotériques ont souvent été condamnées comme étant (« régressives », l'on n'a pas tenu compte alors du fait que cette reconsidération des dimensions refoulées de l'existence humaine reste orientée sur l'idée (optimiste) du progrès. L'âge d'or à reconquérir ne s'obtient pas à reculons.

Avons-nous besoin d'un nouveau mythe, aujourd'hui? Le surréalisme a pris position dans le camp de ceux qui, de nos jours encore, soutiennent qu'il est légitime de s'intéresser activement au mythe, que ce soit dans sa forme de récit rituel ou dans sa dimension de pensée (sauvage), par opposition à ceux pour qui le mythe doit être, une fois pour toutes, dissout par la raison: Car les forces irrationnelles, réactivées par le retour du mythe, risqueraient de déclencher de sombres processus incontrôlables comme ceux de la dictature nazie.

Certes, il est dangereux de vouloir faire appel, tel l'apprenti sorcier chez Goethe, aux régions souterraines de l'Univers et de l'Homme, si l'on a, de par l'aliénation séculaire, oublié leurs géographies. Le bref épisode du regroupement *Contre-Attaque* en 1935 en donne un exemple: la tentative des intellectuels non-conformistes autour de Bataille et Breton, de lancer une politique fondée sur le sacré, une politique de l'exaltation affective des

masses pour faire place au fascisme (en quelque sorte comme contre-poison), a frôlé de très près, de trop près même, de façon inquiétante, l'idéologie et la pratique du fascisme.

Cependant, l'on ne saurait réfuter le reproche, fait à la raison, de mener à la destruction, si elle continue à nier, à refouler le mythe. Pour Horkheimer/Adorno, ce péril est dû à la dialectique immanente de la raison; pour Breton, c'est plutôt le fait que « chez l'homme, la pensée mythique, en constant devenir, ne cesse de cheminer parallèlement à la pensée rationnelle. Lui refuser toute issue, c'est la rendre nocive et l'amener à faire irruption dans le rationnel qu'elle désintègre [...] »¹⁵.

Et finalement: avons-nous besoin d'un nouveau mythe? Le débat, dont les origines remontent aussi loin que le divorce entre Mythos et Logos I., a été remis à l'ordre du jour, je veux dire à l'ordre du siècle, en particulier par la *Dialektik der Aufklärung* et par les surréalistes, entre autres; ce débat, à l'heure qu'il est, semble repassionner les esprits. Or, la question n'en sera pas, me paraît-il, tranchée pour autant. L'expérience surréaliste démontre, une fois de plus, que le mythique participe, de façon décisive, à la production et à la réception de l'esthétique; elle démontre aussi qu'un « mythe moderne » ne saurait dépasser le stade de l'interrogation et devenir plus qu'un projet spéculatif.

Soit. Mais finalement, ne sont-ce pas, plutôt que les réponses, les questions qui font bouger les choses?

Université d'Alger

NOTES

1. Tel était le titre d'un colloque franco-allemand à l'Institut Goethe de Paris, en juin 1983. Un recueil de textes important sur la question: *Mythos und Moderne*, éd. par Karl Heinz Bohrer, Frankfurt, Suhrkamp, 1983. Au printemps 1984, un colloque sur le mythe, organisé par l'Internationale Forum Freiburg à Rhode.

2. Cf. par exemple pour la peinture: Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, Michigan, 1980. Il faudrait également prendre en considération le grand nombre de personnages et fragments mythiques dans les écrits surréalistes.

3. « Position politique du surréalisme », in *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1962, p. 237.

4. « Situation du surréalisme entre les deux guerres », in Breton, *la Clé des champs*, Paris, «10/18», 1967, pp. 109-110.

5. « Limites non frontalières du surréalisme », *Clé*, p. 29.

6. « Prolégomènes », in *Manifestes*, p. 303.

7. *Rupture inaugurale*, cité d'après *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, t. II, Paris, Losfeld, 1982, pp. 34-35.

8. Cf. José Pierre, *Surréalisme et Anarchie*, Paris, Plasma, 1983, et mon article dans *Mélusine V*, «Osiris anarchiste. Le miroir noir du surréalisme».
9. Bataille, «L'absence de mythe», in *le Surréalisme en 1947*, Paris, 1947, p. 65.
10. Gérard Legrand, *Breton en son temps*, Paris, 1976, p. 169.
11. Jacqueline Chénieux-Gendron, *le Surréalisme*, Paris, PUF, 1984, p. 153 et p. 152.
12. Cf. Breton, «De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation», *First Papers of Surrealism*, New York, 1942, s.p.
13. Friedrich Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*, trad. par G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1970, p. 82.
14. *Le Point noir. Politik und Mythos bei André Breton*, éd. Lang, Frankfurt/Bern, 1982, surtout pp. 278-287.
15. *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 273-274.
16. Cf. par exemple Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Le Seuil, 1983.

DES HOMMES EN TRAVERS DU MYTHE

Régis ANTOINE

Question et recherche: les voyages et séjours - subis ou désirés - qu'Artaud, que les surréalistes effectuèrent dans les Amériques indiennes et noires, les hommes qu'ils y rencontrèrent, ont-ils aidé ou gêné la formation d'un mythe de caractère primitiviste, suggérant notamment l'idée d'un certain âge d'or des collectivités humaines?

D'emblée la moisson des textes s'annonce abondante: au-delà des titres bien connus, elle recueillera telles « Notes » de Breton parues dans *Neuf*¹ sur les « Masques à transformation de la côte Pacifique du Nord-Ouest », curieusement disparues de mainte bibliothèque, tel article de Péret demeuré longtemps à l'état d'archive, telle brève référence d'ordre pictural. Ajoutons-y nos informations orales obtenues auprès de témoins antillais, et notre part de rêverie personnelle en la plupart des lieux dont il sera ici question.

Mais préalablement à l'analyse de contenu, interrogeons la problématique même de cette rencontre entre des représentants de sociétés et de cultures en voie de disparition et un mythe surréaliste qui ne cessait de se chercher, un de ces mythes « en croissance ou en formation » signalés par Breton dans l'exposition *First Papers of Surrealism*.

●
**

La rencontre en effet ne va pas de soi entre des Européens porteurs et créateurs de culture, et ceux que, dans *Mythes, Rêves et Mystères*, Mircea Eliade désigne comme des « contemporains attardés dans leur Paradis Terrestre ». Certes la carte du « Monde au temps des surréalistes » a clairement spécifié en 1929 que pour eux les vrais sites sont ailleurs. Et dans le domaine des mythes dits primitifs, Artaud, Breton, Péret ont pu se constituer un savoir de première ou de seconde main à partir des travaux de Frazer (*le Rameau d'Or* a été analysé par Clarté en 1924) de Mauss sur la magie, de Boas sur les Kwakiutl, de Rivet, de Lévy-Bruhl surtout, malgré l'hostilité déclarée de Monnerot dans le n° 5 du *Surréalisme au service de la révolution*. Ils mentionnent à l'occasion certains des ouvrages suivants, récemment parus:

- 1924: Lotus de Païni, *les Trois Totémisations*.
1925 : M. Granet, *la Civilisation chinoise*.
1926: C. Blondel, *la Mentalité primitive* (repris de Lévy-Bruhl).
1927: J.-G. Frazer, *Tabou et les Périls de l'âme*.
F. Boas, *Primitive Art*. Lévy Bruhl, *l'Ame primitive*.
1929: R. Otto, *le Sacré*.
1930: A.H. Krappe, *Mythologie universelle*.
1931 : L. Lévy-Bruhl, *le Surnaturel et la Nature dans la mentalité primitive*.

Contagion, depuis Lévy-Bruhl, de l'idée d'une structure mentale échappant à la logique aristotélicienne; diffusion, à partir de Maurice Leenhardt, du concept de « participation », il y avait là cautions scientifiques pour de possibles convergences entre vie « primitive » et vie personnelle à « changer », à « repassionner ». Et plusieurs facettes du mode d'être surréaliste semblaient particulièrement briller sur les terrasses aztèques et mayas, sur les neiges du pays eskimo, sur les mâts-totems des Indiens des Plaines.

Ainsi du rêve. Les Jésuites avaient insisté sur l'importance de la révélation onirique des désirs chez les Iroquois, à travers notamment un vocable spécifique: « ondinnouk », et Eluard écrivait en 1927:

Les Iroquois n'eurent qu'une divinité, le rêve. Ils lui obéirent strictement. Pris aux pièges de la nuit, la même lumière toujours les baigna. Hommes proprement dits, trois fois hommes, leur existence s'accordait à leurs rêves".

Quinze ans plus tard, Benjamin Péret notait pour sa future *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*:

Tous les héros de la mythologie des Indiens Uitotso de Colombie puisent dans leurs rêves l'inspiration de leurs découvertes et la raison de leurs actes (p. 179).

L'ouvrage jugeait semblablement les Eskimos (Inuits) qui « passent pour un des peuples les plus fabulateurs du monde » (p. 64), ce qu'attesterait pour nous aujourd'hui telle comparaison entre *la Mère des rêves* de Brauner, et *la Mère des Songes*, sujet type des musées inuits du Canada, pour ne rien dire de cette peinture sioux contemporaine, d'inspiration onirique elle aussi, et superbement représentée par les œuvres d'Oscar Howe.

Ainsi le songe nocturne individuel gardait-il chez les indigènes du Nouveau-Monde sa valeur herméneutique et pratique, le savoir, comme l'a écrit le Mexicain O. Paz dans *Liberté sur parole*, « ne se distinguant pas du rêve ».

Bien entendu, la vie tribale ne permettait pas de déchiffrer librement, poétiquement, les songes et les trances; c'était l'affaire d'un homme de pouvoir, ou proche du pouvoir, en général un sorcier-interprète. Aussi, la répulsion que, dans la mouvance surréaliste, on éprouvait à l'égard des « sacerdotés » (« Comment accommoder le prêtre », demandait *la Révolution surréaliste*, n° 12) allait-elle... s'accommoder du prêtre tarahumara ou du médecin toltèque (Artaud), du houngan haïtien (Breton), du Chilam Balam maya (Péret) selon un passage « ethnographique » - du subversif originel au respect des conservatismes exotiques - plus généralement remarqué par l'auteur de *Tristes Tropiques*.

Ces sorciers indigènes ne combinaient-ils pas deux voies de la connaissance: émotivité et raison empirique, art et science ? L'artiste primitif selon Artaud ne réunissait-il pas « toutes les facultés et toutes les sciences • » ? Formule bien proche de l'Introduction à *l'Anthologie des mythes* de Péret:

A l'époque où la magie résumait toute la science humaine, la poésie ne se distinguait pas encore d'elle".

Sans donc rapporter mécaniquement les données anthropologiques sur « dream place » et « dream time » à la visée personnelle de Breton et de ses amis, on remarque qu'elles recoupaient certaines de leurs « expériences de la vie intérieure ».

On notera semblable incitation dans l'approche, *in situ* ou presque, de cet art magique en lequel le moi et le monde cessent d'être dissociés, un art qui par l'arbitraire de ses symbolisations (ainsi du « Mythe des langues léchées », recueilli dans *Mino-*

taure, n° 12), renouvelle les caractéristiques de la métaphore selon Reverdy, comme le montre André Breton:

De même que certains Indiens de Colombie Britannique se représentent le jour sous l'aspect d'un petit morceau de bois rouge que le corbeau, figurant la nuit, apporte dans son bec...

Disons enfin que le mouvement surréaliste trouvait sur ses itinéraires américains des stimulants à sa morale de révolte politique: Mexique révolutionné, présence de Trotsky, crise haïtienne de 1945-1946,

Rêve donc, magie, ressourcement artistique, aspirations révolutionnaires, on comprend mieux les enthousiasmes successifs à l'égard de peuples non-européens, ces «illusions à rebours» dénoncées par Caillois⁷. Chez Breton il s'agit de convictions d'ordre émotionnel; le Mexique à ses yeux «tend à être le lieu surréaliste par excellence»; la Martinique lui permet cette

communication mystérieuse seconde toujours possible entre les hommes, sur la base de ce qui les a unis originellement et divisés".

En pays hopi, il se sent «Indien de cœur», et nous avons montré par ailleurs comment il a pu écrire qu'en Haïti, il éprouvait que

« Les plus profondes affinités existent entre la pensée dite primitive et la pensée surréaliste". »

Soupault, qui visita lui aussi l'Amérique indienne et les collections d'art précolombien, n'a pas connu le même «développement de l'exclamation», Faisons donc la part de l'hyperbole, la part de romantisme personnel et de cette faculté que, selon Pierre Mabille, Breton possédait

« d'être de plain-pied avec des ensembles ethniques si fondamentalement différents de celui auquel il appartenait, de communier d'emblée avec leurs aspirations ».

De fait son visage illuminé de joie lorsqu'il débarque à l'aéroport de Bowen Field en Haïti nous atteste la sincérité de ses exclamations mexicaines: «terre rouge, terre vierge¹⁰», et on sait qu'il s'émeut jusqu'aux larmes à lire le romancier communiste haïtien Jacques Roumain, comme il s'était ému dans la

chapelle de Chapingo devant «l'incitation à la lutte pour la conquête du bonheur» que constituaient à ses yeux les fresques de Diego Rivera u.



Pour autant le voyageur n'échappe pas à sa condition d'exote. Même s'il séjourne un temps auprès de collectivités indiennes (Leonora Carrington et son nahualisme, Max Ernst et ses «Dix Mille Peaux-Rouges et lucides»), il ne saurait reprendre à son compte la métaphore du *Dialogue créole* sur l'appartenance martiniquaise du Douanier: « Ici, Rousseau est chez lui. »

Plus particulièrement, la situation d'Artaud, de Breton, de Péret multiplie les obstacles à la constitution d'un mythe que Hervé Girardin a appelé « Du surréaliste en tant qu'Indien d'Amérique¹² ».

Situation dont la précarité se trahit en des missions officielles ou semi-officielles péniblement arrachées, et qui vouent à l'obligation de réserve, aux corvées alimentaires du reporter (Artaud), aux inquiétudes de l'invité trop ou trop peu sollicité (Breton). Précaires aussi ces déplacements d'exilés (Breton au lazaret de Fort-de-France) assortis d'excursions convenues l., contraires à l'esprit du « lâchez tout, partez sur les routes ». Et les signes de la contingence se découvrent aux étapes: Artaud a l'occasion d'assister à une séance de santeria havanaise, alors qu'il ne s'est pas intéressé jusque-là à la culture afro-cubaine; de sa rencontre avec un sorcier noir (de secte abakua ? mayombé ?) il ne conserve qu'une épée fétiche qu'il investira de pouvoirs renouvelés; s'apprêtant à voyager chez les Indiens Yaquis, c'est le pays Tarahumara qu'il est conduit à visiter... C'est par intérêt pour le « son » cubain, par amitié pour Alejo Carpentier, que le « délégué surréaliste » Desnos est amené à s'engager aux côtés des anti-machadistes. C'est Péret, peu fervent d'astrologie, qui a toutes facilités pour se plonger dans les traductions des textes mayas, cependant que l'auteur de *l'Amour fou* passe à côté du *Popol Vuh*, livre qui sait, livre qui confond le nommé et le créé, livre où « l'amour n'est plus seulement acte physiologique, mais rite par lequel l'homme s'insère dans le sacré¹⁴ ».

Voyageurs ou résidents, les uns et les autres demeurent témoins du dehors: malgré son horreur du tourisme, c'est une approche touristique des divinités brésiliennes «yoruba» que Benjamin Péret écrit dans son article « Du fond de la forêt¹⁸ ». Breton, c'est évident, ne peut vivre de l'intérieur les « sun dances » hopi comme philosophie de l'existence et processus visionnaire. Quoi qu'il en ait dit dans *Arcane 17*,

Le vulgaire se tient pour satisfait d'apprendre que les cérémonies hopi... ont plus ou moins pour objet d'attirer toutes les protections sur les cultures,

c'est bien le *Nouveau Monde industriel* de Fourier qu'il retrouve devant les kiwas du... Nouveau-Monde géographique, et non pas ce que *la Révolution surréaliste*, n° 3, appelait les « lois cosmiques de l'être », lois qui lui auraient permis, s'il avait été autochtone, de peut-être « redevenir soleil 1. ». Semblable aveu d'extériorité en Haïti:

Le pathétique des cérémonies vaudou m'a trop durablement assailli pour que, des persistantes vapeurs de sang et de rhum, je puisse prétendre à en dégager l'esprit générateur et à en mesurer la réelle portée. Il ne me fut donné que de m'imprégner de leur climat, de me rendre perméable au déferlement des forces primitives qu'elles mettent en œuvre (avant-propos de l'ouvrage de Pierre Mabille, le Miroir du merveilleux).

Ce que Péret écrit du peintre Granel réfugié en République Dominicaine et au Guatemala vaut donc pour tous:

Certes de ce côté-ci de l'Atlantique son œil se pose sur de nouveaux éléments, mais tous sont réductibles à son univers intérieur, et l'on ne peut d'ailleurs concevoir aucun monde, objectif ou subjectif, qui échapperait à cette règle sans retomber dans l'inconnaissable, source de tout obscurantisme¹⁷.

Car ces intellectuels et artistes abordent le continent américain et ses îles en leur âge d'homme. Déjà ils ont intensément aimé, milité, produit. Dès lors, les rencontres de Breton avec Césaire et même Trotsky sauraient-elles avoir le poids de miracle des amitiés de jeunesse évoquées dans *Nadja*: « Quelques jours plus tard Benjamin Péret était là » ? Même si, par impossible, l'auteur de *L'Amour fou* avait voulu reprendre « sa liberté à l'égard de celui qu'on a été », ses auditoires mexicains lui rappelaient qu'il était venu en tant que « jefe del surrealismo ».

Surtout, ces écrivains déplacés échappent d'autant moins aux problèmes européens, en ces « années de foulement », qu'ils sont devenus des objets, au mieux des témoins, plutôt que les sujets d'une histoire qui se joue selon des idéaux extérieurs au surréalisme: Pearl Harbour, Londres, Stalingrad, Résistance française. Dès 1936, les textes d'Artaud qui seront rassemblés sous le titre *Messages révolutionnaires*¹⁸ sont hantés par la crise

culturelle et politique française, comme le sera cette correspondance de 1942 de Péret, angoissé par la situation concentrationnaire de la zone « libre », ou le *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant* rédigé par Breton¹⁹, ou sa *Nuit en Haïti* qui désigne l'affrontement dramatique de l'âge d'or et de l'âge d'homme, la permanence des « rêves d'Eden qui s'ébrouent effrontément autour de la désintégration atomique ».

Les écrivains antillais et latino-américains proches des surréalistes ne se sont d'ailleurs pas mépris sur ces situations d'exotes, sachant certes reconnaître, jusqu'à les partager, les valeurs de rébellion, d'amour, de liberté; ainsi Péret à son passage à Sao-Paulo était-il plaisamment salué par la *Revista de Antropofagia* du 17 mars 1929, qui doublait la référence parisienne d'une référence pré-colombienne :

c'est un anthropophage qui mérite des libations de cacique... l'auteur du Grand Jeu et du Boulevard Saint-Germain doit rester parmi nous.

On veillait cependant à limiter la volonté assimilatrice des voyageurs. Ainsi la revue martiniquaise *Tropiques* distinguait-elle bien l'impact du surréalisme, ressenti par Suzanne Césaire, en octobre 1943, comme la « corde raide de notre espoir », de la démarche propre d'André Breton qui, selon la livraison de juillet 1941 de la même revue, avait vu la Martinique « en rêveur qui rencontre au détour du chemin une région de son rêve ». Et Alejo Carpentier devait reprocher aux surréalistes d'avoir abondamment parlé des mythes d'Amérique, sans réellement se compromettre... Les tableaux ci-dessous tentent donc de préciser quelles furent les conditions optima de rencontres productives, pour trois de ces voyageurs (voir pp. 76 et 77).

Ces tableaux appellent des commentaires. S'y affirme d'abord la « métaphysique des lieux » dont parlait Aragon dans *le Paysan de Paris*: « poussée du sol » au Mexique (Breton) ; culture tarahumara « perdue dans les coulées de lave volcanique » (Artaud); dans l'Ouest canadien, « paysage totémique » de W. Paalen²¹ ; Oak Creek Canyon cher à Max Ernst: « je retrouve là une fois encore le paysage que j'avais toujours porté dans l'esprit ».

Qu'on les appelle, suivant Nerval « emplacements de rêve » ou, selon Breton, « observatoires » du monde intérieur, ces sites élus réduisent l'opposition signalée par Matta entre « inscape » et « landscape ».

Notons aussi l'importance des médiateurs. Innombrables sont les amis (certains de longue date) mexicains ou antillais avec qui Breton a « sympathisé » de toute (son) âme²² ». Ren-

	ARTAUD	PERET
Emplacements de rêve:	Itinéraire initiatique de Sisoguichic à Cusàrare. «Attente horrible». Montagne des Signes à décor « pathétique ».	Cenote (puits) des Sacrifices à Chichen Itza.
Médiateurs :	Artistes, écrivains, guide métis. Prêtre tarahumara aux paroles «absolument authentiques ». Rites de création. Oralité,	Culture livresque.
Mythes ethniques:	gestualité indiennes.	Cosmogonies recueillies dans <i>l'Anthologie</i> .
Pathétisme de survie culturelle:	« Indiens perdus ». Ethnie autochtone préservée.	Peuple maya: «sauver ce qui peut l'être de ses traditions culturelles ».
Activité personnelle:	Quête corporelle du mana; reportages ; genèse à rebondissements des textes sur les Tarahumaras; espoir d'un texte théâtral (<i>Almanach surréaliste du demi-siècle</i>).	Sélection de mythes et contes «poétiques» Préfaces. Articles. <i>Air mexicain</i> .

voyons pour davantage d'informations le lecteur à l'ouvrage de Luis Mario Schneider: *Mexico y el Surrealismo*", et soulignons pour notre part le rôle « d'éclaireur » que Pierre Mabille tint en Haïti auprès de Breton; Pierre Mabille, fervent de zombies et de séances vaudou, lecteur du *Popol Vuh* et du *Manuel de Ministros de Indios*. Ajoutons, comme autres collaborateurs de VVV: Lévi-Strauss pour le Brésil indien, Seabrook pour Haïti, Métraux pour l'île de Pâques.

Au départ, les recours espérés par Artaud ne sont pas moins nombreux :

Sur des plateaux perdus, nous interrogerons des guerts-seurs et des sorciers, et nous espérons nous faire dire par

les peintres, les poètes, les architectes, et les sculpteurs qu'ils possèdent la réalité entière des images qu'ils ont créées et qui les entraînent²⁶.

	ANDRÉ BRETON MARTINIQUE HAITI		ÉTATS UNIS	MEXIQUE
Un site sacré, ou qu'il consacre comme « observatoire du monde intérieur ».	Gouffre d'Absalon.	Hounforts vaudou.	Kiwas	Marchés indiens. Palais-masure de Guadalajara.
Médiateurs:	Aimé et Suzanne Césaire. René Ménil.	Jeunes poètes révolutionnaires.	Danseurs indiens	Poètes, artistes « à aimer ». Paysans otomis. Militaires.
Mythes ethniques	Début de la négritude.	Indigénisme. Vaudou.	Mythes hopi	Mythologie aztèque. Le <u>peuple armé</u> .
Pathétisme et protestation.	Dossier social. Assassinat du communiste Alier.	Recherches sur l'haïtianité Événements de 1945.	Dépossession, aliénation des Indiens	Victoire des peones.
Un langage	<i>Cahier d'un retour. Tropiques.</i>	Textes de Price Mars, Roumain, Depestre, Magloire St-Aude. Toiles d'Hyppolite et de Lam.	Gravures. Poupées kachinas.	Arts précolombien, muraliste et d'avant garde.
Principaux textes de Breton.	<i>Martinique charmeuse de serpents.</i>	<i>La nuit en Haïti.</i> Conférences ; interviews.	<i>Ode à Charles Fourier.</i>	<i>Souvenir du Mexique. Frida Kahla de Rivera.</i>

L'oubli enfin dans lequel Péret semble aujourd'hui tombé au Mexique ne doit pas cacher quelques-unes de ses relations et collaborations latino-américaines célèbres: Manuel Alvarez Bravo, Octavio Paz, Cesar Moro, Rufino Tamayo.

Autre médiation: la reconstitution mythique surréaliste passe par la fréquentation d'objets sculptés traditionnels, une fréquentation à vrai dire ancienne d'artefacts collectionnés, montés en expositions (1927, 1928, 1931, 1936), revendus... Depuis les années 20 se constituait un musée collectif où, bravant la dispersion ethnographique, voisinaient les coupes cérémonielles, les masques, les objets aztèques et surtout la célèbre poupée hopi « katchina », « la plus éclatante justification à la vision surréaliste » selon Breton, qui fascinait aussi bien Duchamp que Péret, Ernst, Tanguy; Hervé Girardin (*o.c.*) a montré l'importance des collections d'Eluard, Matta, Paalen, Penrose, Mesens, ce que confirment les pages de Lévi-Strauss du *Catalogue Paris New York* consacrées aux objets indiens.

On pourrait critiquer l'aspect utilitaire (gérer une certaine présence surréaliste, surtout après 1945), mercantile même de ces acquisitions, en lesquelles le hasard objectif, l'élan poétique du découvreur, tenaient moins de place qu'aux rencontres des « puces » parisiennes. Cet « irrésistible besoin de possession » qu'avoue Breton dans *Océanie* demeurait pourtant fidèle à l'esprit du *Deuxième Manifeste*. Il n'était:

ni entraîné aux « pires déviations, victimes de conventions esthétiques d'origine marchande » », ni ce que F. Douglas et R. d'Harnoncourt ont appelé le désir « d'acheter un mystère et demi avec chaque souvenir » ;

- ni, pour reprendre des mots de Breton, « distraction d'art » ou « recherche érudite » d'oppositions plastiques, de motifs transculturels de représentation, accompagnant les plus grands émerveillements de l'anthropologue, ce que montre au contraire le beau film canadien *Lévi-Strauss in British Columbia*;

ni occasion de récupération par ce « pharisaïsme colonialiste » que Vincent Bounoure dénoncera dans « Irréductibles aimés du soleil » ».

Les productions des artistes dits primitifs entrent en effet dans la « situation surréaliste de l'objet », et mainte déclaration éclaire et situe l'intérêt de cette confrontation:

- de Breton, dans *Perspective cavalière*: « pouvoir d'incantation des masques » ;
de Breton, sur Matta, dans *Le Surréalisme et la Peinture*: « interférence du visuel et du visionnaire » ;

- de Breton, sur Lam: « objets d'origine dite sauvage, et leur somptueux déploiement sur le plan lyrique» (*ibid.*);
- du *Catalogue Dada and Surrealism reviewed*: « accès à un nouveau système de connaissance et de relations" » ;
- de Péret: « masques très sauvages... innombrables ornements de plumes éblouissantes"»;
- de V. Bounoure: « nécessité de... s'aventurer dans la jungle des rêves... univers au possible passionné⁸⁰ ».

Epaisseur magique des objets « primitifs » : unissant à des mythes tribaux ou nobiliaires un processus sculptural de stylisation conventionnelle, les artistes indiens et eskimos présentent au regard surréaliste un monde du double, équivalent de ce « adlaoyunga » qui est le cri des danses inuit et qui signifie « je suis un autre »...

Notons la démarche personnelle de Benjamin Péret, inattendue peut-être chez un homme de contact direct: c'est la littérature des indigènes américains (recueillie, traduite, transcrite) qui en ces années représente pour lui la médiation idéale. Il s'agit certes d'une « écriture orale » morte, figée en ses structures répétitives (isomorphiques, isorythmiques) ; mais les textes d'origine indienne, inuit ou nègre ouvrent sur un irrationnel généralement marqué de cette « tension vitale », de ce « signe ascendant » souhaités par Breton. Et leurs métaphores, comme nous allons le voir dans les citations ci-dessous, extraites de *l'Anthologie des Mythes*, sont curieusement proches des délirantes images de Péret lui-même, notamment dans *la Fleur de Napoléon* ou dans cette *Histoire naturelle* partiellement écrite en Amérique:

ANALOGIES ET MÉTAMORPHOSES:

Le canot devint canard, la rame poisson.

Au début les rochers étaient mous et petits, mais ils grandirent jusqu'à devenir hauts et durs et ils ont une vie à l'intérieur.

Le lièvre est un poisson de glace.

Quand l'air prend la forme d'un oiseau, ce n'est qu'une partie de lui-même, c'est lui-même.

Le vent est le faucon, l'éclair est le tabac... L'arc-en-ciel est un serpent. C'est le chef des pirogues.

Le cheval blanc sera taché de sang qu'on verra sortir de la fleur de la crécelle.

REPASSIONNER LA VIE:

Les amours d'un nénuphar et d'une nymphéa.

Ça manquait un peu d'ordre, les poissons buvaient dans les fleurs les oiseaux accrochaient leurs nids sur la crête des vagues.

Du temps que la terre était jeune, la grenouille avait des cheveux et se faisait des papillottes.

Quand les hommes ont des fêtes, tous les vieux aigles redeviennent jeunes.

Il était une fois un esprit de la montagne qui s'était marié avec un renard blanc.

UNE MORALE DU DÉSIR; INCESTE, SACRIFICE, MASOCHISME :

Un homme avait une fille qui se trouva enceinte; personne ne voulait d'elle, la croyant enceinte de son père alors qu'en réalité (*sic*) elle l'était d'un ver.

Le soleil et la lune ont tué leur mère et quoique frère et sœur se sont aimés d'amour.

Un coyotte, après un rapport sexuel avec un pou femelle, se mutile pour éviter les démangeaisons...

Mais le pêcheur dormait les yeux au soleil, un os maudit au travers de la bouche, et le sable de la plage achevait de boire tout son sang.

On serait tenté de conclure de ce qui précède que les textes traditionnels, s'ajoutant aux objets « authentiques », aux intercesseurs autochtones, aux lieux « reposoirs » (Breton), ont plus concouru à « rafraîchir le désir des civilisés⁸¹ » à déclencher en eux l'enthousiasme, qu'à leur faire retrouver un secret intellectuel perdu, un degré maximum à la fois et zéro de la connaissance universelle. L'étude des comportements sur place permettra de mieux apprécier la part qui revient au sujet - Artaud, les surréalistes - dans ce jeu de forces et de résistances, de mieux en définir aussi, espérons-le, la résultante.

*

**

Benjamin Péret, dans les *Cahiers d'art* de 1935, associait Tanguy au cierge du Mexique, aux Jivaros, aux Mayas... De manière moins ludique on situera les écrivains selon la place qu'ils occupent sur les axes émotivité/intellection, pensée mythique/conscience historique.

Venu au Mexique pour nier l'Europe et nier sa maladie, Artaud est bien le seul à passionnément vouloir participer au jeu des cosmogonies primitives et puiser au « réservoir d'énergie que constituent les mythes ». *Le Pays des Rois-Mages*, et surtout *Tutuguri* le montrent parvenant à la notion de *nahual*, ou double du moi et du monde, ayant passé par une phase corporelle active: « on entre dans ce pays... se baissant... on monte jusqu'à découvrir », puis par l'enregistrement passif des sensations: « on se

sent comme flagellé... Ils m'avaient couché bas... pour que tombe sur moi le rite... j'étais prêt à toutes les brûlures ^{82.} »

Avant donc Leonora Carrington qui allait s'engager profondément dans le codex du « Monde magique des Mayas »^{82.}, Artaud, ayant rejeté le marxisme - sinon la nécessité de redistribuer les terres - paraît particulièrement prêt à accepter une culture «merveilleusement hiérarchisée», à résoudre la contradiction entre matérialisme et métaphysique, à combiner une voie de salut personnel (par le rite du peyotl) avec une idéologie indigène de ressourcement collectif (le Tutuguri).

Breton n'approche jamais ces limites, qu'il soit avec ses amis martiniquais « de très haut penchés à nous perdre sur le gouffre d'Absalon », ou qu'il suive Pierre Mabilie jusqu'à ces péristyles vaudou visités huit fois.

L'aptitude à «participer» est moindre encore chez Péret, même lorsqu'il respire «l'air voluptueux et horrible» qui flotte au-dessus du grand cenote de Chichen Itza, poursuivant sa méditation sur l'acquiescement des hommes aux sacrifices rituels.

Car c'est au prix d'ajustements idéologiques que Breton, imprégné de dialectique hégélienne jusqu'en son écriture (ses doubles négations récurrentes), que Péret, qui se réclame du matérialisme historique, tentent de s'accorder à des mythes de genèse et d'identité, à des légendes d'esprit fixiste qui disent l'ordre des choses, l'ordre des sociétés, l'ordre des sexes.

Breton, dans un Mexique où « les grands élans peuvent paraître révolus », ne dispose plus que de photographies du mythe Zapata vieilles de trente ans, images d'une révolution... involutive qui fait notamment retour à l'indigénisme communaliste. Et face à la politique d'indépendance économique du président Cardenas, le partisan du « licenciement l'armée » paraît errer entre le jugement de Trotsky (« ce n'est ni le socialisme ni le communisme, mais... ») et l'admiration que lui-même voue au général Almazan, ce qui nous vaut des passages véritablement « régressifs » sur la cité militaire de Monterrey: « de la meilleure grâce du monde »; « je laisse à imaginer la cohue et le concert charmant ^{84.} »

Pour ce qui concerne son séjour en Haïti nous avons montré (article cité) comment Breton abordant le vaudou distinguait son refus des esprits et du « ritualisme dégénéré » de son respect pour les « droits possibles du sacré ^{85.} » ; comment, d'autre part, se mettant à l'unisson d'un nationalisme haïtien omniprésent, il n'en précisait pas moins:

« Nous rencontrons le matérialisme dialectique comme seule force d'opposition puissamment organisée, comme seul barrage aux intérêts nationaux ^{86.} »

En Martinique, Breton est le lieu de deux mouvements contradictoires: volonté d'annexer au mouvement surréaliste les intellectuels regroupés autour de Césaire, infléchissement personnel vers la revendication du colonisé et surtout, comme l'a montré le Martiniquais René Ménénil, agrément du poème à sujet extérieur, ce qui contredit les positions affirmées dix ans plus tôt dans *Misère de la Poésie*³⁷. Mais André Breton n'en est pas à pressentir la fortune du mythe d'identité «négritude», terme lancé par Césaire en 1939.

Quant à la démarche de Benjamin Péret, elle consistera dans l'Introduction à *l'Anthologie des mythes* à présenter les mythes primitifs à la lumière de *l'Anti-Dühring* d'Engels - avant l'apparition de la division du travail- et à les intégrer dans un processus dialectique conduisant à la libre société future. Mais Péret retranscrit sans commentaire critique la légende de formation de la théocratie inca, le récit du massacre des Caraïbes, et la thématique belliciste, autoritaire, religieuse des textes traditionnels, infiniment plus présente que n'est leur merveilleux poétique. Seul son article «Les Sacrifices humains dans l'ancien Mexique³⁸» critiquera systématiquement la «surenchère» des sacerdotés, leur «influence sur le pouvoir civil», la terreur qu'ils exercent sur le peuple. Toutes lacunes transcendées dans le poème chef-d'œuvre, «Air mexicain».



On observera entre les trois écrivains les mêmes convergences, mais aussi les mêmes différences individuelles devant une tentation traditionnellement offerte (gadget poétique ou provocation intellectuelle) par les sociétés dites primitives à la pensée occidentale: sans que les surréalistes parlent alors expressément d'âge d'or (sauf dans la liste établie par Breton en 1942 pour les *First Papers of Surrealism*) ces sociétés auraient-elles connu un état privilégié, caractérisé notamment par la détention d'un savoir magique et un haut degré de communication entre les hommes?

Bien que la conscience historique, le sentiment de la distance temporelle n'abandonnent jamais tout à fait Breton, Péret ni même Artaud, ne vont-ils pas à des degrés divers tenter de prélever à cette époque prétendue originelle certaines valeurs susceptibles de changer leur propre vie (la couleur de leur propre vie) et celle de leurs contemporains?

Chez Artaud qui, avant même son départ pour le Mexique, est habité par l'idée de la réapparition de cycles historiques et qui, entre le séjour chez les Tarahumaras et le retour à Mexico, en appelle à l'Atlantide de Platon³⁹, le discours nostalgique d'un

monde « qui sonnait dans le cœur de l'homme et avec lui » se fait on ne peut plus net et redondant: secret de « l'ancienne culture rouge », parmi les « dernières races autochtones »; « l'humanité a besoin d'un bain de jouvence. Il faut trouver des sources vierges »...

Semblable préoccupation chez W. Paalen, parti en Colombie Britannique et en Alaska pour « déchiffrer le secret des civilisations primitives et pouvoir l'appliquer ensuite à l'état actuel du développement humain ⁴¹ ».

Nostalgie chez Breton des « premiers âges de l'humanité » (*Art magique*), et secret originel à découvrir:

L'homme, originellement en possession de certaines clés, qui le gardaient en communion étroite avec la nature, les a perdues et depuis lors, de plus en plus fébrilement s'obstine à en essayer d'autres qui ne vont pas ⁴².

Les textes de Péret lui-même demandent que soit nuancé ce jugement de J.-L. Bédouin:

Il ne croyait pas que, voici quelques milliers d'années, l'homme fût forcément meilleur ni la vie plus heureuse ...

Car au-delà du lyrisme d'« Air mexicain » :

Et toi mais vert plus jamais tu ne seras honoré,

un discours récurrent est tenu, réparti en plusieurs textes, et qui magnifie les âges primitifs :

introduction à *l'Anthologie des Mythes*: « Si les sociétés primitives ont conservé certains traits de l'enfance de l'humanité, le monde actuel est sa maison de correction, son bain » ;

- préface au *Chilam Balam* : « Mieux encore, il me semble que l'homme et le monde s'interpénétraient plus intimement que dans nulle autre civilisation » ;

« Arts de fête et de cérémonie » : « Pour les tribus indiennes du Brésil, mythe, jeu et art ne forment qu'un seul prisme qui colore la vie et donne tout son prix à la fête ⁴³. »

Cette conjonction idéologique entre les trois écrivains n'est pas fortuite; elle répond à une aspiration profonde et ancienne au sein du mouvement surréaliste. La recherche d'un « mythe nouveau » parcourait déjà les pages du *Paysan de Paris*, les épiphanies de l'homme nouveau s'annonçaient dans *l'Essai sur la situation de la poésie*, de Tzara, et dans *Poésie involontaire*,

Poésie intentionnelle d'Eluard. En 1947, Breton dans *Rupture inaugurale* prête une fonction de type sorelien à ce « mythe nouveau », « propre à entraîner l'homme vers l'étape ultérieure de sa destination finale ».

Aspiration qui résulte d'un constat: si, pour Artaud, aucun mythe en Europe n'est plus dynamisant, pour Péret, les nouveaux mythes athées (hitlérisme, stalinisme) qui y ont pris naissance ne sauraient - c'est le moins qu'on puisse dire - remplacer le schème dynamique propice au « réajustement des valeurs » que réclame Breton dans ses *Entretiens*.

Or nous avons montré qu'au Nouveau Monde le « dépaysement de la sensation » dont parle V V V en juin 1942 avait mis en évidence des points de contact entre cultures, idéologies exotiques, d'une part, et culture, idéologie du mouvement surréaliste, mais non pas une construction anthropologique globale qui eût été susceptible de « mobiliser l'énergie émotionnelle » (Sorel) de l'Homme universel. Dans *Egrégores ou la vie des civilisations*", Pierre Mabille agite l'idée d'une rénovation des civilisations par la renaissance du peuple indien mais, pour les intellectuels qui nous occupent prioritairement ici, la cause est entendue, et c'est sur d'autres plans que le bilan s'établit:

- à défaut donc d'une approche de l'« homme total », ils ont rencontré le « génie » - le mot est de Breton - de différents peuples, ce qui a peut-être conduit ce dernier, dans *Arcane 17*, à parler en ces années de « l'esprit français », de manière non ironique⁷ ;

- entre créateurs originaires des deux côtés de l'Atlantique, des collaborations durables, des compagnonnages féconds se sont noués, malgré quelques défections retentissantes;

- il n'a plus été possible de s'en tenir à une connaissance superficielle des Amérindiens, du niveau par exemple de l'article « L'art aztèque » paru en 1922 dans la revue *Manomètre*, ou des approximations de Tzara sur l'art précolombien dans les *Cahiers d'art* de 1924, ou encore des rêveries d'Eluard sur les positions érotiques inspirées par les sculptures Tlinkit ou Haïda (*l'Immaculée conception*). Les travaux d'Ida Rodriguez Prampolini, de Luis Mario Schneider, de José Pierre", de Hervé Girardin, ont par ailleurs montré le bénéfique artistique qui avait pu être recueilli dans la grande confrontation mexicaine. On ne le sait que trop, « l'œil à l'état sauvage » (Breton) ne pouvait offrir de refuge face à la nouvelle « sauvagerie » qui empoignait alors l'Europe". Aucune avancée notable n'avait été acquise vers ce qui, dans le numéro de juin 1942 de V V V, constituait l'essentiel de l'espérance d'André Breton:

« Les solutions les plus hardies au problème posé par les événements actuels ».

Et le recours fantasmagorique aux Grands Transparents montrait *a contrario* comment les Indiens, les Inuits, les Noirs des îles américaines, sollicités pendant dix ans, n'avaient pu répondre à la question des *Prologomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*:

Ces êtres, faut-il les convaincre qu'ils procèdent du mirage, ou leur donner l'occasion de se découvrir" ?

Université de Nantes

NOTES

1. N° 1, juin 1950. *Neuf*: revue culturelle destinée à un public de médecins.
2. Organisée par Breton et Duchamp à New York en 1942.
3. « D'un véritable continent » rééd. in *le Poète et Son Ombre*, proses 1920-1952, Seghers, 1979.
4. « La cultura eterna de Mexico », *El Nacional*, 13 juillet 1936, repris dans *Messages révolutionnaires*, Gallimard, « Idées », 1971.
5. *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Albin Michel, 1960. L'introduction fut en partie publiée à New York, en 1943, sous le titre: *La Parole est à Péret*.
6. Préface de Breton à *la Nuit du Rose-Hôtel*, de Maurice Fourré, Paris, Gallimard, 1950, rééd. 1979.
7. « Illusions à rebours », *Nouvelle Revue française*, n° 24, 1954.
8. « Le Dialogue créole », in *Martinique charmeuse de serpents*, Paris, Sagittaire, 1948; rééd. U.G.B., « 10/18 », 1972.
9. Régis Antoine, « André Breton et les mondes noirs », *Afrique littéraire et artistique*, 1981. La déclaration de Breton est extraite d'un interview par René Bélance pour *Haïti-Journal*.
10. « Souvenir du Mexique », *Minotaure*, n° 12/13, mai 1939; *la Clé des Champs*, Sagittaire, 1953.
11. *Quatrième Internationale*, novembre 1938.
12. Thèse dactylographiée, Paris I.
13. Les « musts » américains de Breton: Reno; la ville fantôme de Virginia City; tel village hopi au mois d'août... Cf. ses *Entretiens*, Gallimard, 1952, rééd. 1969, Gallimard, « Idées », pp. 204, 264, 265.
14. Raphaël Girard, *le Popol Vuh*, Payot, 1976.
15. *Le Surréalisme même*, n° 2.
16. Octavio Paz, *Labyrinthe de la solitude*, Paris, Gallimard, « les Essais », CLXXII, 1972.
17. Lettre du 28 novembre 1946, citée par J.-M. Goutier, *Benjamin Péret*, Paris, Henri Veyrier, 1982.
18. Paris, Gallimard, « Idées », 1971.
19. Pour les détails de la collaboration avec Trotsky, cf. *Breton/Trotsky*, d'Arturo Schwarz, U.G.E., « 10/18 », 1977.
20. *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1949, rééd. Poésie/Gallimard, 1975.
21. *Dyn*, n° 3, automne 1942, Mexico.

22. H. Reinhardt, *Das Selbstporträt*, Hambourg, 1967. Dans son article «Portrait de l'artiste...», *Catalogue Paris New York*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, 1977, W. Copley précise: «un pays que Max avait peint avant de l'avoir jamais vu».
23. «Souvenir du Mexique», *op. cit.*
24. *Mexico y el Surrealismo, 1925-1950*, Mexico, ed. Arte y Libros, 1978.
25. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971-1974, t. VIII, p. 345.
26. Breton, *Neuf*, 1, art. cité.
27. *Bief*, n° 1, 15 novembre 1958.
28. Londres, Arts Council of Great Britain, 1978.
29. Lettre à Breton du 26 septembre 1955, citée par Claude Courtot, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Paris, Le Terrain Vague, 1965.
30. «Le Surréalisme et le cœur sauvage», *Archibras*, n° 2, octobre 1967.
31. Matta, *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, Musée de l'Homme, 1967.
32. *Les Tarahumaras*, Gallimard, «Idées», 1971, pp. 56, 57, 64, 71.
33. *El Mundo magico de los Mayas*, Mexico, Museo Nacional de Antropologia y Historia, I.N.A.H., S.E.P., 1964.
34. «Souvenir du Mexique.»
35. Interview par René Bélance; *Haïti-Journal*, 13 décembre 1945.
36. Conférence au théâtre Rex, 20 décembre 1945, reproduite dans *Conjonction*, Bulletin de l'Institut français d'Haïti, n° 1, janvier 1946.
37. René Ménil, «Sur la préface de Breton au *Cahier d'un retour au pays natal*», in *Tracées, identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Paris, Laffont, 1981.
38. *Neuf*, n° 2, Noël 1950; reproduit par J.-M. Goutier, *op. cit.*
39. *Œuvres complètes*, Paris, Losfeld, 1971, t. II.
40. «El pais de los Reyes Magos», *El Nacional*, 24 octobre 1936; «Le Pays des Rois-Mages», *les Lettres nouvelles*, n° 1, mars 1953; et dans *les Tarahumaras*, *op. cit.*
41. Ida Rodriguez Prampolini, *El Surrealismo y el Arte fantastico de Mexico*, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1969.
42. Interview de Jean Duché, *Entretiens*, Gallimard, «Idées», p. 251.
43. *Benjamin Péret*, Pierre Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui».
44. *Le Livre de Chilam Balam de Chumayel*, Paris, Denoël, 1955.
45. *L'Œil*, janvier 1958.
46. Paris, Jean Flory, 1938, rééd. Le Sagittaire, 1977.
47. *Arcane 17, enté d'Ajourns*, Paris, Le Sagittaire, 1947; rééd. U.G.E., «10/18», Paris, 1965.
48. «Le Surréalisme et le Mexique», *Bulletin de liaison* n° 11, R.C.P. Tours, C.N.R.S., 1979; Egalement, «Le Surréalisme et les Indiens du Canada», *Bulletin de Liaison* n° 13, 1980.
49. Lettre de Trotsky à A. Breton, *Clé* n° 2. Cf. *Breton-Trotsky*, *op. cit.*
50. *Les Manifestes du surréalisme*, édition augmentée de *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, Paris, Le Sagittaire, 1946.

UTOPIE DE LA RÉALITÉ, RÉALITÉ DE L'UTOPIE

Paule PLOUVIER

La force de diffusion d'un mouvement en arrive à cacher son importance même. Ainsi en va-t-il du surréalisme, terme devenu protéen et qui, d'être employé à tout, ne signifie plus rien. Il faudra pourtant que la critique rende au surréalisme la place centrale qui est la sienne dans l'évolution de l'esthétique contemporaine. Gaétan Picon, un des critiques les plus sensibles à ce problème, définissant l'art moderne par l'importance qu'il donne au geste opératoire du créateur, y analyse un double mouvement. La mise entre parenthèse d'une réalité pré-ordonnée aboutit bien à une abstraction, fut-elle l'abstraction « lyrique ». Mais ce moment de vide dans lequel le sens de l'œuvre semble ne reposer que sur sa forme même (ce « style » ou cette « signature » de l'artiste) appelle une nouvelle structuration du réel. Si le premier moment dans l'art moderne est un travail destiné à défaire le filtrage de la conscience, à appeler le réel par un flux métaphorique, le second moment tend à la restructuration d'un réel à venir, d'un réel *possible* appelé par le geste opératoire. En ce sens, ajoute-t-il, la poésie moderne est toute entière surréaliste. De fait une des grandes lignes de force du surréalisme est de n'avoir cessé de pratiquer et de théoriser tous les moyens susceptibles de déstabiliser le donné pour lui substituer ce réel à venir. Le travail sur la perception, la pratique de l'automatisme mental, l'importance de plus en plus grande accordée au mythe et à l'utopie, sont autant de moyens interchangeables dans le grand

combat de la pensée analogique contre la pensée déductive. Dans ce combat les situations objectives ont aussi leur place: voyages, rencontres, amours. Mais, plus ces situations ont d'impact, plus elles sont à mettre sous le signe de la coïncidence. Quelque chose en elles fait retour qui n'est pas de l'ordre du déterminisme mais de l'accomplissement métaphorique. Qui suis-je en effet? Peut-être « qui je hante » et il se peut « que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j'explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j'ai oublié'. »

Tout ce système d'antériorité est constamment à l'œuvre chez A. Breton: antériorité de « la Nuit du Tournesol » sur *l'Amour Fou*, du désir sur les événements dans *les Vases Communicants*, de la vision sur le voir dans les articles sur la peinture. Il n'est pas jusqu'à la réalité de ce pays entre tous cher à Breton, le Mexique, qui n'entre dans une dialectique de la métaphore et qui ne vienne se donner comme le lieu de l'utopie en acte ou/et du mythe réalisé.

Lorsqu'il est question du mythe dans le surréalisme il ne s'agit pas tant d'adhérer à un récit fondateur des origines que de rechercher dans une pratique analogique et unitaire un dynamisme: celui qui est capable de ressourcer indéfiniment la nomination et de surmonter l'aliénation réciproque de l'homme et du monde. Si, avec toute la virulence d'un anti-cléricalisme qui ne s'est jamais démenti le mythe édénique est rejeté comme « mort », ou « réduit à une ossature dogmatique » ainsi que l'exprime de son côté P. Mabille dans un des numéros de V V V, la fonction mythique en général est reconnue comme une des grandes fonctions de la psyché. Dans *First Papers of Surrealism*, lors de l'exposition organisée à New York en 1942, Breton définit le mythe comme un « transformateur des énergies que le désir procure afin d'assurer le triomphe du principe de plaisir sur le principe de la nécessité ». Et, quand bien même on n'en voudrait retenir que l'aspect de discours ésotérique, le mythe « offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, de champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel ».

Envisagé de ce point de vue, le mythe joue un rôle analogue à la pratique - difficile, certes, décevante, mais incontournable - de l'écriture automatique. Comme elle, il met en jeu pour les résoudre dialectiquement les oppositions de la veille et du rêve, de l'imaginaire et du rationnel, ou, pour employer une grille de référence chère à Breton, le contenu manifeste et le contenu

latent. Si l'objectivité du contenu manifeste est l'affaire des historiens, des politiciens, le contenu latent, les rêves et images qu'il emprunte pour se signifier, intéresse les sociologues, mais au premier chef les poètes, les artistes: « C'est en effet ce contenu latent, et lui seul, qui constitue la matière première de la poésie et de l'art. Le mythe est ce que ce contenu devient à travers eux ². » Mais si le mythe est à cette époque donné comme un des équivalents de l'écriture automatique, répertoire organisé d'images mentales faisant métaphore, un accent de plus lui est accordé. Dans le dynamisme du mythe ne vient pas seulement s'inscrire la faculté poétique, mais aussi la capacité de vitalité et de résistance des sociétés humaines. « Je me suis convaincu, déclare Breton, que le destin des communautés humaines s'évalue en fonction du pouvoir que gardent sur elles les mythes qui les conditionnent. Dans une grande mesure, elles résistent par là à l'oppression séculaire (je pense aux Indiens Hopis) aussi bien qu'à l'extrême dénuement économique (je pense aux noirs Haïtiens) ³. »

Le mythe n'est donc pas seulement, par un de ses aspects, une métaphore en puissance dont les matériaux se comportent comme ceux de l'écriture automatique, tournés du côté de l'intériorité mentale, mais il fonde également l'existence de lieux géographiques, où sa pratique, loin d'être une utopie au sens banal du terme, est une pratique existentielle. En ces lieux, véritables catalyseurs de l'imaginaire, où le « subjectif » et « l'objectif » viennent s'échanger, la pensée occidentale peut se ressourcer.

Or, bien avant la rencontre avec les Indiens Hopis au Nouveau Mexique où l'utopie se nourrit de réalité, le Mexique joue dans l'œuvre de Breton et d'une manière plus générale dans la sensibilité surréaliste - entre autres chez A. Artaud - le rôle d'un des pôles de l'imaginaire.

Mais avant d'être un lieu concret, un lieu géographique, c'est comme pure métaphore lyrique qu'apparaît le Mexique. Qui plus est, cette image du Mexique est appelée par une rêverie sur la peinture d'Y. Tanguy, comme si le rêve sur l'un renforçait le rêve sur l'autre... Dans *le Surréalisme et la peinture*, ce texte qui devait influencer de façon si profonde l'esthétique du xx^e siècle, Breton donne à Tanguy une place prépondérante pour avoir fait surgir sur ses toiles, avec une force tangible, les visions oniriques d'une Celtie légendaire et de la ville d'Ys. Ces paysages dont Y. Tanguy « a retrouvé la clé » ne cherchent pas à être une copie réaliste du monde des objets, bien qu'ils se servent, comme la peinture de Max Ernst, d'éléments empruntés à cette réalité esquivée: pluie, chevelure, fumée. Leur pouvoir de résonance sur la sensibilité vient de ce qu'ils mettent en relations analogiques ces objets

distracts de leur fonction. Ils échappent ainsi à la mimésis pour témoigner du pouvoir de la subjectivité et font surgir « le premier aperçu non légendaire sur une étendue considérable du monde mental qui en est à la Genèse ». Ainsi mis en évidence, rendus palpables et tangibles pour la perception, ces paysages mentaux, en désorientant la naïveté de l'expérience sensible, préparent le spectateur à découvrir que la surréalité est contenue dans la réalité même et que cette synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale dont le tableau est le lieu, est la preuve de l'existence d'une perception unitaire, dite *perception primitive*, à réveiller.

Or, rejoindre Y. Tanguy en ce lieu mental préformateur du réel, c'est se trouver « à égale distance de ces anciennes villes du Mexique qui sans doute à jamais dérobent à l'œil humain la forêt impénétrable, des lianes qui s'échevèlent par leurs couloirs géants, des papillons impossibles qui s'ouvrent et se ferment sur leurs escaliers de pierre de mille marches... • »

A l'existence mentale de la ville d'Ys que cependant les toiles de Tanguy rendent palpables pour « le fétichisme humain », fait écho une existence encore plus hypothétique: celle d'un Mexique de rêve, dont les premières sollicitations sont à chercher probablement, précisera Breton, du côté des livres d'enfance, et dont les caractères tout métaphoriques ont pour fonction d'illustrer cette utopie surréaliste: le vœu d'un monde pris à sa naissance, où des « êtres-objets déliés de toute convention » circulent, opposant un démenti formel à la règle des trois règnes.

Quelques années plus tard l'expérience concrète va venir se superposer à ce rêve sur le Mexique. L'exil de Trotsky au Mexique, avec l'amitié et la protection de Diego Rivera d'une part, le développement de l'impact surréaliste dans la sensibilité des artistes mexicains d'autre part, déterminent le voyage de Breton à Mexico en 1938. Le Mexique référentiel vient rejoindre le Mexique métaphorique: va-t-il le démentir? L'article sur la peinture de Frida Khalo de Rivera rencontrée à cette occasion vient au contraire témoigner de la prégnance du Mexique imaginaire sur le Mexique référentiel au point que chacun des termes de la formulation lyrique va venir se loger et se déployer à l'intérieur de l'expérience vécue.

Breton voit « du regard même [qu'il] promène sur les sites imaginaires, se déployer à la vitesse d'un cheval au galop la prodigieuse sierra... • ». Et la coïncidence visuelle se fait serrée: ces escaliers de pierre aux mille marches n'étaient-ils pas, avant l'heure, les annonciateurs des marches de ce palais en ruine visité à Guadalajara, en plein centre ville, avec « sa cour insensée, ses véritables marches de rêve, ses escaliers monumentaux qui

déplient leurs paliers simulant des perrons sur parc aux demi-balustres d'un vert déteint.» ?

Fonctionnant comme les paysages mentaux d'Y. Tanguy, le Mexique référentiel jette aux yeux émerveillés des images dont la logique spécifique rejoint la logique du rêve. Soupçonnerait-on ce palais en ruine d'avoir été choisi romanesquement pour sa possibilité de jonction avec l'imaginaire? Outre que ce processus ne correspond pas au mécanisme de la coïncidence à l'œuvre chez Breton, la réalité la plus quotidienne est prise dans le même vertige. Ces escaliers que monte et descend Breton dans la demeure de Diego de Rivera sont, eux aussi, baignés de la même aura d'étrangeté familière, jetés qu'ils sont sans garde corps sur le vide. Il n'est pas jusqu'aux singes-araignées du jardin que caresse le maître qui ne viennent rappeler, par le mélange des genres et des espèces, les « impossibles papillons », donnant corps à ce paradoxe: « Si une phyllie se pose sur une branche qui soutiendra qu'un peu plus tard ce ne sera pas à sa place une feuille quelconque de l'arbre qui s'envole'? »

Le Mexique se présente comme la terre d'élection où mythe et réalité ne sont pas encore dissociés et où ce que l'on nomme utopie en Europe, peut être incarné: le désir y trouve son répondant. C'est qu'au Mexique « s'ouvre le cœur du monde », la création « s'y prodigue en accidents du sol, en essences végétales », s'y surpasse « en gammes de saisons et en architecture de nuages », contrairement à nos pays où, partout la même, « elle manque d'impétuosité » et où l'être humain fait au moule, est « condamné à n'y accomplir que ce que lui permettent les grandes lois économiques des sociétés modernes ». Parce qu'il n'est pas encore plié à la rationalité du rendement, le Mexique garde la capacité de tenir éveillé toutes les puissances du désir et d'induire des « comportements lyriques ». On peut vérifier la permanence de cette affirmation dans la série des articles sur la peinture mexicaine, qui s'échelonnent de 1938 à 1950. Là, peut être « éprouvé », au sens fort du terme, la justesse du choix surréaliste dans sa conception artistique: la nécessité, sans cesse réaffirmée d'un article à l'autre, de « sacrifier délibérément le modèle extérieur au modèle intérieur, de donner résolument le pas à la représentation sur la perception • ».

Or, c'est en quelque sorte spontanément que les peintres mexicains Frida Kahlo de Rivera, Wolfgang Paalen et Rufino Tamayo qui expose à la Biennale de Venise en 1950, retrouvent et appliquent ces axiomes surréalistes, eux qui sont soustraits, comme le constate Breton, à toute influence étrangère depuis le début du XIX. siècle et en outre profondément épris de leurs propres ressources. Comme les surréalistes ces peintres ne ces-

sent de s'interroger sur les lois irrationnelles auxquelles nous obéissons, de susciter, un peu à la façon de Nadja, des signes révélateurs du hasard objectif, de laisser affleurer, tel Chirico, les mythes en puissance contenus dans les amalgames d'objets. Ils travaillent sur « ce dispositif de l'œil » qui rend apte à passer « du pouvoir visuel au pouvoir visionnaire ».

Ainsi, s'arrachant au cliché de la représentation réaliste, Paalen interroge les linéaments de l'invention plastique. De ce fait un autre sens surgit; il se reporte « à ce stade théorique de la création où les papillons formaient encore un seul ruban à découper, où les oiseaux décrivaient tous ensemble une même spirale de musique, où les poissons s'entraînaient non différenciés à l'intérieur d'une unique navette d'argent ¹⁰ ».

Dans l'authenticité de sa recherche qu'aucune influence extérieure n'est venue gauchir, Paalen retrouve les propositions surréalistes avec tant de précision que ses inventions techniques sont à verser au compte du « trésor méthodologique du surréalisme ». Le procédé du fumage, par exemple qu'il met au point, vérifie que l'on peut substituer l'image intérieure à la perception visuelle et prouver que, ce que cette image mentale propose, est aussi la figure du monde. Bien des années après, dans *Perspective cavalière*, Breton rapprochera ces figures obtenues par fumage des mystérieuses figures, dites langue des pierres, que l'on trouve sur les gamahés.

Mais si les peintres mexicains retrouvent ces lois générales que le surréalisme a posé comme axiomes c'est en fonction même du rapport étroit qu'ils entretiennent avec leur propre terre: rien de moins cosmopolite que leur peinture qui est fortement située dans l'espace et le temps. Alors développer leur capacité visionnaire c'est faire surgir la quintessence de la réalité mexicaine, c'est toucher, par la coïncidence des extrêmes, à l'existence de la surréalité, cette immanence.

Mais cette coïncidence du subjectif et de l'objectif ne suffit pas à caractériser les puissances de la terre mexicaine: un autre terme apparaît encore, nullement séparable dans ses effets des deux autres. La spécificité du climat mental que cette terre produit est également une spécificité de la revendication révolutionnaire.

Depuis un siècle, au Mexique, « ne cesse de crépiter sous un gigantesque soufflet de forge le mot INDÉPENDANCE qui comme aucun autre lance des étoiles au loin ¹¹ ». L'excès en quelque sorte naturel de la terre mexicaine se retourne en un excès vital dont le langage est spontanément celui de la liberté. La mise en circulation des trois règnes que les formes extraordinaires de la nature tropicale favorise dans la peinture ne saurait souffrir, sur un

autre plan, la cristallisation et la hiérarchisation des classes sociales. Dans ce « pays plus ardent qu'aucun autre » il est « normal » que le souvenir de la révolution de 1910 reste vivace et offre un terrain idéal à l'exaltation des espoirs de la révolution russe de 1917. Exaltation qui n'est pas toujours sans danger pour la liberté même, car, trop subordonné au sentiment national, l'art peut être condamné à périr. Rufino Tamayo échappe cependant à ce danger, non par un abandon des liens qui le rattachent à cette terre, mais par le refus d'une attitude dogmatique visant à soumettre la recherche propre à l'art à une idéologie nationaliste :

Trop jeune pour avoir pu influencer à sa naissance le mouvement pictural mexicain, je désapprouvai la pente que mes devanciers lui avaient donnée. Quelles que soient les qualités qu'avaient révélées la peinture de la période initiale, le souci des peintres de faire moins de l'art que de l'art (« mexicain ») (bien que seulement en apparence) les amena à délaisser les véritables problèmes plastiques et à tomber dans le pittoresque. Voyant ce qui s'était passé et tout en restant convaincu que notre peinture devait être mexicaine en essence, sans omettre pour cela le côté technique qui avait été négligé, je réagis fortement contre les conventions établies, et, aidé de quelques autres, suscitai un mouvement tendant à restituer à notre peinture ses pures qualités¹⁹.

La recherche picturale au sens où l'entend le surréalisme, c'est-à-dire, appuyée sur tous les procédés qui favorisent la création de formes mentales et tiennent ouvertes les sources désirantes, fait échapper à l'anecdotique tout en rendant plus fort, plus authentique le processus d'échange entre intérieur et extérieur, subjectif et objectif, individu et cosmos. C'est pourquoi la peinture de Rufino Tamayo réussit, selon le vœu surréaliste, à être le point de jonction des contraires et à produire une métaphore en acte ainsi que l'exprime Breton dans *Signe ascendant*. Ces formes qui sont surprises instantanément dans leur processus d'engendrement et de superposition mutuelles « donnent à voir un monde tremblant où l'homme est resté en rapport direct avec les forces de la nature, où la morphologie plus que nulle part est conditionnée par la mésologie, science des Milieux, ou plus dynamiquement a-t-on pu dire, des Facteurs d'action²⁰ ». En sorte que, dans les toiles de Tamayo, un enfant que sa mère soulève apparaît avec les proportions de son cœur, ou encore une toile intitulée *Volcan* peut à la fois évoquer le feu titanesque, l'agres-

sivité de la flèche et la douceur comestible d'une friandise rose. Nous sommes de plain pied installés dans le monde de l'analogie où « tout trouve sa réponse de haut en bas de la création [...] où les nerfs de l'homme tendus à se rompre prêtent toute résonance aux cordes des constellations »¹⁵. Il n'est pas jusqu'au papillon qui ne réapparaisse dans cet article, ce papillon surgi du rêve sur le Mexique et auquel sont désormais comparées les touches de couleurs dont sont faites les toiles de Tamayo.

Peu à peu, un Mexique mythique est venu rejoindre jusqu'en ses moindres détails un Mexique géographique, la peinture mexicaine se chargeant d'être le médium à travers quoi s'accomplit l'unification. Cependant les avatars du Mexique comme lieu où utopie et réalité se confortent l'une l'autre ne sont pas terminés. Une nouvelle relance se fait, dans la vie comme dans l'œuvre de Breton, ici inséparables, du Mexique au Nouveau-Mexique. Un nouveau voyage vient se superposer au voyage mexicain des années 38, le poursuivant et l'amenant à un degré supérieur de méditation poétique et de saisie de la « réalité ».

L'exil en Amérique s'accompagne de la découverte des Indiens Pueblos qui vont désormais jouer un rôle capital concernant l'évolution et la place du mythe et de l'utopie dans le système surréaliste. La découverte spatiale du Mexique, de ses paysages, des qualités lyriques de sa terre, se double d'une découverte en quelque sorte temporelle, si par cette expression on veut bien entendre le voyage mental que les structures de pensée et le système de société des Indiens fait accomplir à Breton du côté de la pensée primitive. Là encore, comme pour le Mexique, ce voyage vient se placer sur la trajectoire du hasard objectif, précédé qu'il est par un long désir, grand désir de toujours: « approcher les Indiens et, entre eux tous, les Indiens Pueblos (Hopi et Zuni) dont la mythologie et l'art m'attirent spécialement. Je n'ai pas abandonné l'idée de relater, ajoute Breton, les impressions si vives que j'ai éprouvées dans leurs villages (Shungopavi, Volpi, Zuni, Acoma) où j'ai pu me pénétrer de leur dignité et de leur génie inaliénables en si profond et bouleversant contraste avec la condition misérable qui leur est faite¹⁶. » Cette rencontre confirme Breton, ainsi que l'avaient déjà fait auparavant le Mexique et les peintres mexicains, dans la justesse des exigences surréalistes qui se retrouve « les plus profondes affinités » avec « la pensée dite primitive ». Par les rapports d'homologie qu'ils font jouer entre le système mythique et les représentations qu'il met en cause, les Indiens arrivent à établir des lois d'équivalence entre des contrastes significatifs se situant sur des plans hétérogènes et aussi éloignés par exemple que « le géographique, le météorologique, zoologique, botanique, technique, économique,

social, rituel, religieux et philosophique ». N'est-ce pas là l'extension maximum du « jeu de l'un dans l'autre » et l'application la plus concrète, la plus « réaliste » de l'analogie ? Mais encore une fois il s'agit moins de vouloir appliquer, dans une sorte de superstition naïve, un mode concret et spécifique de vie que, prenant appui sur les exemples qu'il offre, y retrouver ce dynamisme en acte d'une vision du monde en train de s'accomplir. Alors on touche une fois de plus « aux sources de la représentation conceptuelle dont notre époque commence à voir qu'elle frappe de *dérision* la représentation *perceptive* ». La puissance émotionnelle que chaque acte chargé de force mythique y développe, débouche chaque fois sur une solution adaptée, avec ce surcroît de jouissance que donne « la bonne métaphore » auxquels les voies de la connaissance au sens rationnel du terme ne saurait mener.

Si l'évocation des techniques qui favorisent l'automatisme mental en peinture et en écriture accompagne toujours l'évocation des peuples primitifs c'est que ces derniers, contrairement aux Occidentaux, n'ont pas obturé les sources du désir. Ils restent ouverts à toutes ses manifestations: le rêve, le langage des coïncidences, la sensibilité au cosmos sont autant de manifestations qu'ils acceptent de recevoir et de penser en les tenant pour expériences privilégiées du temps et de l'espace, car alors le monde advient. Interrogé sur l'écriture automatique, et plus exactement sur l'expérience *authentique* de l'écriture automatique (c'est nous qui soulignons le terme), Breton en a reconnu à plusieurs reprises les limites effectives:

Bien sûr, les circonstances historiques et autres ont disposé de nous, déplaçant l'accent que nous avons mis d'abord sur le message automatique, mais rien ne pourra faire que cet accent n'ait été celui du désir pris à sa source, très proche parent de celui des peuples primitifs qui nommaient et des révolutionnaires qui ont cru ou qui croiront au rétablissement de l'homme dans un monde qui cesse de lui être aliéné²⁷.

A la révolution et l'avènement d'un nouveau sens que le désir peut opérer dans un être particulier vient tout naturellement se superposer la révolution que ce même désir pourrait accomplir à l'échelle sociale. L'utopie fouriériste, parce qu'elle est « la plus grande œuvre constructive qui ait jamais été élaborée à partir du désir sans contrainte », achève cette trajectoire mentale dont l'ambition est de changer la réalité même par la reconnaissance de l'immanence du surréel. La générosité vitale de Fourier faisant passer la régénération de la société par la reconnaissance de la

bonté des passions, sa théorie de l'attraction passionnelle créatrice des mouvements et analogies dont dépend le possible de l'humanité, ne pouvaient que rencontrer la poétique surréaliste de « Signe ascendant ».

Or, de même que la terre mexicaine était le médium à travers lequel venait s'exprimer la flamme révolutionnaire ainsi que la capacité pour les peintres de vérifier l'efficacité de la représentation mentale, de même désormais les Indiens du Nouveau-Mexique viennent faire preuve tangible de la possibilité fouriériste puisque les linéaments de cette analogie universelle sont inscrits dans leur propre pratique sociale. Au contact de ces Indiens Hopis dont il partage quelques jours la vie, Breton découvre une identité entre le rêve phalanstérien de Fourier et le « continuum » sur lequel est bâtie la vie Indienne. La vie et le destin de ces Indiens viennent tendre une toile de fond « sur laquelle était appelée à s'empreindre dans tout son relief la personnalité de Charles Fourier - du Fourier que je chéris très spécialement, celui des Quatre Mouvements et des mystérieuses Analogies ., ». A l'ordre combiné de Fourier, ce clavier

*Qui répondait à tout par un accord
Réglant au cours des étoiles jusqu'au grand écart du plus
fier trois-mâts depuis les entrechats de la plus petite
barque sur la mer 19...*

se superpose la conviction des Indiens Hopis pour qui tout est lié : un désordre social, un incident domestique mettent en cause le système de l'univers, dont les niveaux sont unis par de multiples correspondances; un bouleversement sur un plan n'est intelligible et moralement tolérable, que comme projection d'autres bouleversements affectant les autres niveaux. Le fil analogique susceptible, lorsqu'on le fait jouer, d'opérer la mise en relation des réalités les plus éloignées les unes des autres, faisant ainsi surgir une autre dimension, ne préside pas seulement à l'opération poétique: il est chez eux un mode de pensée constant. C'est pourquoi *l'Ode à Charles Fourier* est également une ode aux Indiens. Il n'est rien de cette société que les calculs économiques et symboliques de Fourier se proposent de construire qui ne soit déjà agi par les Indiens. Cela au point que, par une tournure de langue rare dans son œuvre, Breton s'efface devant une tierce personne dont il fait sa parole même, se mettant en ce qui le concerne en position d'objectivation:

Il n'y a pas de séparation, d'hétérogénéité entre le surnaturel et le naturel (le réel et le surréel). Aucun hiatus. C'est

un « continuum », on croit entendre André Breton: c'est un ethnographe qui nous parle au nom des Indiens Sauteux".

La puissance prédicative du style de Breton, l'insolence de ses prises à partie sur les points qui lui tiennent à cœur rendent d'autant plus significative l'apparition de cette expression, apavage du grillon de « la Nuit du Tournesol » : par elle, le phénomène du surréel est donné, non comme l'objet réalisé du désir de Breton, mais comme un fait qui n'a même pas besoin de ce désir. Vis-à-vis de la recherche surréaliste aussi bien que face aux propositions fouriéristes l'existence Indienne est un lieu qui témoigne de la vérité de leurs exigences. De ce lieu-témoin, Breton peut donc s'écrier face à Fourier:

Jete salue du bas de l'échelle qui plonge en grand mystère dans la kiwa hopi la chambre souterraine et sacrée ce 22 août 1945 à Mishongovi à l'heure où les serpents d'un nœud ultime marquent qu'ils sont prêts à opérer leur conjonction avec la bouche humaine. Du fond du pacte millénaire qui dans l'angoisse a pour objet de maintenir l'intégrité du verbe²¹...

En sorte que l'on ne sait plus si l'utopie fouriériste est donnée comme une métaphore qui excède ses propres limites et englobe le mythe hopi, ou bien si c'est le mythe hopi qui dans la réalité concrète de son existence permet à l'utopie fouriériste, en quelque sorte par contagion de la réalité, d'accéder à la vérité et au dynamisme du mythe. Cette réversibilité constante n'est pas l'effet d'un flou de la pensée mais le signe d'une jonction opérée.

A l'intérieur de cette jonction le hiatus entre réalité et métaphore s'efface. Le retour à la racine désirante de la nomination met en rapport d'équivalence les fruits de l'écriture et de la peinture automatique avec l'utopie révolutionnaire de Fourier et l'existence géographique et sociale du Mexique et des indiens. Non qu'il soit indifférent que Breton soit allé ou non au Mexique. Pas plus qu'il n'est indifférent que « la Nuit du Tournesol » vienne s'accomplir dans la rencontre de *l'Amour Fou*, par exemple. Mais si la qualité du monde dépend de notre pouvoir d'énonciation, cette énonciation ne peut plus être celle d'un écrivain fasciné par le rapport de son langage au réel. La causalité s'inverse et le Mexique référentiel n'est pas le répondant et le garant de la vision, mais bien au contraire c'est cette « vision » ou métaphore première qui, telle une fleur japonaise jetée dans l'eau

où elle se déploie, va à la rencontre du Mexique qu'elle précédait de toute son énonciation.

Nous sommes ainsi ramenés au point de départ: à la métaphore mexicaine du *Surréalisme et la Peinture* que n'avaient pas encore vérifié les voyages successifs. Une métaphore appelée comme le reflet opposé et nécessaire d'une Bretagne mentale, celle révélée par Yves Tanguy. Curieusement, sur la carte ontologique que trace la recherche surréaliste, tel l'axe de la terre déterminé par les pôles, le Mexique mythique, puis les Indiens «réels», viennent sans cesse répondre comme un double inversé à l'art qu'inspire la Celtie, puis aux monnaies gauloises, ce *Présent des Gaules* de 1955. Là encore, l'art de ces médailles est analysé par Breton comme un art qui permet de ne pas se laisser enfermer dans ce dilemme «tel que celui par lequel on veut à tout prix nous faire opter aujourd'hui, dans les arts plastiques, pour le figuratif ou le non-figuratif, par exemple». De la même façon que le faisaient la terre et la peinture mexicaine dans leur force luxuriante, l'art gaulois nous met en possession de la «clé tellurique».

Mexique et Gaule jouent comme des lieux mentaux dont la pré-existence mythique garantit l'expérience à venir du surréel: en transgressant le monde du visible pour lui arracher ce qu'il cache sous ses apparences, «ils fournissent des solutions au plus haut point convergentes bien qu'extérieurement on ne peut plus dissemblables²³». Ils travaillent à cette unité - «utopique»? - dont le surréalisme n'a cessé de se réclamer et entrecroisent entre elles comme des effets et causes qui se répondent, la double postulation politique et philosophique de «changer la vie, changer la société».

Mais par rapport à bien des mouvements de pensée du xx^e siècle qui ont eu à peu près les mêmes ambitions, l'originalité et la force du surréalisme sera d'avoir exigé une pratique de ce que notre société a refoulé: le rêve, le désir, le mode analogique, pour opérer, par là, le retour du réel.

De ce mode de production qui marque l'ensemble de l'esthétique contemporaine, la métaphore du Mexique vient donner un des exemples les plus accomplis.

Université Paul-Valéry - Montpellier

NOTES

1. Breton, *Nadja*, Paris, N.R.F., 1928, p. 7.
2. Breton, *Entretiens* donnés à la Radiodiffusion française avec A. Parinaud, Paris, Gallimard, 1952, coll. « Point du Jour », p. 258.
3. *Id.*
4. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 43.
5. *Id.*, p. 141.
6. Breton, *la Clé des champs*, J.-J. Pauvert, 1967, p. 36.
7. *Le Surréalisme et la Peinture*, p. 46.
8. *Id.*, p. 141.
9. *Id.*, p. 141.
10. *Id.*, p. 136.
11. *Id.*, p. 141.
12. et 13. *Id.*, p. 233.
14. *Id.*, p. 234.
15. et 16. *Entretiens*, p. 204.
17. *Id.*, p. 257.
18. Breton, *Ode à Charles Fourier* commentée par J. Gaulmier, Paris, Klincksieck, 1961, p. 10.
19. *Id.*, p. 72.
20. et 21. *Id.*, p. 75.
22. et 23. *Le Surréalisme et la Peinture*, p. 334.

GÉOGRAPHIE PHYSIQUE ET POÉTIQUE DE L'ÉDEN CHEZ ANDRÉ BRETON

Jean-Claude BLACHERE

La critique a plus d'une fois mentionné la présence du thème de l'Eden dans l'œuvre d'André Breton. Présence paradoxale, ambiguë, peu compatible, en première analyse, avec le projet surréaliste, dont on connaît le refus intransigeant et permanent de toute transcendance, de toute ontologie incluant l'idée de péché, de faute originelle et de récompense future. Présence pourtant; on ne s'est peut-être pas suffisamment attaché jusqu'ici à montrer en quoi la croyance au paradis pouvait, malgré tout, s'inscrire dans le discours surréaliste, comment, du point de vue même de l'idéologie surréaliste, le paradis peut se justifier.

L'objectif de cet article est donc d'analyser comment André Breton réécrit le mythe du paradis, en retourne la signification et les fonctions et, par une lecture rénovatrice du mythe chrétien, parvient à construire et à rendre crédible la notion d'éden surréaliste.

*
**

Pour faire ressortir les ambiguïtés de la notion de paradis, un jeu facile consisterait à opposer systématiquement les déclarations contradictoires de Breton sur sa croyance en un au-delà de la vie.

On peut se dispenser de cette comptabilité stérile pour souligner deux faits. L'un, c'est que les actes de foi paraissent plus convaincus que les mises en doute. Citons, rapidement, quel-

ques déclarations-repères, dans *Clair de Terre*, en 1923: «Tout paradis n'est pas perdu²»; dans *l'Air de l'eau*, en 1934, où la «nostalgie de l'âge d'or» est désignée comme une «obsession poétique» et une «intuition tyrannique». *L'Ode à Charles Fourier* parle de la croyance «à l'acheminement vers un futur édénique», sans que Breton, d'ailleurs, s'explique sur l'apparente contradiction entre la connotation passéiste de la «nostalgie» de l'âge d'or et le «futur édénique». En 1957, Breton rapporte comment, à plusieurs reprises au cours de son existence, en Gaspésie ou sur les rives du Lot, il a eu la «parfaite illusion de fouler le sol du paradis terrestre». Il faudrait énumérer aussi bien d'autres textes, depuis tout le début de la cinquième partie de *l'Amour fou*, jusqu'aux multiples notations éparses où le thème du paradis apparaît par le biais d'une métaphore, d'une allusion, ou par la symbolique utilisée (*Arcane 17, Martinique charmeuse de serpents*).

L'autre fait remarquable est que chacun de ces aveux, ou presque, est doublé de l'aveu simultané que cette croyance n'est pas raisonnable (*irraisonnée*, dit *l'Ode à Charles Fourier, fausse intuition*, dans *l'Air de l'eau*). Mise à part l'ironie certaine contenue dans cette façon si peu surréaliste de s'accuser d'un manquement à la raison, de telles restrictions doivent être prises au sérieux. Elles sont les signes d'un malaise qui provient de ce que Breton manipule une notion obscurcie, gauchie par l'usage qu'en fait la pensée occidentale marquée par ses origines judéo-chrétiennes. La notion de paradis est génératrice de malentendus, dont on peut trouver l'écho dans *l'Air de l'eau*:

[...] *Un ami me reproche non sans raison
De ne pas avoir en général
Montré assez de défiance à l'égard de cette obsession
poétique
Il dit même de cette fausse intuition tyrannique
Que serait la nostalgie de l'âge d'or*".

On croit entendre tonner Aragon, dans le *Traité du style*: «Il n'y a de paradis d'aucune espèce» et Eluard rappeler obstinément son programme: *Pour vivre ici*.

Le procès que les amis de Breton pouvaient faire à sa nostalgie du paradis repose sur trois chefs d'accusation. Le premier est que l'utilisation d'un tel vocable, saturé de connotations mystiques, autorise des interprétations déshonorantes de la pensée surréaliste, des «récupérations» du mouvement par les «Glapisseurs de Dieu». Le second est qu'elle constitue, sur le plan politique, une trahison du projet révolutionnaire. Enfin,

sur le plan humain, la croyance en un « ailleurs » introuvable, qui recule sans cesse à l'horizon, est le signe d'un grave désordre psychologique,

Le premier danger peut être illustré par un cas-limite, moins représentatif du sens véritable de la notion de paradis dans le surréalisme que des interprétations qu'elle n'interdit pas: celui de l'abbé défroqué Gengenbach. Il a traversé le mouvement surréaliste comme dans un délire, et n'en livre qu'une caricature (involontaire), Mais l'on sait bien que la caricature comporte toujours une part de vérité. Il note, en 1935, les « bons côtés du surréalisme vus sous l'angle chrétien » :

[...] état d'attente apocalyptique d'un jugement de ce monde haï par le Christ, de ce monde sans âme où l'on étouffe, espoir d'une recréation de l'univers par l'esprit; confirmation de la thèse de la chute originelle par la conscience de l'égarement planétaire et de l'exil terrestre; nostalgie d'un monde meilleur qui fut autrefois âge d'or, paradis ..

Opinion exagérée, suspecte certes. Mais ne préfigure-t-elle pas, toutes proportions gardées, certaines idées de Carrouges?

Les inconvénients de l'évasion vers l'âge d'or, Pierre Mabille les avait stigmatisés dans un article de 1944, publié dans VVV, « Le Paradis » :

*Il est temps d'en finir avec ces niaiseries. Si notre époque a un sens et si, comme je le crois, de profondes mutations sont en train de s'opérer dans la mentalité humaine, l'un des obstacles qui doit être surmonté est certainement le complexe paradisiaque [...].
Nous sommes quelques-uns à refuser catégoriquement l'illusion d'un paradis dans l'au-delà, l'immonde quiétude du rentier, l'enfantine croyance en un âge d'or toujours promis et toujours remis à plus tard.
Nous entendons vivre dès aujourd'hui".*

Aimé Patri, en 1948, était encore plus direct, s'adressant à Breton:

Certains, même parmi ceux qui vous sont proches, vous ont reproché [...] d'abandonner l'ancien esprit révolutionnaire pour en épouser un autre qui serait celui de l'évasion vers le passé ou en dehors du temps¹⁸.

C'est Maurice Blanchot qui a fonulé le plus clairement le troisième grief, en montrant chez Breton les signes d'une certaine incapacité à s'attacher à un lieu, à se satisfaire d'un désir atteint; les symptômes de l'incomplétude ne manquent pas en effet chez cet homme qui chercha sans cesse «le lieu et la formule», crut les trouver successivement au Mexique, en Martinique, et fit cet aveu significatif lors de sa découverte de Saint-Cirq-Lapopie: «J'ai cessé de me désirer ailleurs.» Blanchot écrit:

Le surréaliste a perpétuellement en vue un tâtonnement vers autre chose, un sentiment de présence autre, [...] mais «ailleurs» ne désigne pas une région spirituelle ou temporelle: ailleurs n'est nulle part, il n'est pas l'au-delà, il signifie que l'existence n'est jamais là où elle est¹⁴.

A cette triple ambiguïté de ce paradis auquel Breton ne veut pas s'empêcher de croire répond, de sa part, un effort de clarification qui s'exerce selon trois directions. Le paradis surréaliste n'est pas le Paradis judéo-chrétien. L'Eden surréaliste n'est pas un lieu à jamais perdu, inaccessible dans cette vie-ci, et donc démobilisateur. Enfin, l'ailleurs surréaliste n'est pas un mirage, toujours «absent» par nature: il y a, chez Breton, expérience personnelle du bonheur paradisiaque.

*
**

Inutile de s'étendre longuement sur la fenneté mise par Breton à rejeter le dogme chrétien:

Du Christianisme, je repousse toute la dogmatique masochiste appuyée sur l'idée délirante du «péché originel», non moins que la conception du salut dans un «autre monde» avec les calculs sordides qu'elle entraîne dans celui-ci¹⁵.

Un point cependant demande clarification. En parlant de la «nostalgie» de l'âge d'or, Breton admet que cet âge d'or a été, un jour, perdu. Par quelle «faute»? Breton est catégorique lorsqu'il pose, au début de *Nadja* et, mieux encore, dans *L'Amour fou*, le «principe de non-culpabilité absolue de l'homme¹⁶». Tout au mieux, parlait-il d'une «erreur d'aiguillage», comme le rapporte Georges Henein, qui s'est produite quelque part au Moyen Age lorsque l'homme a commencé de rationaliser l'univers¹⁷.

Si péché il y eut, c'est quand l'esprit saisit ou crut saisir la pomme de la « clarté ». Au-dessous de la pomme tremblait une feuille plus claire de pur ombrage ¹⁶.

Le paradis auquel Breton se réfère n'est pas le paradis chrétien. Contester la notion de chute, c'est contester un des éléments fondamentaux du mythe judéo-chrétien; c'est indiquer qu'il faut en chercher ailleurs que dans la religion l'origine et le sens. Dans *Arcane 17*, reproche est fait au christianisme d'avoir occulté, refoulé « les hautes interprétations qui présidaient aux croyances anciennes ¹ ». Une des tâches du surréalisme est donc de retrouver la signification primordiale du mythe décapé de ses avatars. La démarche de Breton s'appuie sur la constatation que la notion de Paradis est plus ancienne que la révélation biblique, et qu'elle se retrouve, indépendamment d'elle, dans toutes les cosmogonies traditionnelles. Non seulement le paradis n'est pas un monopole chrétien, mais il n'est pas non plus l'apanage de quelques hautes spéculations ésotériques: c'est une notion vivace dans le « fonds commun » de l'humanité. Nous n'insisterons pas sur la nature antéchrétienne du paradis. Une telle idée se trouvait abondamment développée dans les écrits de René Guénon, par exemple, que Breton connaissait bien. Avant lui, les poètes romantiques allemands auxquels Breton se réfère volontiers, tels que Novalis et Boehme, avaient mentionné cet âge d'or. N'est-ce pas, d'ailleurs, *Henri d'Ofterdingen* que Breton cite lorsqu'il évoque dans un article de 1957, le « jardin enchanté » et le paradis terrestre ¹⁷ ? Dans le *Dialogue créole*, Breton et Masson remarquent que la nostalgie de la vie édénique fait partie du stock de « songes », de « désirs séculaires ¹⁸ » que l'on peut trouver indistinctement dans l'homme, qu'elle appartient à

ce fonds commun à tous les hommes, singulier marécage plein de vie où fermentent et se recomposent sans fin les débris et les produits des cosmogonies anciennes sans que les progrès de la science y apportent de changement appréciable ¹¹.

Ainsi, le jardin de la Orotava, aux Canaries, s'il est un paradis, comme nous allons le voir, n'est pas identifié comme le paradis biblique mais comme un « coin de fable éternelle ». On peut conduire, à partir de ces quelques pages de *L'Amour fou* où Breton décrit le parc au pied du Pic du Teide, la démonstration que cet Eden emprunte ses signes et ses symboles non pas au référent chrétien, comme on pourrait le penser à première lecture, mais aux archétypes de la symbolique universelle. Notre

méthode consistera à apprécier le texte de Breton par rapport à deux données: le texte de la Genèse d'une part et de l'autre les indications fournies par le *Dictionnaire des symboles*²¹, dont le parti-pris de synthèse entre un grand nombre de domaines culturels permet de faire ressortir des invariants.

La première observation formulable est qu'il y a des emprunts apparents de l'Eden bretonien au paradis biblique. Prenons la figure de l'arbre. La Bible dit:

Yahvé Dieu planta un jardin en Eden, à l'Orient [...] Yahvé Dieu fit pousser du sol toute espèce d'arbres séduisants à voir et bons à manger, et l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance du bien et du mal²².

A l'entrée de la Orotava, « sous la garde du plus grand dragonnier du monde, la vallée reflète [...] tout le trésor de la vie végétale²³ ». Au cœur du jardin, voici l'arbre immense à l'ombre duquel André Breton et Jacqueline vont connaître l'expérience capitale de l'amour fou, « le délire de la présence absolue²⁴ ». Breton ne manque pas non plus de décrire les arbres « séduisants à voir et bons à manger ».

Comment résister au charme d'un jardin comme celui-ci, où tous les arbres de type providentiel se sont précisément donné rendez-vous? [...]

Et Breton énumère l'arbre à pain, l'arbre à beurre, à sel, à poivre, sans oublier « les longs fruits fumés du prodigieux arbre à saucisses²⁵ ».

Mais il apparaît bien vite que l'explication par l'emprunt ne rend pas compte du haut sens que Breton donne à la description de ce jardin. L'arbre joue un rôle très important dans la cosmologie traditionnelle; c'est d'elle que Breton s'est inspiré. L'arbre est d'abord le signe de l'union, le principe moniste qui fait communiquer les mondes souterrain, terrestre et céleste. Le dragonnier de la Orotava « plonge ses racines dans la préhistoire » et « lance dans le jour [...] son fût irréprochable²⁶ ». Le dragonnier et l'arbre immense qui abrite la scène du délire amoureux présentent les caractères de grandeur et de longévité qui sont ceux-là même de l'arbre cosmique²⁶. En outre, l'arbre cosmique est investi de symbolisme sexuel²⁷: ce n'est pas forcer le texte de Breton que d'y retrouver le parfum de l'amour charnel. L'ombre vireuse de l'arbre abrite l'illumination de l'amour²⁸, et le poète confond en une vision unique son amour et l'ombre qui l'a accueilli:

*Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle*⁷⁹.

On peut conduire la même démonstration à propos de la figure du Serpent. Le texte de Breton le mentionne, qui rôde autour de l'arbre de la connaissance, comme dans la Bible:

*Les lourds serpents se déroulent et choient autour du banc circulaire sur lequel nous nous sommes assis*⁸⁰.

Mais selon le même mécanisme de renversement de sens du symbole, Breton ne veut pas évoquer le serpent biblique, vil tentateur par qui le scandale charnel est arrivé (« alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus »). Dans *l'Amour fou*, les lourds serpents qui se confondent avec les racines aériennes de l'arbre ne sont pas maléfiques. Conformément à leur rôle dans la cosmologie traditionnelle⁸¹, les serpents de la Orotava sont les divinités tutélaires de l'amour charnel et de la fécondité (ne serait-ce pas pendant le séjour aux Canaries qu'Aube fut conçue ?). Le serpent de l'Eden bretonien est l'emblème de l'amour, il participe à la création de l'atmosphère si particulière de cet instant magique où les amants, face à face, reconstituent l'androgynie primordial.

C'est un renversement identique du symbolisme chrétien qui est opéré dans la figure de Mélusine, femme-serpent explicitement identifiée à Eve", rédemptrice du genre humain au lieu d'en être l'occasion de la chute. Breton déclarait, dans *Du surréalisme en ses œuvres vives*:

*Le surréalisme s'écarte délibérément de la plupart des doctrines traditionnelles, selon lesquelles l'amour charnel est un mirage, l'amour-passion une déplorable ivresse de lumière astrale, au sens où celle-ci passe pour préfigurée dans le serpent de la Genèse*⁸².

Cette lecture rénovatrice qui décape les anciens mythes leur confère aussi une nouvelle vigueur et les investit d'une fonction qui peut s'inscrire dans le projet révolutionnaire surréaliste. Loin d'être un mythe démobilisateur, comme le craignait Mabille, le mythe du paradis, tel que Breton en use, répond à une inquiétude particulière de notre temps et contribue ainsi à la surmonter. Evoquant le péril atomique et la « hantise de la fin du monde » qui s'empare de l'humanité, Breton montre que cette angoisse suscite la nostalgie du paradis:

Cette sourde perspective de très possible et très proche déchirement de l'espace et du temps tenus pour réels exalte au maximum le besoin d'un espace et d'un temps « sacrés » et par définition hors d'atteinte, donne toute licence à ces deux aspirations contenues, pour ne pas dire réprimées en Occident depuis des siècles, que M. Mircéa Eliade nomme la « nostalgie du paradis » et la « nostalgie de l'éternité ...

Non seulement la nostalgie du Paradis est une consolation - ce qui serait de peu de prix aux yeux des surréalistes - mais elle est un moteur pour changer le monde et la vie: il suffit d'en faire l'aspiration à un futur meilleur, de refuser l'adjectif chrétien de paradis *perdu*, et de lui substituer l'appellation qui ouvre l'avenir de paradis *retrouvable*. L'imaginaire n'est-il pas ce qui tend à devenir réel? L'utopie est mobilisatrice: Breton n'a pas cessé d'insister sur cette idée, tant dans sa réponse aux reproches dont Aimé Patri se faisait l'écho:

[...] je crois que mainte anticipation de l'esprit frappée hâtivement de la même déconsidération doit être réexaminée de très près sous l'angle de ce qu'elle peut comporter de viable"

que dans l'appel lancé du fond de la Kiwa hopi :

Le vrai levier n'en demeure pas moins la croyance irraisonnée à l'acheminement vers un futur édénique et après tout c'est elle aussi le seul levain des générations [...]-.

*
**

« Tout paradis n'est pas perdu »: la vie entière de Breton s'est passée à vérifier cette intuition précoce. Le paradis chrétien a irrémédiablement fermé ses portes pour l'homme terrestre; le paradis surréaliste existe, ici et maintenant. L'homme occidental en a oublié le chemin, mais il ne dépend que de lui de le retrouver.

A la source de cette certitude, il y a, chez Breton, une aptitude fondamentale au bonheur terrestre. La question est certes délicate; Breton lui-même n'a-t-il pas parlé d'un « bonheur des plus accidentés »)) pour caractériser les satisfactions de sa vie? Mais il a plus d'une fois aussi insisté sur le plaisir tiré de la contemplation de certains paysages, de certaines excursions, dans

la forêt martiniquaise ou sur les rives du Lot, sur les routes du Mexique ou dans la campagne autour de New York:

J'ai beaucoup aimé ce que j'ai vu du cours de l'Hudson et de ses îlots de verdure [...] Je me suis plu à l'extrême à reconnaître pour la première fois sur certaines pelouses, à cinq heures de l'après-midi, la lumière unique d'apparition [...] ⁸⁸.

Cette sensibilité aux beautés de la nature - mais les motivations propres à André Breton dépassent de beaucoup l'admiration banale - explique sans doute le « regard cartographique », le souci permanent de recenser les lieux où a pu se développer l'illusion de fouler le sol du paradis, ces lieux que Breton a appelé les « zones ultra-sensibles de la terre ».

La carte du monde dessinée en 1929 par le groupe surréaliste ⁸⁹ est un témoignage sur cet inventaire des lieux surréalistes. A la géographie réaliste se substitue une géographie déformée, reconstruite selon les préférences artistiques ou politiques. Deux caractéristiques majeures rendent compte de l'originalité de cette carte. L'une a été clairement exposée par José Pierre: les zones ultra-sensibles y sont hypertrophiées (l'île de Pâques aussi grosse que l'Afrique, l'Alaska et le Mexique occupant à eux seuls tout le continent nord-américain, etc.). L'autre n'a pas, à notre connaissance, été jusqu'ici mentionnée. Elle consiste en un remarquable recentrage de la carte. L'usage semble imposer que les planisphères habituels soient construits selon deux médianes: l'équateur et le méridien de Greenwich, ce qui a pour conséquence de placer l'Europe approximativement au centre de la carte et de disséminer les îles océaniques aux deux extrémités. La carte surréaliste, tout en conservant la médiane équatoriale place au centre de la carte la Mélanésie, de telle sorte que l'Archipel Bismarck (celui-là même des masques de la Nouvelle-Irlande, de la Nouvelle-Bretagne, de la Péninsule de la Gazelle) figure le « nombril » du monde, le lieu géométrique des désirs, la terre d'Eden.

Cette carte, première ébauche d'une géographie de l'Eden surréaliste, n'épuise pas l'inventaire des lieux privilégiés: refaite vingt ans plus tard, d'autres zones ultra-sensibles y seraient apparues: les Canaries, la Martinique de Césaire, Haïti de Wifredo Lam et d'Hector Hippolyte, la Gaspésie, les territoires des Indiens hopis... Les voyages de Breton pendant la décennie 1935-1945 y auraient laissé leur trace, comme l'aurait fait l'accroissement du réseau d'amitiés internationales au sein du mouvement. Vers

la fin de sa vie, Breton y aurait même ajouté Saint-Cirq-Lapopie et les forêts bretonnes.

Il faut pourtant veiller à ne pas faire de tous les lieux remarquables par Breton - à quelque titre que ce soit - des images du paradis. Bien des lieux parcourus n'ont pas été élus (Breton ne dit rien, dans son œuvre, de ses séjours à Montréal ou à Saint-Domingue). Parmi les sites élus, peu sont, expressément ou par métaphore, désignés comme la terre d'Eden. Le paradis surréaliste n'est identifiable comme tel que s'il apparaît porteur d'un certain nombre de signes, s'il répond à certains critères.

La terre d'Eden est un lieu saturé de ces signaux auxquels Breton accorde une attention permanente, un site privilégié où l'on peut déchiffrer les indices de l'accord entre la nature et l'homme, où existent « des observatoires du ciel intérieur [...] des observatoires tout faits, dans le monde extérieur naturellement », où « toute chose considérée tient un langage déchiffrable "Je, susceptible d'être entendu à l'unisson de quelque émotion humaine"⁴¹ ». Ces lieux-signaux, les terres chaudes de la planète en recèlent plus que d'autres, car la nature y est intacte, y a été moins maîtrisée;

monde moins policé que le nôtre, et d'autant mieux pris dans l'engrenage lyrique, où tout trouve sa réponse de haut en bas de la création et où [...] les nerfs de l'homme, tendus à se rompre, prêtent toute résonance aux cordes des constellations",

écrit Breton à propos du Mexique. Les signes les plus évidents, car ils sont les indices tangibles d'une autre création, appartiennent à une flore et à une faune « inavouables », de l'amphibien à l'axolotl en passant par l'héloderme suspect et les marsupiaux d'Australie, du sempervivum des Canaries au pitahaya mexicain sans oublier toutes les « fleurs à transformation » de la forêt martiniquaise.

Cette terre d'Eden est bien souvent un lieu clos, un monde à part (trait constant du paradis, non seulement dans la Bible, mais aussi dans les cosmologies traditionnelles). Le jardin de la Orotava est un parc « en vase clos », véritable île dans l'île; l'expression « vase clos » revient sous la plume de Breton à propos des îles océaniques. La Martinique et Haïti sont des îles; la Gaspésie, une péninsule; n'insistons pas sur le Rocher percé ou l'île Bonaventure... Iles encore, au Mexique, dont celle qui accueillit une matinée d'excursion, au milieu d'un lac formé par le cratère d'un volcan. Iles toujours, les îles flottantes sur

le cours de l'Hudson, l'île de la cité, et même Saint-Cirq isolé sur sa falaise.

Un second critère d'identification de l'Eden est le luxe, la profusion, la dépense imaginative de la nature.

*Où s'ouvre le cœur du monde, délesté de l'oppressante sensation que la nature, partout la même, manque d'impétuosité [...] .. où la création s'est prodiguée en accidents du sol, en essences végétales, s'est surpassée en gammes de saison et en architectures de nuages .. [...] c'est là qu'il m'a tardé longtemps d'aller [...]*⁴⁶,

écrit encore Breton à propos du Mexique.

L'abondance matérielle y est soulignée. Le jardin de la Orotava est une terre d'Eden parce que la nature y donne tout ce qui est nécessaire à la vie (« c'est la bonne auberge rimbaldienne, je crois »), sans exiger de l'homme la dégradante contrepartie du travail; c'est le paradis regagné, celui d'avant la malédiction divine. Cette abondance matérielle laisse à l'homme le temps de songer à la création artistique. Les terres chaudes, une fois de plus, remplissent parfaitement le critère. La nature y nourrit les hommes, leur offre même des modèles de débauche imaginative - ainsi de ces néoguinéens qui « n'ont à eux seuls que les trois cents espèces de paradisiens » et suscite les formes les plus séduisantes de l'expression artistique, « fleurs [...] somptueuses cultivées [...] en vase clos⁴⁸ ».

Mais le critère le plus déterminant est sans doute la facilité avec laquelle peut s'accomplir, dans la terre d'Eden, la magie du désir. Ne peut être envisagé comme paradis surréaliste que le site où l'homme cesse d'être amputé d'une partie de lui-même, où il peut donner libre cours à son désir, assuré que la nature (ou les productions artistiques des peuples qui l'habitent) y pourvoira, n'y fera pas obstacle. « Chaque paysage nous trouve dans la même attente »⁴⁹, mais l'attente n'est comblée que lorsque se produit « un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes, susceptible d'entraîner un véritable frisson »⁵⁰. C'est le désir qui apparaît comme le plus sûr chemin du paradis retrouvable: « C'est à lui seul que nous puissions nous en remettre comme au grand porteur de clés⁵¹ ». De ce point de vue, la Martinique est un Eden car « le besoin d'autre chose [y] est tout de même moins grand qu'ailleurs [...] On n'a vraiment rien à ajouter à ce site pour le parfaire⁵² ». Saint-Cirq-Lapopie, dit Breton « a disposé sur moi du seul enchantement, celui qui fixe à tout jamais. J'ai cessé de me désirer ailleurs »⁵³.

La forme la plus haute du désir est l'amour. Un lieu est identifiable comme image du paradis s'il a servi non seulement de décor mais de catalyseur à la rencontre parfaite de deux êtres, si tout, dans les replis du sol, dans la faune et la flore, a évoqué et presque magiquement suscité cet amour: «l'insolite est inséparable de l'amour, il préside à sa révélation" », « à travers la diversité de ces fleurs inconcevables, là-bas, c'est toi changeante que j'aime" ». Et réciproquement, la nature n'apparaît sous les aspects du paradis que si l'amour fou a guidé les pas du couple, a orienté leur regard sur la création:

Elle n'est sujette, la nature, à s'illuminer et à s'éteindre, à me servir et à me desservir que dans la mesure où montent et s'abaissent pour moi les flammes d'un foyer qui est l'amour, celui d'un être⁶⁶.

Le Paradis est lié à la présence d'Eve: Jacqueline au Pic du Teide, Elisa en Gaspésie, mais aussi « le signe féminin et tendre », sous l'invocation duquel s'ouvre le recueil *Des épingles tremblantes*, en Martinique. L'Amour est la clé du paradis, il est le sentiment de son existence:

Dans un tel amour existe bien en puissance un véritable âge d'or en rupture complète avec l'âge de boue que traverse l'Europe et d'une richesse inépuisable en possibilités futures⁶⁷.

*

**

Le paradis a été retrouvé. Les lieux d'Eden sont si vérifiables, si réels, que plus d'une fois Breton en a connu l'expérience sensible. Les textes paradisiaques de Breton ne sont pas des prophéties mais des comptes rendus de ce qu'il a découvert au cours de ces minutes où il a eu « la parfaite illusion de fouler le sol du paradis terrestre⁶⁸ ». Qu'on ne s'attarde pas trop sur le mot « illusion » pour en tirer matière de doute à l'encontre de la réalité de l'expérience: qu'est-ce qui distingue, pendant la durée de l'expérience elle-même, la réalité d'une illusion parfaite?

Une incidente s'impose ici. Pour réelle que soit cette expérience, elle n'en demeure pas moins une expérience rapportée *après coup*. Certes, la cinquième partie de *l'Amour fou* - et singulièrement tout le passage où Breton relate sa visite du parc de la Orotava - est écrite principalement au présent de l'indicatif, peut-être pour donner l'impression d'une transcription immédiate du vécu. Mais quels que soient les artifices rhétoriques - comme par exemple ces fragments de discours où l'emploi du style direct,

de l'apostrophe, tendent à détruire un bref instant le caractère distanciatif du récit (« Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore [...] ton ombre mortelle [...] », « Mais toi, toi qui m'accompagnes, Ondine [...] je t'aime [...] ⁶⁹ ») - le temps de l'écriture est daté expressément par Breton dans telle réflexion ou l'écrivain parle de son voyage aux Canaries au passé (à propos du film *l'Age d'or*⁷⁰). A la différence du récit de rêves, où le scripteur s'efforce de réduire la durée qui sépare le temps du rêve du moment de l'écriture et, plus encore, à la différence des textes d'écriture automatique où la distance entre la formation de la pensée et sa formulation est présentée comme abolie, le récit édénique n'est pas l'enregistrement synchrone de l'instant édénique. Le paradis bretonien n'est donc pas le lieu où l'on écrit: il est un lieu dont on écrit.

La connaissance du paradis, c'est d'abord une connaissance sensible, dont la brièveté n'affaiblit pas l'intensité, et qui se définit en termes de plaisirs. Le premier bonheur est celui de fouler le sol du paradis, d'explorer le jardin enchanté, où tout l'être est tendu dans l'attente magnifique de la découverte et de la surprise, à chaque instant comblée. On peut relire à ce propos les lignes enthousiastes de « Langue des pierres » où Breton s'identifie au personnage du vieux mineur dans *Henri d'Ofterdingen*, moins en quête de trésors matériels que des plus hautes vérités sur l'homme et le cosmos. Les plaisirs des sens, André Breton ne néglige pas de les mentionner. Lors de son voyage au Mexique ou pendant sa quarantaine en Martinique, il se montre curieux des saveurs exotiques, note minutieusement les réactions de ses papilles ⁶². Après les fabuleuses couleurs des poissons sur les étals des marchés de Fort-de-France (il y a même « des poissons-paradis ardents comme des gemmes ⁶³ »), il exalte les parfums de la forêt, mais - qui s'en étonnera? - n'est guère attentif aux sons, mis à part « les instruments de cuivre vert » et les grandes orgues de la pluie ⁶⁵.

L'expérience du paradis est aussi d'ordre intellectuel. Breton y trouve la confirmation des idées surréalistes sur la vie « réinventée », c'est-à-dire libérée du travail, de la vie gagnée, libérée des tabous habituels, notamment de ceux qui pèsent sur l'amour charnel. Au paradis surréaliste, il est permis de goûter au fruit de l'arbre de la connaissance; non pour gagner l'illusion de la clarté, mais pour saisir la « feuille d'ombre » qui palpite au-dessous de la pomme, celle d'une autre intelligence, où la logique est celle de la métaphore, celle de l'image poétique. Voici comment Breton rend compte des impressions que suscite en lui telle page des *Poésies* de Lautréamont:

[...J soudain une baie s'est ouverte, livrant une échappée sur l'Eden, quitte aussi vite à se refermer [...J. Mais, le temps de cet éclair, la connaissance rationnelle a été dépassée, une brèche s'est ouverte: mieux même, un germe s'est glissé, germe de toute lumière connue peut-être, appelée seulement à sourdre et à se développer à partir d'un milieu qui doit être l'ombre totale".

Le mode de connaissance qui a cours sur cette terre merveilleuse est l'analogie dont les meilleurs exemples de vitalité nous sont offerts par certains lieux privilégiés du globe, ceux « qui tiennent par quelque fil, de près ou de loin, à la ceinture équatoriale du globe.' » :

La pensée analogique, officiellement abandonnée depuis la « Renaissance », cherche à reprendre ses droits. Il est normal que l'impulsion en ce sens lui vienne des lieux où la nature est en pleine exubérance".

Comme le laissait déjà entrevoir la mention de Lautréamont à propos de l'Eden, l'expérience du paradis, chez André Breton, est d'ordre poétique (poétique, selon le sens où « poésie » ne se réduit pas à « moyen d'expression » mais s'identifie à une « activité de l'esprit », à une attitude générale des surréalistes devant les problèmes de la vie, en particulier devant celui de la pensée déchirée). C'est que le paradis est la terre où l'imagination a tous les droits (« *Trouve des fleurs qui soient des chaises. Mais il s'en faut de peu que nous les ayons sous les yeux!* »). De plus, le paradis surréaliste est le lieu où s'opère le grand œuvre de la fusion, de la rencontre définitive entre des réalités considérées comme antinomiques. Fusion de l'homme avec la nature; Breton définit ainsi le « message » délivré par la « ceinture équatoriale du globe » :

Ce qui le distingue de tous les autres, c'est le contact que de toutes pièces il rétablit avec la terre (de nos jours, au moins pour toutes les grandes agglomérations humaines, ce contact est perdu), c'est le perpétuel recours qu'il s'impose aux sources nourricières (de l'esprit aussi bien que du corps), qui résident dans la nature, c'est le souci constant qu'il marque de fonder le psychologique sur le cosmologique⁰.

Fusion de deux êtres qui s'aiment: « la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils⁷¹ ».

Fusion, comme dans les sociétés primitives, du « mythe intensément vécu » et de « l'expression plastique portée à son plus haut degré d'invention », de « l'imaginaire et de l'observable », comme le note José Pierre à propos des peuples d'Océanie⁷². L'expérience du paradis est d'ordre poétique, enfin, car on peut établir un rapport direct entre la vision poétique et l'âge d'or, l'énonciation poétique et les univers inouïs qu'elle suscite. Si la « médiocrité de notre univers [...] dépend [...] essentiellement de notre pouvoir d'énonciation », comme en témoigne « la poésie dans ses plus mortes saisons⁷³ », on peut penser que le « beau langage »⁷⁴, l'écriture surréaliste, peuvent engendrer, par exemple grâce à l'image poétique, des représentations paradisiaques. A propos des arbres à pain, à beurre, à sel, etc., qui peuplent le parc de la Orotava, Breton observe que de telles créations (lexicales, cette fois) peuplaient aussi les premières productions d'écriture automatique:

J'ajouterai qu'il suffit de relier ainsi n'importe quel substantif à n'importe quel autre pour qu'un monde de représentations nouvelles surgisse aussitôt⁷⁵.

*
**

Un problème apparaît alors. Après avoir parcouru la géographie bien réelle de l'Eden surréaliste et décrit les termes non moins vérifiables d'une expérience sensible du paradis, peut-on soutenir que cet Eden réside dans le seul pouvoir d'énonciation et qu'il est plus mental que réel ?

Réaffirmons l'incontournable fait de la magie du lieu. (« L'arbre à pain ou à beurre n'en domine pas moins de toute son existence vérifiable les innombrables créations qui peuvent être ainsi obtenues⁷⁶ », ajoute Breton à la suite de la phrase précédemment citée.) Si la constitution d'un paysage en paradis ne dépendait que du sujet, on ne comprendrait pas mieux pourquoi Breton a choisi de désigner certaines terres comme des zones ultra-sensibles et pourquoi il a ignoré les autres. Le mécanisme de la transformation poétique du lieu en Eden surréaliste, s'il fonctionne grâce au regard métaphorique, ne peut être mis en route que par certaines propriétés du réel, au rang desquelles il faut compter la densité des signaux émis par la nature,

Entre l'observable et l'imaginaire, d'ailleurs, s'instaurent des rapports d'échanges et de complémentarité. Le monde réel, par

ses lieux-signaux, suscite les images du paradis; mais la rêverie poétique autour de la « nostalgie de l'éden » aiguise l'état d'esprit du guetteur, lui fait voir, mieux que d'autres hommes, ces signaux. A la limite, la vision poétique peut parfois précéder la découverte physique du paradis, comme le montre ce cas (non exceptionnel chez Breton et d'autres surréalistes) de prémonition. Un an avant le voyage aux Canaries, un poème de *l'Air de l'eau* « On me dit que là-bas... » évoque « ce pays lointain » comme le « sol du paradis perdu »).

L'antinomie entre observable et imaginaire, paradis terrestre et paradis mental, a-t-elle d'ailleurs un sens dans la pensée surréaliste? Le paradis d'André Breton n'a pas moins de poids d'évidence, qu'il soit répertorié dans les pages colorées des atlas de la terre ou qu'il soit inscrit dans les replis de la pensée poétique. Comme les cartographes du Moyen Age dressant leurs itinéraires et leurs portulans en obéissant plus à une mentalité grande ouverte à l'imaginaire qu'aux données mesurables, le poète trace sur sa page, en évoquant la géographie de l'Eden surréaliste, les contours de ses rêves et de ses désirs.

Université de Dakar

NOTES

1. Cf. Marguerite Bonnet, « L'Orient dans le surréalisme: mythe et réel », *Revue de littérature comparée* n° 4, oct.-déc. 1980, pp. 425 à 443 ; Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971, p. 35 ; Victor Crastre, *André Breton, trilogie surréaliste. Nadja. Les Vases communicants. L'Amour fou*, Paris, CDU-Sedes, 1971, p. 94 ; Claude Mauriac, *André Breton*, Paris, Grasset, 1970, p. 207. Octavio Paz, « La recherche du commencement », *la Nouvelle Revue française, André Breton et le mouvement surréaliste*, numéro spécial, 1^{er} avril 1967, n° 172. L'article de J.-D. Hubert, « Breton et le Paradis perdu », *French review*, Baltimore, volume XXXVII, n° 2, déc. 1963 est bref (pp. 200 à 205) et s'attache surtout au commentaire de deux fragments de poèmes de Breton: « On me dit que là-bas... » (*l'Air de l'eau*) et « Tout paradis n'est pas perdu » (*Clair de Terre*).

2. « Tout paradis n'est pas perdu », *Clair de Terre, poèmes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 43.

3. « Et mouvement encore... », *l'Air de l'eau*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 175.

4. *Ode à Charles Fourier*, commentée par Jean Gaulmier, Paris, Klincksieck, 1961, coll. « Bibliothèque française et romane », p. 76.

5. « Langue des pierres », *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, p. 151.

6. « Et mouvement encore... », *op. cit.*, p. 175.

7. Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, p. 85.

8. Ernest de Gengenbach, *L'Expérience démoniaque*, Paris, Le Terrain vague, 1968, p. 96.
9. Pierre Mabilille, article «Le Paradis », recueilli dans *Traversées de nuit*, Paris, Plasma, 1981, p. 28.
10. Interview pour *Paru*, mars 1948, recueillie dans *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 264.
11. Maurice Blanchot, « Quelques réflexions sur le surréalisme » (1945), in *la Part du feu*. Cité par Marguerite Bonnet, *les Critiques de notre temps et Breton*, Paris, Garnier, 1974, p. 161.
12. *Entretiens*, p. 267.
13. *L'Amour fou*, p. 105.
14. Cité par Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *André Breton, l'écriture surréaliste*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et Textes », 1974, p. 29, note 1.
15. « Pourquoi je prends la direction de la *Révolution surréaliste* », *la Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 2.
16. *Arcane 17*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1965, p. 103.
17. « Langue des pierres », p. 150.
18. « Le Dialogue créole », *Martinique charmeuse de serpents*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972, p. 24.
19. « Flagrant délit », *la Clé des champs*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1967, p. 261.
20. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, coll. « Bouquins », 1982.
21. Traduction dite de Jérusalem.
22. *L'Amour fou*, p. 82.
23. *L'Amour fou*, p. 85.
24. *L'Amour fou*, pp. 90-91.
25. *L'Amour fou*, p. 82.
26. *Dictionnaire des symboles*, p. 63.
27. *Dictionnaire des symboles*, p. 66.
28. *L'Amour fou*, p. 85.
29. *L'Amour fou*, p. 85.
30. *L'Amour fou*, p. 85. Cf. aussi p. 86.
31. *Dictionnaire des symboles*, p. 875.
32. *Arcane 17*, p. 74.
33. *Du Surréalisme en ses œuvres vives, Manifestes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 185.
34. « Le Mécanicien », *la Clé des champs*, p. 332.
35. *Entretiens*, p. 265.
36. « Ode à Charles Fourier », p. 76.
37. *Entretiens*, p. 220.
38. *Entretiens*, p. 227.
39. Publiée d'abord en 1929 dans la revue *Variétés*, republiée dans l'ouvrage de José Pierre *Tracts surréalistes et Déclarations collectives* (tome 1: 1922-1939), Paris, Losfeld, 1980, pp. 94-95 et 421-422 pour le commentaire.
40. « Limites non-frontières du surréalisme », *la Clé des champs*, p. 31.
41. « Matta », *le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 186.
42. « Rufino Tamayo », *le Surréalisme et la Peinture*, p. 234.
43. *L'Amour fou*, p. 84.
44. « Océanie », *la Clé des champs*, p. 279.
45. « Frida Kahlo de Rivera », *le Surréalisme et la Peinture*, p. 141.
46. *L'Amour fou*, p. 91.
47. « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », *Manifestes*, p. 164.
48. « Océanie », art. cit., p. 279.
49. « Exposition X..., Y... », *Point du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 56.
50. *L'Amour fou*, p. 11.

51. *Entretiens*, p. 252.
52. «Le Dialogue créole», p. 22.
53. Extrait du texte donné par André Breton pour une plaquette éditée en 1963 par la Société des amis de Saint-Cirq, *Saint-Cirq-Lapopie*.
54. *L'Amour fou*, p. 91.
55. *L'Amour fou*, p. 92.
56. *L'Amour fou*, p. 108.
57. *L'Amour fou*, p. 88.
58. «Langue des pierres», p. 151.
59. *L'Amour fou*, p. 85 et p. 86.
60. *L'Amour fou*, p. 88.
61. «Langue des pierres», p. 150.
62. «La Providence tournée», *Des épingles tremblantes, Martinique, charmeuse de serpents*, p. 43.
63. «Ferrets de la reine noire», *Des épingles tremblantes*, p. 41.
64. «La Lanterne sourde», *ibid.*, p. 47.
65. «La Lanterne sourde», p. 48.
66. «La Nuit du Rose-Hôtel», *la Clé des champs*, p. 316.
67. «Maria», *le Surréalisme et la Peinture*, pp. 318-319.
68. «Maria», *ibid.*, p. 319.
69. «Le Dialogue créole», p. 20.
70. «Maria», *le Surréalisme et la Peinture*, p. 319. Une telle insistance mise sur le contact avec la nature primitive, en même temps qu'elle constitue un critère majeur d'identification de l'Eden terrestre, permet d'écarter de l'inventaire définitif des zones paradisiaques, à l'instar de «toutes les grandes agglomérations humaines», Paris. Cette ville a certes joué longtemps le rôle d'un pôle magnétique des désirs et des rêves pour André Breton et pour ses amis (cf. Marie-Claire Bancquart, *Paris des Surréalistes*, Paris, Seghers, 1972). Mais après les voyages de 1935-1945, on note une sensible diminution de la présence de Paris dans l'œuvre de Breton. Le paradis demeure situé dans ces zones ultra-sensibles que Breton regrette d'avoir découvert si tard. (Cf. *L'Amour fou*, p. 82).
71. *L'Amour fou*, p. 11.
72. José Pierre, «Océanie», *le Surréalisme, dictionnaire de poche*, Paris, Hazan, 1973, p. 129.
73. «Introduction au discours sur le peu de réalité», *Point du jour*, p.22.
74. «Introduction au discours...», *ibid.*, p. 23.
75. *L'Amour fou*, p. 90.
76. *L'Amour fou*, p. 90.
77. «On me dit que là-bas...», *l'Air de l'eau*, p. 179.

GRAINS ET ISSUES: AGE D'OR, AGE D'HOMME, AGE APPROXIMATIF

Anne-Marie AMlüt

Une utopique volonté m'obsède...

(G.I., p. 102.)

Dans l'opéra surréaliste de l'âge d'or, la voix de Tristan Tzara résonne singulièrement: voix de poète, mais aussi de philosophe, qui expose dans le prologue hurlant de dada, les divers thèmes sur lesquels s'affronteront et broderont à l'envi les différents personnages. Mêlé à l'intrigue, Tzara, pourtant la domine de sa présence démiurgique d'un bout à l'autre de la représentation. Dès 1916, dada est né; le surréalisme ne suffira pas à en épuiser le dynamisme novateur. A cette date, Tzara fulmine contre les ordres établis et opte pour «une vie sans pantoufles ni parallèles» toujours revendiquée en 1935 dans *Grains et Issues* où se trouve consignée la somme de sa philosophie et particulièrement de sa pensée utopique.

Comparé à l'invective pratiquée dans les *Manifestes*, le texte de *Grains et Issues* peut sembler lisse et rassurant. Pourtant son hermétisme ne laisse pas d'inquiéter le lecteur contemporain qui pourrait reprendre à son compte le jugement d'A. Rolland de Renéville formulé lors de sa parution: « [...] nous nous trouvons en présence d'un genre hybride et déconcertant, où la démonstration philosophique le cède à l'incohérence lyrique, sans que le lecteur puisse trouver dans cette lourde masse de prose un point de repère qui lui permette d'accommoder sa pensée, soit à la réflexion discursive, soit aux associations de l'écriture automatique. » (G.I., p. 299.) Manifestation exemplaire de son projet utopique où, selon le précepte établi par Rimbaud, la poésie est

action, *Grains et Issues* témoigne de la déstabilisation systématique opérée volontairement par Tzara sur le « confort intellectuel » de ses lecteurs, première étape de la mutation de l'« homme absolu » statufié dans ses certitudes, en un « homme approximatif », « infiniment transformable » (*ibid.*, p. 62). Premier contestataire à ériger en France la violence en manifestation artistique, Tzara est surtout original par son refus de proposer d'autres valeurs positives à la place de celles qu'il détruit, même si ses préférences le portent vers les modes de vie prônés par les surréalistes et s'il participe avec plus ou moins de ferveur aux combats qui tendent à les faire reconnaître, y compris le combat politique. Engagé dans telle ou telle action, Tzara ne l'accepte jamais pour Vérité Unique et Absolue, fidèle à l'esprit dada qui a instauré le doute permanent et généralisé.

En ce sens, il est le plus négatif des penseurs surréalistes. Mais, paradoxalement, la force de sa pensée tient à sa capacité inégalable et inlassable « *d'affirmer* » le non¹, d'asseoir sa révolte et de fonder son rêve utopique sur ce qu'il faut bien appeler, en dépit de Tzara, un système d'explication du monde qui réussit le tour de force d'en appeler à Héraclite' autant qu'à *la Philosophie du Non* de G. Bachelard, son contemporain et admirateur".

Sans entrer dans les détails d'un exposé dont les subtilités débordent mon propos, je me contenterai de transcrire la définition donnée par Bachelard lui-même: « La philosophie du non n'est pas psychologiquement un négativisme et elle ne conduit pas en face de la nature à un nihilisme. » Position apparemment paradoxale, dont les assises dialectiques semblent avoir également porté la réflexion de Tzara, des *Manifestes* à *Grains et Issues*.

1. LA PHILOSOPHIE DU NON DE TRISTAN TZARA: UNE UTOPIE DU VIDE ET DE LA TRANSPARENCE.

Au commencement était le non, celui du révolté. « L'homme révolté est un homme qui dit non », rappelle Camus'. En ce sens, Tzara est un révolté permanent car l'attitude négative est le moteur de sa réflexion et de son action. Les motivations et les modalités de la négativité sont chez lui multiples et étendues à tout le champ de la connaissance et de la conscience humaine, elles se combinent pour donner naissance à « l'état d'esprit dada ». La « Conférence sur dada » de 1922 le place avec insistance dans une tradition de la pensée négative qui va du doute méthodique cartésien (rappelé dès les premiers numéros de la revue *Dada*) à la référence au bouddhisme. Héritier spirituel de Laforgue, dont il reprend textuellement « l'à-quoi-bonisme », Tzara prône

une philosophie du « rien »: « Je me suis séparé de Dada et de moi-même aussitôt que j'eus compris la véritable portée du "Rien" », (*ibid.*, p. 135), dont la recherche et la méditation sous tous les aspects, définissent fondamentalement Dada. « Dada est un état d'esprit », ne cesse de répéter Tzara, une puissance morbide et délétère qu'il assimile à « un microbe vierge qui s'introduit avec l'insistance de l'air dans tous les espaces que la raison n'a pu creuser de mots ou de conventions » (*ibid.*, p. 144).

Cette ultime définition donnée par Tzara dans sa Conférence dégage métaphoriquement (déjà) la puissance positive d'une négativité située en-deçà du langage et de la raison; cette puissance de destruction perpétuelle du rationnel et de l'ordre établi, personnel ou social, Tzara la retrouve intacte et toujours efficiente dans la construction de son utopie donnée dans *Grains et Issues*. IIIa nomme « humour », la juge « inséparable de tout acte humain » et la dote de pouvoirs de métamorphoses par la vision dont elle éclaire les relations des choses et des êtres, par une négation intrinsèque et constante de l'objet affirmé qu'il accompagne et qu'il détruit et par la suspicion qu'il jette, gratuitement en apparence, nécessairement à l'examen sur l'entre-jeu des pensers dirigés et non dirigés. » (*Ibid.*, p. 87.) Si, après Hegel, les surréalistes, Breton en particulier, ont bien reconnu en l'humour « une machine à faire le vide », aucun, me semble-t-il, ne l'a, autant que Tzara, placé au cœur de son projet utopique.

Pour lui, l'humour s'étend à l'entière nature sous les espèces de la mort dont il n'est que l'une des formes. D'ailleurs, toujours dans la conférence de 1922, Tzara précise: « Dada, après avoir de nouveau attiré l'attention du monde entier sur la « mort », sur sa présence constante parmi nous, marche en détruisant de plus en plus non en extension, mais en lui-même. » (*Ibid.*, p. 143.) « Dada c'est la vie », mais c'est du même coup la mort.

Philosophie existentielle, Dada propose donc une ascèse de la vacuité de l'être; pour exister il convient d'être vide, non pour le demeurer mais pour sans cesse le redevenir, la « transparence étant l'état fondamental, expérimental, neutre de l'homme ». « Abolition de la mémoire: Dada », lance *le Manifeste de 1918*; « Tâchez d'être vides et de remplir vos cellules cérébrales au petit bonheur », propose la Conférence; enfin l'appel à l'oubli apparaît dans *Grains et Issues* comme l'un des thèmes majeurs de la construction utopique de Tzara: « L'oubli servira de base à la culture nouvelle... » (p. 51); « ... un monde où l'oubli absolu s'instaurera comme règle de vie... » (p. 62). L'oubli est l'un des « postulats nouveaux » sur lesquels il fonde son objectif révolutionnaire.: « Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté

de l'individu s'affirme après l'état de folie» (*M.*, p. 33). Telle est, inchangée, la démarche suivie dans *Grains et Issues* qui insiste à nouveau sur la nécessité primordiale de l'exploration cathartique de soi-même par chaque individu. Tzara en remet alors l'exécution à la psychanalyse qui, en explorant la réalité nocturne de l'homme l'aide à libérer ses désirs cachés dans les rêves, et lui permet d'exprimer le penser non-dirigé séculièrement refoulé par la religion et la culture de notre société⁷. En ce sens, ce livre appartient à la tradition de l'ascèse spirituelle qu'il adapte et renouvelle aux données d'un monde vidé de transcendance. Dès 1922, Tzara reconnaissait d'ailleurs - sans doute à l'ahurissement des auditeurs: « Dada n'est pas du tout moderne, c'est plutôt le retour à une religion d'indifférence quasi bouddhique» (p. 136), ce qui suppose une morale de l'expérience intérieure dont témoigne *Grains et Issues.*, mais aussi une philosophie de la connaissance fondée sur la négativité et donnant lieu au fameux concept d'« *indifférence* », vulgarisé par Duchamp, mais tout aussi présent et fondamental dans la pensée et l'œuvre de Tzara.

L'« *indifférence* » lui apparaît comme le résidu de toute action négative, le « grain » d'où doit jaillir toute vie nouvelle lorsque la négation a tout balayé, le « nouveau soleil à l'intérieur du soleil » qui permet d'inventer un nouveau monde doré. Concept majeur, l'« *indifférence* » définit philosophiquement dada « ... point où le *oui* et le *non* se rencontrent, non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement au coin des rues comme les chiens et les saute-relles » (*Conf.*, p. 143). Aussi Tzara prend-il soin, dès les *Manifestes* de démolir soigneusement toute proposition avancée par lui: « J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, *dans une seule fraîche respiration*; je suis contre l'action; pour la perpétuelle contradiction, pour l'affirmation aussi... • » Profession de foi et déclaration de guerre à la logique aristotélicienne qui, à cette époque, ne sont pas le fait du seul Tzara, mais de tout un courant de pensée qu'il découvre à Zurich.

II. TZARA ET LE NOUVEL ESPRIT SCIENTIFIQUE.

1. *L'abolition du principe de causalité.*

En 1916, lorsque Tzara y arrive, Zurich est avec Vienne, et plus que Vienne peut-être, en ces années de guerre, un creuset intellectuel où se combinent tous les ferments révolutionnaires

de la pensée moderne¹⁰. Accueillant, dès la fin du siècle, les exilés de nombreux pays européens, elle est « le berceau pacifique des révolutions européennes et le refuge des marxistes pourchassés » (*op. cit.*, p. 28). Rosa Luxembourg, Lénine, mais aussi... Mussolini y séjournèrent. Elle reçoit Karl Gustav Jung venu travailler à l'hôpital psychiatrique du Burghölzi. Elle accueille Einstein, élève de l'Ecole Polytechnique de 1896 à 1900. Bref: « C'est de Zurich que partirent les missionnaires et les manifestes du mouvement surréaliste en art, de la révolution marxiste dans le domaine social - et la théorie révolutionnaire de la relativité. » (*Ibid.*, p. 34.)

En choisissant Zurich comme lieu de résidence, le jeune Tzara choisit la ville/volcan de l'Europe. Il s'y imprègne de toute la violence de l'expressionnisme révolutionnaire, voire nihiliste, qui s'en dégage. Je ne reviendrai pas ici sur sa collaboration avec les artistes allemands, ni sur la création du Cabaret Voltaire et l'explosion Dada, préférant insister sur des aspects moins reconnus et, selon moi, essentiels du séjour zurichois sur la formation de la pensée de Tzara qui s'alimente aux théories les plus neuves, pressentant que les bouleversements en cours auront sur l'humanité le même retentissement que les découvertes de la Renaissance: avant tous, Tzara « sismographe » détecte qu'un nouvel âge est en train de naître, « l'âge relativiste¹¹ ».

Or l'épicentre du séisme, qui secoue la pensée, se trouve situé dans la philosophie des sciences et dans les théories scientifiques elles-mêmes, qui ébranlent les assises de l'édifice mental sur lequel repose non seulement la science, mais tout notre « habitus » culturel. A l'idée même d'une inter-relation entre la science et les autres activités intellectuelles se trouve particulièrement active à Zurich chez les nombreux disciples tant scientifiques que philosophes du physicien Ernst Mach¹² qui a bouleversé la conception que les savants se faisaient de la science et préparé philosophiquement et psychologiquement l'invention - en tout cas la nomination - de la théorie de la relativité einsteinienne. Si, au nom de « la philosophie du Rien », héritée de Schopenhauer et du bouddhisme, Mach fustige les prétentions scientifiques à ériger les découvertes en vérité absolue, ce qu'interdit la réflexion scientifique elle-même, s'il s'attache à montrer la subjectivité et l'empirisme de l'imagination scientifique, inversement, son œuvre met en valeur l'importance de la science dans l'économie d'un savoir où elle n'occupe pas une place isolée et son appartenance, voire sa dépendance, au système socio-culturel dans lequel elle prend naissance. Réciprocité que développent immédiatement ses disciples: « La culture estudiantine révolutionnaire de ce que nous pouvons appeler la "génération de

1905" fut un mélange de l'épistémologie d'Ernst Mach et du point de vue social de Karl Marx¹⁴ ».

Par de nombreux points, Tzara apparaît comme l'un des héritiers spirituels les plus originaux de ce mouvement de pensée. Ainsi, dès 1933, il enjoint à la science de participer au « changement de la société actuelle », sous peine de périliter: « Elle se doit de l'appeler consciemment car, quoique contribuant à sa préparation par les problèmes des nouvelles nécessités qu'elle soulève, c'est de ce brusque renversement des valeurs sociales que découlera pour elle la possibilité de poursuivre, en tout état de cause, son processus de production» (*G.I.*, p. 193). Tzara doit aussi peut-être à la pensée zurichoise le caractère peu orthodoxe de ses options « marxiennes» et « freudistes¹⁶ »: mais il lui est surtout redevable de concevoir une utopie révolutionnaire où les données de la politique, de la psychologie, de l'art, de la morale et de la science sont structurellement imbriquées, et de reconnaître les découvertes nouvelles de la science comme moteurs du changement.

Ainsi évoluent la négation et le pur relativisme philosophique des *Manifestes* en un mode de pensée structural assis sur ce que Bachelard nomme, en 1933, *le Nouvel Esprit scientifique*, soulignant dans le dernier chapitre: « Si l'on pose maintenant le problème de la nouveauté scientifique sur le plan du mouvement psychologique, on ne peut manquer de voir que cette allure révolutionnaire de la science contemporaine doit réagir profondément sur la structure de l'esprit» (p. 173). Ce sont ces réactions que propose en partie la réflexion utopique de Tzara dans *Grains et Issues*.

Le recours à la science peut sembler paradoxal pour expliquer l'œuvre de Tzara qui déclarait en 1918 - non sans une certaine ambivalence toutefois - : « La science me répugne dès qu'elle devient spéculatrice, système, perd son caractère d'utilité tellement inutile» (*M.*, p. 28). Mais la conception nouvelle d'une science qui met en avant le principe de relativité ne peut qu'engager Tzara à suivre son modèle, ce qu'il fait dans *Grains et Issues*.

Outre les déclarations théoriques consignées dans la Note IV, certains indices ont guidé l'hypothèse critique que j'expose ici. L'écriture fait appel à de nombreuses connotations scientifiques, soit dans le vocabulaire - Tzara parle de « postulats », de « principe de simultanéité », de « coefficient d'humour », etc. - soit dans le champ des comparaisons poétiques, lorsque l'expression « réalité souriante» est précisée par « réalité non-euclidienne aux prises avec l'autorité» (p. 57) - ou des comparaisons idéologiques obéissant à la méthodologie de la métaphore conçue par

Tzara, quand il assimile « l'oubli absolu » devenu « première règle de vie » à la pensée axiomatique nouvelle selon laquelle « la géométrie euclidienne, restreinte à l'application de quelques sens de misère, n'est plus opérante » (p. 62).

Tzara se convertit donc moins à la science qu'au « nouvel esprit scientifique » qui en émane, « aux nouvelles données de la science sans laquelle nous perdrons bientôt tout contact avec ce qui nous entoure et ce sans quoi nous ne saurions vivre en conformité avec nous-même » (p. 191). En effet, les théories d'Einstein en 1905, de Minkowski en 1908, de Niels Bohr en 1913, ont complètement subverti les lois réputées éternelles qui présidaient à l'explication et à la représentation de l'univers. La notion même de « réel » est une fois de plus et définitivement battue en brèche: ainsi, Bachelard, cherchant à montrer la valeur créatrice de la philosophie du non, rappelle que l'atome « est exactement la *somme des critiques* auxquelles on soumet son image première [...]. Par ses dialectiques et ses critiques, conclut-il, le surrationalisme détermine en quelque sorte un *surobjet* », ce vers quoi tendaient les recherches artistiques et littéraires depuis la fin du XIX^e siècle¹⁰. La notion de « surobject » fait apparaître clairement la concordance de la quête des physiciens et des surréalistes; on connaît d'ailleurs l'importance des travaux philosophiques de S. Lupasco (auquel fait allusion Bachelard) sur la création et la conception de l'objet pictural chez S. Dali. Mais, comparée à celle de Dali ou d'autres surréalistes, la démarche de Tzara se caractérise par la rigueur de sa méthode¹⁷: au lieu d'utiliser l'un ou l'autre des nouveaux concepts apparus comme centre d'une « divagation » poétique telle le « discours sur le peu de réalité » de Breton, bâti sur une vague référence à une notion plus vague encore de la relativité, Tzara, patiemment, débusque un à un les concepts occultés par et dans leurs activités coutumières et tente de leur substituer *expérimentalement*, autant que faire se peut, *tous* les nouveaux modes de penser issus des théories scientifiques modernes. La mise à mort du principe de causalité était déjà entreprise dans les *Manifestes* où Tzara prône son « abolition » (p. 54) et la disparition de ses privilèges exorbitants; sensible aux attaques que subit alors la logique aristotélicienne, il s'en prend également au principe de contradiction, affirmant au nom d'un principe d'« indifférence » le maintien des propositions contradictoires. *Grains et Issues* continuera de lui substituer un dualisme ambivalent et dialectique, tandis que sont approfondis et précisés le refus de la causalité et la dénonciation de sa nocivité.

Dans le domaine psychologique, le principe de causalité domine la pensée rationnelle, et son impérialisme détermine la

suprématie de ce « penser dirigé » sur l'ensemble du psychisme humain, au détriment des manifestations irrationnelles du penser non dirigé (Note VII, p. 215). Abolir la causalité, c'est instaurer les conditions d'un psychisme nouveau, reposant sur plusieurs opérations. Tout d'abord, faire sauter « les écluses de la raison » et permettre l'irruption et l'expression de la totalité oubliée du psychisme humain, en particulier « des forces avides qui sont en l'homme produites par un centre ignoré de lui-même » (p. 81). Leur simple retour rend *ipso facto* caduque l'action du principe de causalité, car, « aussi actives que naturelles, [ces forces] s'entrecroisent et mettent en mouvement la vie gratuite des actes irréfléchis. Les lois de la causalité tombent alors en désuétude¹⁸ ». Libéré du carcan qui le figeait, rendu disponible à d'autres impulsions encore inconnues de lui, - cf. le beau texte lyrique sur la coïncidence de la clarté et de l'inconnue (*G. et 1.*, p. 120) - l'homme doit-il pour autant se laisser envahir par elles et leur permettre de refouler totalement le « penser dirigé » ? Sur ce point, Tzara reste fidèle au dualisme ambivalent fondamental qui caractérise sa pensée. A l'inverse de la plupart des surréalistes, il ne cherche pas à remplacer une tyrannie par une autre: point question chez lui de soumettre l'homme aux exigences d'une quelconque paranoïa critique, de substituer une causalité à une autre, d'imposer les fantasmes du rêve comme seuls guides du comportement psychique, en excluant toute donnée du « penser dirigé, ». Pour Tzara, l'homme est le lieu où se croisent et se « combinent » irrationnel et raison: il convient donc de les conserver et de les réformer également, sans abolir l'un au profit de l'autre. Son utopie ne les joue pas l'un contre l'autre, pas plus qu'elle ne mime l'abolition de l'un par l'autre. Ce dualisme dialectique, constitutif de la pensée de Tzara semble totalement échapper à Michèle Tison-Braun, lorsqu'elle critique la tiédeur de son option révolutionnaire²⁰ à laquelle elle oppose la position d'Eluard: « Toutes les tours d'ivoire seront démolies, toutes les naroles seront sacrées, et l'homme s'étant enfin accordé à la réalité qui est la sienne, n'aura plus qu'à fermer les yeux pour que s'ouvrent les portes du merveilleux. » Certes, mais il s'agit d'un rêve et ce dernier est-il « la réalité » propre à l'homme ? L'utopie n'existe-t-elle qu'en fermant les yeux, en chassant par ce geste la difficulté de composer avec les exigences rationnelles de la vie ? Tzara s'interdit cette dichotomie et veut rêver les yeux ouverts: il est un « personnage d'insomnie²¹ ».

Aussi, le rêve, isolé de tout contexte psychologique ou social, ne représente-t-il aux yeux de Tzara qu'un phénomène expérimental, mais, capital. En effet il est le lieu où se réalise encore « naturellement » chez l'homme l'« inconséquence » psychique: « C'est

le propre du rêve de voiler les événements qui précèdent un incident banal et, pour celui dont le dénouement s'avéra capital, ce trouble de l'attention démontre une véritable haine, fondée, contre toute idée de causalité» (*G.I.*, p. 78). Constamment Tzara revient sur la valeur propédeutique fondamentale, mais relative du rêve. Dans l'élaboration de son utopie, il équivaut, *mutatis mutandis* au doute provisoire cartésien.

De surcroît, le rêve, nous apprend la psychanalyse, ne s'offre pas comme dégagé de toute servitude à l'égard de la causalité. Il convient donc, par une ascèse de la « folie » de disloquer la logique onirique, de rendre le rêve à son incohérence originelle: « L'activité délirante [...] assume au rêve la valeur d'une "expérience" qui consiste à le libérer de tout automatisme inhérent au subconscient... » (p. 157). De manifestation subie, il se transforme en « processus de connaissance » qui a nom « poésie », Le « rêve expérimental » de *Grains et Issues* qui insiste sur l'illogisme, la folie, l'inconséquence du tableau onirique qu'il présente, répond en partie à ce but pédagogique: il habitue le lecteur à casser *tous* les mécanismes de son schéma représentatif puisqu'il brise aussi bien ceux de l'activité rationnelle et quotidienne, que ceux de notre représentation mythique d'une utopie fondée sur l'harmonie. En y introduisant le sadisme, Tzara place le lecteur en face de l'antagonisme constitutif qui est le sien, et renvoie l'utopie non à la sublimation d'un rêve, mais à l'expression « expérimentale » de « l'ambivalence des sentiments » appelée de ses vœux (p. 87) et réellement active dans le psychisme humain.

Le combat contre la causalité repose donc sur un travail expérimental de fragmentation et d'éparpillement du « penser » humain par l'irruption systématique du rêve qui, peu à peu, opère une déstructuration, puis un oubli de la connexion des éléments qui assoient et confortent le règne du « penser dirigé » : « On divisera par fractions et dissonances, en la restreignant dans son étendue et sa valeur, l'apparence de ce qui, autour de nous, consacre le triomphe d'une doctrine d'asservissement » (p. 110).

Car bâtir une utopie, c'est d'abord construire une architecture négative, dresser l'inventaire de tout ce qui, dans chaque secteur, est reconnu comme figurant « le meilleur dissolvant » ; or, le rêve en est un de première grandeur. Il sert de modèle à une conception où le réel n'est que construction de l'esprit que l'on peut démolir et reconstruire à volonté: « Les armatures de la société objective qui semblent résister aux chocs les plus forts ne consistent qu'en filaments de gomme ayant pris les traits particuliers d'un échafaudage de métal... » (p. 110). Inlassable-

ment Tzara nous répète: les lois qui constituent notre univers mental sont malléables; comme celles qui constituaient «la» science, elles ont été historiquement figées en un système qui n'a que l'apparence de la solidité inamovible. Ainsi en va-t-il des lois du langage, considéré comme «attitude mentale».

A l'évidence, le domaine linguistique constitue très tôt pour Tzara un champ d'application privilégié de destruction de l'ordre logique aristotélicien observé par le langage et du principe de causalité latent et implicite dans l'ordre retenu de consécution qui gouverne l'ordonnance des phrases. L'abolition du principe de causalité rompt la chaîne de forçat des mots et engendre des «paroles reversibles» (*G.I.*, p. 57). Rendre la liberté aux mots, c'était déjà la technique des mots dans un chapeau. Dans *Grains et /ssues*, Tzara ne se contente plus de cette expérimentation primaire et limitée; il **l'étend** à tout le langage et l'intègre dans une destruction générale: «Il s'agira non seulement d'adjoindre au langage de nouveaux concepts-désignations, mais de transformer radicalement sa nature, la syntaxe; cette transformation répondant aux exigences intuitives de la science actuelle, c'est notre attitude même à son égard, la conception qui en résultera pour son aptitude interprétative qui en sont cause» (*G.I.*, p. 191). Elle ne se produira donc qu'au terme d'une conversion lente et progressive, (« avec retard et timidité ») des mentalités au nouvel esprit scientifique". Briser la syntaxe, c'est rendre les mots au hasard et s'en remettre à ses lois formulées par les théories modernes, concevoir une axiomatique du langage où sa syntaxe actuelle ne serait que l'une des combinatoires possibles, celle fondée sur l'observance du principe de causalité".

2. La reconnaissance des lois du hasard.

L'observance du principe d'incertitude entraîne toute une série de conséquences. Selon Bachelard, que je continue de suivre dans cette analyse, la détermination forme couple avec la dépendance, l'indétermination avec l'indépendance (*N.E.S.*, p. 114). La reconnaissance de l'indétermination des particules conduit donc à l'intronisation de la probabilité dans la pensée scientifique, notion mal acceptée: «C'est à assimiler cette notion des lois du hasard, des liaisons probabilitaires des phénomènes sans liaison réelle, qu'est occupée la pensée contemporaine. Cette pensée est caractérisée par une multiplicité dans les hypothèses de base» (p. 116).

L'utopie exposée par Tzara peut être regardée comme l'une d'entre elles. Adhérant à ce bouleversement mental dont l'importance égale la révolution copernicienne, Tzara transpose dans

le domaine de la psycho-sociologie les principes majeurs de la physique contemporaine construisant à son tour un monde régi par le hasard.

L'originalité de Tzara sur ce sujet tient à son assimilation du hasard à l'humour, forme spécifique sous laquelle l'homme peut l'expérimenter: «Résultant du hasard, [l'humour] retournera au hasard, mais à un hasard humanisé qui aurait vécu l'espace d'une mémoire, un hasard qui aurait appris à la mémoire ses aventureuses façons de vivre et les inappréciables perspectives qu'il offre à l'espoir humain, à travers les chutes et les infirmités, de mettre à jour l'objet des rêves en dehors des concours de circonstances» (*G.I.*, p. 88). En d'autres termes, par l'humour, le hasard traverse l'homme qui apprend à connaître son «indétermination» essentielle, analogue à celle des particules, et à la valoriser: «L'humour est la revanche de l'individu en butte au traquenard de ses limites» et «de la trop vive affirmation d'une personnalité sado-masochiste» (*ibid.*). Soumis à l'humour/hasard l'homme fait éclater sa personnalité, qui là encore n'est qu'une des combinaisons possibles des éléments qui le composent. Toutes les autres restent à explorer, indéfiniment. «Jamais fini, jamais figé, infiniment transformable» (*G.I.*, p. 62), «se mouvant dans les à-peu-près» (*H.A.*, p. 26), l'homme se reconnaît pour «approximatif». Il réintègre sa place dans l'économie hasardeuse de l'univers :

*Les vies se répètent à l'infini jusqu'à la maigreur atomique
et en haut si haut que nous ne pouvons pas voir
et avec ces vies à côté que nous ne voyons pas
l'ultra violet de tant de voies parallèles
celles que nous aurions pu prendre
celles par lesquelles nous aurions pu ne pas venir au monde
ou en être déjà partis depuis longtemps si longtemps
qu'on aurait oublié et l'époque et la terre qui nous aurait
sucé la chair
sels et métaux liquides limpides au fond d'un puits.*

(*H.A.*, p. 23).

A chaque moment «l'homme approximatif» se compose, se défait et se recompose «autour de son noyau le rêve que nous appelons nous» (*H.A.*, *ibid.*).

Dans l'utopie de Tzara, l'humour n'est donc pas une notion vague mais une sorte de sous-ensemble, non encore intégré dans l'ensemble des lois du hasard. Tzara «rêve d'un humour spécifique et libérateur, *mesurable* dans ses propres unités correspon-

dantes aux unités de tout ce qui est définissable» et «d'un humour qui, répandu, comme il le sera sur toutes les formes de la pensée humaine dont il sera immanent, permettra, aux manifestations de la science de vivre avec l'homme, pour lui, véritablement et intimement d'avoir partie liée avec sa vie de tous les jours et son mode de connaissance» (*G.I.*, p. 88).

Ce texte cahotique et sibyllin si on ne le rattache au *Nouvel Esprit scientifique*, renvoie donc explicitement l'espoir de fonder une société nouvelle sur un homme nouveau, à l'application analogique des lois de la probabilité à la sphère psycho-sociale où évolue l'homme.

Tzara découvre avec joie la possibilité d'existence d'une société d'autant mieux structurée et d'autant plus harmonieuse que chaque homme, individuellement, sera plus totalement libre et abandonné au hasard, que seront respectées « toutes les individualités dans leur folie du moment » (*M.*, p. 35), et « l'incohérence » fondamentale de notre humaine condition (*ibid.*, p. 141). Tzara extrapole au corps social l'application des lois de la physique moderne, selon lesquelles « les phénomènes, pris dans leur indétermination élémentaire peuvent être *composés* par la probabilité et prendre ainsi des figures d'ensemble. C'est sur ces figures d'ensemble que joue la causalité » (*N.E.S.*, p. 119). Pour Tzara, l'homme, comme la société, résulte de la combinatoire transformationnelle de ses pulsions hasardeuses qui, « *seule*, leur donnera un *sens* valable en les liant et en les changeant dans leur essence » (*G.I.*, p. 87). Statistiquement, ces ensembles présenteront des caractères analysables, mais indéfiniment modifiables. Tzara, avec Bachelard, reconnaît la nature structurale de l'esprit humain (*N.E.S.*, p. 173). En ce sens, l'homme dans son ensemble, comme les cellules qui le composent, obéit aux lois d'organisation de la structure²⁴. La société aussi, peut-être.

L'homme et la société sont donc envisagés par Tzara comme des phénomènes constitutionnellement indéterminés, « approximatifs ». L'utopie consiste à exposer cette conception, puis à revendiquer ce droit non reconnu à « l'approximation », et non à édicter de « nouvelles déclarations des droits de l'homme » sinon provisoires et visant à engager le processus de métamorphose de « l'homme nouveau » que certains voient déjà accomplie dans son seul cerveau (*N.E.S.*, p. 178).

En introduisant une problématique structuraliste, Tzara offre une solution au problème irrésolu jusqu'à ce jour par les penseurs utopistes de la conciliation de la liberté individuelle avec l'harmonie sociale. Mais il s'interdit aussi toute description figée d'un état utopique tel que l'ont décrit Platon, Thomas More, ou Cyrano de Bergerac. Tout au plus chaque homme peut-il et

doit-il décrire ses rêves" dont la combinaison aléatoire avec ceux d'autres hommes donnera naissance au projet provisoire d'une société « autre », toujours en devenir et toujours approximative. D'où les « peut-être » qui scandent l'élan lyrique de la vision d'une société future fondée sur l'humour/hasard/: « Il s'agira peut-être de l'amour [...]. Il s'agira peut-être d'une conscience sans tourniquet. Il s'agira peut-être de la transparence [...]; il y aura peut-être [...]. Il y aura peut-être [...]. Il y aura peut-être [...]. (G.I., p. 88). Toutes ces hypothèses s'accrochent dans une suite d'énumérations où l'on peut reconnaître les principaux thèmes des utopies surréalistes. Mais elles s'achèvent dans une métaphore née d'une vision de rêve, issu du « centre générateur des désirs » (G.I., p. 122) où loge le feu central source de toute vie: « La vie m'est apparue en coupe transversale comme une agate dont les taches sont mouvantes dans une fuite perpétuelle de contorsions de vers qui se côtoient pour s'éviter et cherchent dans un constant équilibre une issue contournée à des oppositions, à des barrages et à des interdictions provoquées par le mouvement lui-même. »

*
**

L'utopie de Tzara n'est donc pas exprimée seulement dans « Rêve expérimental », mais dans l'ensemble de l'ouvrage dont l'ordonnance est guidée par l'esprit nouveau qu'il propose. Rompant avec l'esprit de système qui conduit à un exposé linéaire relevant de la causalité honnie, *Grains et Issues*, après Nietzsche²⁷, revient à une philosophie du fragment. L'œuvre s'offre comme une série de propositions diverses, variées, contradictoires, tour à tour tressées et disjointes dans un discours dont « l'incohérence » apparaît comme principe d'organisation, application de l'humour/hasard. Attentive au « désir en marche » qui « sera l'objet assoiffé et infiniment transformable » (G.I., p. 62), l'œuvre de Tzara, promise à toutes les métamorphoses, tel « l'homme latent... incarné dans son devenir », ne trouve un sens que dans la combinaison variable des éléments qui la composent: à chacun d'y saisir le « grain » qui lui convient et de se fabriquer une « issue ». « Œuvre ouverte » par excellence, *Grains et Issues* exige une lecture plurielle indéfiniment recommencée, voire même modifiée par l'introduction de nouvelles variantes. Fragment de « L'entretien infini », réflexion sur « L'œuvre à venir », telle qu'elle se présente, *Grains et Issues* s'offre comme l'une des réalisations possibles *hic et nunc*, mais, semblable en cela au *Grand Verre* de Duchamp, « définitivement inachevée ». Tzara évoque d'ailleurs lui-même, dans son « rêve expérimental », le livre de l'avenir

tout entier offert à l'imagination et à la réalisation créatrice du lecteur: « ... ni trop long ni trop court, ce sera un livre qu'on ferme, mais un livre de velours, où la justification des pages fera croire que des poèmes réguliers y sont imprimés, mais inutile de dire que rien ne sera lisible dans ce pseudo-livre de poèmes de velours et que *le lecteur patient n'y verrait que des soupçons de beauté dont il sera seul l'auteur momentanément l'éditeur et le lecteur et qui par la subite fermeture décèlera le sourire de l'homme content d'une œuvre accomplie en d'heureuses conditions...* » (*G.I.*, p. 56). C'est ainsi que Tzara, conformément à ses théories sur les rapports de la poésie et de la révolution (*ibid.*, p.283), « prépare sur des bases scientifiques, la réalisation des immenses possibilités que contient la phrase de Lautréamont: « LA POESIE DOIT ETRE FAITE PAR TOUS, NON PAR UN. »

En attendant ce jour où tout homme sera « poète » car rendu au feu du désir primordial, la poésie, telle que nous la concevons jouit d'une valeur anagogique essentielle dans la mise en place d'un monde nouveau. Agissant à l'intérieur du langage, elle peut le modifier et, par là même, modifier la structure mentale (Note IV). Nous l'avons vu, dans le monde moderne, elle reste la seule activité de l'esprit capable de « briser les écluses de la raison, du " penser dirigé " et de les ouvrir au flux du " penser non-dirigé " » (improductif, associatif), auquel elle ne se réduit pas puisque « l'activité délirante se substitue consciemment à l'inspiration poétique ». (*G.I.*, p. 156.) Glosant son propre texte « Rêve expérimental », Tzara insiste sur cette lucidité technique et sur le rôle médiateur et créateur d'une telle action poétique: « La qualité expérimentale de ce rêve est définie par les interventions de l'activité lyrique dans le domaine rationnel, interventions produites en vue d'éclairer le problème de l'interpénétration des mondes rationnel et irrationnel. » Elle crée ainsi un état mental inédit, décloisonné, ouvert à de nouveaux modes de penser et, en premier lieu, à une réunification du « penser ».

Ce mixage jusqu'alors exceptionnel des deux pensées, que Tzara pratique constamment dans l'écriture de *Grains et Issues*", constitue l'un des principaux apports « pédagogiques » de la poésie à son utopie. Mais il en est un autre, tout aussi important, qui tient à la nature même du langage poétique fondé, selon Tzara, sur la métaphore qu'il assimile au « transfert » psychanalytique qui n'en serait que l'une des modalités": « Comme le transfert, la métaphore exige deux termes qui se présentent, s'affrontent et s'opposent et qu'on réunit en reflétant sur l'un les propriétés de l'autre. Le dernier terme de la comparaison, tout en restant muet sur le sens du premier qui est déterminant, absorbe intégralement sa qualité et arrive par là à lui attribuer

a posteriori, une nouvelle signification (*G.I.*, p. 183). La métaphore/transfert est donc un moyen pour l'homme de résoudre ses contradictions « en l'incitant à se considérer dans sa multiplicité propre, comme un dépassement en devenir de stades de conscience successivement acquis ». Car, aux yeux de Tzara, la métaphore est l'une des facultés cardinales de l'esprit humain, « étant non pas une technique, mais *une continuelle adaptation des formes de pensée aux nouveaux contenus qu'exige le lent cheminement de la connaissance* ». Poursuivant son analyse, Tzara voit en elle « une méthode de systématiser l'oubli », dont on connaît le rôle primordial dans l'utopie de Tzara.

Ouvrage métaphorique, *Grains et Issues* où se mêlent « penser dirigé » et « penser non dirigé », prose et lyrisme dans le brassage métalinguistique qui, pour Tzara, constitue la poésie, s'offre au lecteur comme un évangile des temps nouveaux: « C'est à dessein que je laisse le lecteur avec l'impression du goût d'avoine sur sa langue, car le moment est venu où par mille sirènes [...] on annonce à la ville [...] l'heureuse nouvelle ».

Bréviaire de la révolution mentale, ce catéchisme de l'oubli, se présente comme une somme de la Connaissance et de la Sagesse du monde, d'Héraclite à Einstein dont les messages nous parviennent par fragments, tour à tour réunis et séparés au gré du vent tourbillonnant de l'esprit, car personne ne possède la vérité.

Livre initiatique d'un Héraclite moderne, il se contente d'offrir au lecteur des « règles (provisoires) pour bien diriger son esprit » destinées à rendre l'homme à son état libre de fils du feu et à lui donner pour seules lois celles du hasard, qui sont aussi celles de la nature et de la vie. Mais cette conquête passe par la mise à mort du « vieil homme ». Comme le rêveur *d'Aurélia*, il faut descendre aux enfers, peser les réalités diurnes et nocturnes, reconnaître et combattre les monstres de sa propre nuit, avant de trouver « de fond en comble la clarté^m » et contempler « une nouvelle lumière dans la lumière du soleil » (*G.I.*, p. 87). Alors, et seulement alors, apparaîtra une nouvelle race d'hommes, aujourd'hui inimaginable qui construira des mondes toujours renouvelés :

*Ainsi porteront tes épaules un homme nouveau encore
invisible mais qui sera remué du vertige du ciel et de la
pureté de la flamme neuve insoupçonnée
et de la paix des prés et de l'assouvissement de toutes les
soifs
l'incandescence de l'amour par avalanches de feu descendue*

*descendue des coteaux où les bêtes en détiennent les clés
ainsi passeront par le cercle d'acier et de feu
les hommes qui de l'autre côté se verront grandis dans
leur force
et y resteront maîtres de leur feu.*

(G.I., p. 149.)

Plus que telle ou telle conception du rêve, de la poésie ou de la lutte révolutionnaire souvent partagée avec les artistes de son temps, la modernité essentielle de Tzara réside dans le fait que, fondée sur la négation absolue, elle sort de la révolte, position figée dans une certitude négative, pour proposer une utopie qui, sans les réduire, accepte et combine les contradictions inhérentes à la vie humaine comme à la vie cosmique gouvernées par le hasard. Aussi, contrairement à Breton (*Entretiens*, p. 302), Tzara voit-il germer dans la révolution scientifique du début du siècle, les « grains » qui permettront de trouver des « issues » à l'impasse où s'est fourvoyé l'homme moderne. Pour Tzara, les équations de la relativité se prolongent en un chant de l'homme et du monde nouveaux où elles trouveront la source de leur propre contestation future.

Université de Nice

NOTES

1. J. Marcenac, « "Oui" dit Tzara », Europe, juil.-août 1975, p. 140.
2. L'inspiration présocratique et particulièrement héraclitéenne de Tzara mériterait toute une étude.
3. Bachelard puise de nombreux exemples dans l'œuvre de ce poète des « éléments » cosmiques. *La Philosophie du Non* publiée en 1940 est citée ici dans P.U.F., coll. « Quadrige », 1981.
4. *L'Homme révolté*, Gallimard, 1956.
5. *Sept Manifestes dada. Lampisteries*, J.-J. Pauvert, 1978, p. 137.
6. L'histoire ne devra plus être une discipline qui « fige » les événements passés, mais elle sera « l'histoire des désirs de l'homme » ; c'est dire qu'elle se situe dans l'inaccompli, la mouvance et le devenir, car la satisfaction du désir entraîne sa disparition. L'histoire deviendrait donc une discipline essentielle à la pensée utopique.
7. Cf. Notes I, II, V, VII de G. et I.
8. Cf. *infra*, conclusion.
9. *Op. cit.*, p. 20; c'est moi qui souligne cette référence métaphorique à la vie qui se moque des contradictions inventées par l'homme.
10. Lewis S. Feuer, *Einstein et le conflit des générations*, Bruxelles, Complexe, 1978. Dans le cadre de cet article, je ne peux que renvoyer au premier chapitre de cet ouvrage particulièrement documenté sur le sujet abordé ici.
11. Un de ses amis note à son propos: « Le génie de Tzara ne fut pas d'inventer mais de signaler. Il était de cette race d'hommes qu'ébran-

lent seulement un peu plus tôt que les autres hommes ce qui va tous les mettre en mouvement et les secouer. Il fut le sismographe de cette terre dont nous avons besoin qu'elle s'ouvre comme un gouffre pour comprendre enfin qu'elle tremble. Nul mieux que lui ne savait situer l'épicentre ».

Europe, id., ibid., p. 138.

12. Un homme comme G. de Pawlowski, dont l'influence sur Duchamp fut importante, l'a également senti; cf. ses préfaces à son ouvrage *Voyage au pays de la quatrième dimension*.

13. Voir l'ouvrage de Feuer.

14. *Ibid.*, p. 76 où sont développés ces aspects.

15. Cf. H. Béhar, *Mélusine*, n° V, 1983, «Le vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans *Grains et Issues* », p. 101.

16. Le plus bel exemple de ce type de création est peut-être le surobject du «ptyx» mallarméen.

17. Ce goût de la «méthode» paradoxalement à la représentation que l'on se fait d'eux caractérisent les «dada», tant G. Ribement-Dessaigues que Duchamp.

18. *G.I.*, p. 82. Cf. les explorations surréalistes en ce domaine, Buard et Breton, Desnos, mais aussi H. Michaux.

19. Cf. *infra*. Il faut transformer de fond en comble les structures du penser dirigé.

20. « Est-ce là le devenir de "l'homme latent", "désir en marche" ? Où est la promesse d'inédites "cosmogonies", de "fantastiques innovations" ? etc. » *Tristan Tzara, inventeur de l'homme nouveau*, Nizet, 1977, p.96.

21. Texte inédit publié par H. Béhar, *Œ.C.* de Tzara, t. III.

22. Cf. Bachelard, *le Nouvel Esprit scientifique*, P.U.F., 1949, p. 115: «Or la psychologie de la probabilité est loin d'être constituée, elle a contre elle toute la psychologie de l'action. L'"homo faber" fait tort à l'"homo aleator"; le réalisme fait tort à la spéculation. Il y a des mentalités de physiciens impénétrables à l'idée de constructions de probabilité. Henri Poincaré rappelle la curiosité/incompréhension de Lord Kelvin [...J.» Première édition du *N.E.S.*, 1934.

23. D'où les nombreux jeux de langage surréalistes qui vont, pour certains (en particulier Tzara), retourner étudier les rhétoriciens.

24. Rappelons que, grossièrement, une structure est un système de transformations qui comporte des lois en tant que système, et qui se conserve ou s'enrichit par le jeu même de ses transformations. Donc la structure comporte trois caractères: la totalité, la transformation, (sans appel aux éléments extérieurs) et l'autorégulation.

25. Premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution*.

26. L'utopie de Tzara repose donc sur la banalisation du lyrisme poétique tel que nous l'entendons aujourd'hui. C'est le premier pas vers la libération des esprits.

27. Bien que Tzara ne se réfère pas à ce philosophe, il paraît impensable qu'il ne l'ait point lu. Greta Knutson a fait savoir que les derniers ouvrages de Nietzsche étaient les livres de chevet de Tzara.

28. Mais aussi dans *l'Homme approximatif* où est hautement privilégié le lyrisme.

29. « Métaphore » s'entend évidemment dans sa plus grande extension.

30. *G. et l.*, p. 59. On songe à la fin d'*Une saison en Enfer* de Rimbaud, où apparaît le thème de Noël et du Messie.

31. Là encore il se situe dans la tradition des poètes «maudits», Rimbaud et Lautréamont; il déclare au seuil de «Réalités diurnes et nocturnes»: «Je voudrais écrire brutalement - avec un stylet [...J - avec l'acide encore inconnu pour les usages de la vie mentale des histoires déchirées et déchirantes [...J en anticipant sur un avenir fumeux où l'homme serait changé de fond en comble, changé au point de confondre sa vie avec le feu, d'approfondir sa paix dans le tourbillon et le feu et d'identifier sa croissance à la destruction par le feu, à l'invisible, à l'invincible continuité du feu» (*G.I.*, p. 65).

EL DORADO TENTATIVE D'ÉVALUATION (SUBJECTIVE) DE L'AGE D'OR AUJOURD'HUI

Maurice MOURIER

*Un certain instinct négatif, destructif, que j'ai toujours
senti avec plus de force que toute tendance créatrice.*

Luis Bunuel, *Mon Dernier Soupir*, 1982

Changer la vie?

«Je sortirai de la guerre doucement gâteaux, peut-être bien à la manière de ces splendides idiots de village (et je le souhaite)... ou bien... ou bien, quel film je jouerai! - Avec des automobiles folles, savez-vous bien, des ponts qui cèdent, et des mains majuscules qui rampent sur l'écran vers quel document *Lo* inutile et inappréciable! » C'est sur ce mode ironique/angoissé mais en même temps lyrique, sur le ton de l'utopie désirante, que Jacques Vaché s'adresse à André Breton trois jours après l'armistice, le 14 novembre 1918'. Au sortir du cauchemar, une de ses premières pensées, ou plutôt un de ses rêves éveillés est pour le cinéma, se métamorphose en scénario dans lequel il se voit vedette d'une aventure exotique qui est aussi un western: «Tout ça finira par un incendie, je vous dis, ou dans un salon, richesse faite - Well.» Fasciné, déjà, comme le sera le petit Jacques L'Aumône par les «orlalous» dans *Loin de Rueil* de Raymond Queneau, comme l'était Louis Aragon, en septembre 1918, dans son tout premier texte paru («Du Décor»): «Ce grand démon aux dents blanches, les bras nus, parle sur l'écran une langue inouïe, mais qui est celle de l'amour'».

C'est dire comme, bien avant que le surréalisme n'émergeât du dadaïsme, en 1923, à l'issue de la fameuse soirée dite du «Cœur à barbe», où fut projeté, au milieu des imprécations,

le court-métrage (3 m) de Man Ray *le Retour à la raison*, les préoccupations de ses adeptes, le potentiel" et le futur, tournaient autour du mystère de l'image animée, alors âgé de vingt-trois ans à peine, limite extrême de l'adolescence. Elles tournaient même à l'obsession, si l'on en juge par le nombre de textes-manifestes et de poèmes que le mouvement surréaliste, toutes tendances confondues, va produire sur le cinéma: du « Hands off Love », écrit en 1927 pour défendre Charlot, le bien-aimé, contre les accusations de sa seconde femme Lita Grey, au passage de *l'Amour fou* consacré par Breton en 1937 à chanter les louanges de *l'Age d'or* précisément; des « critiques », en fait simples instantanés d'émotion, de Philippe Soupault sur Pearl White ou William S. Hart, aux scénarios de Robert Desnos, la salle obscure demeure un des lieux privilégiés de l'activité du groupe, à cause bien sûr des affinités immédiates que l'on repère entre film et rêve, mais aussi parce que le cinéma, à cette époque, n'est encore appelé par presque personne « septième Art », que c'est un divertissement populaire, proche de l'existence authentique par conséquent, un élément excitant de cette vie rêvée que des jeunes gens en rupture de bourgeoisie et de tous académismes culturels - du moins s'y efforcent-ils - se battent pour substituer à la vie vécue dans l'indigence et la bassesse quotidiennes.

Toute cette agitation reste pourtant en grande partie verbale et scripturaire. On se disputera longtemps pour décerner ou non des brevets de surréalité à telle ou telle œuvre expérimentale de la mouvance surréaliste, mais qu'on adopte en ces délicates matières théologiques une position laxiste ou que, comme Alain et Odette Virmaux, on préfère restreindre, pour la période-clé qui s'étend du premier au second conflit mondial, le label « pur surréalisme » à trois films seulement: *la Coquille et le Clergyman*, de Germaine Dulac, sur un scénario d'Antonin Artaud (1927), *Un chien andalou*, de Buñuel et Dalí (1928) et *l'Age d'or*, de Buñuel seul (1930) - avec une faible participation de Dalí au scénario -, il n'en demeure pas moins que la productivité des surréalistes en œuvres effectivement tournées est étonnamment mince, surtout si on place en regard de cette pauvreté les dénégations désabusées d'André Breton dans un texte-bilan tardif, au titre nostalgique (« Comme dans un bois »): « De ma part, ce serait m'opposer à moi-même, renier ce qui me conditionne à mes propres yeux que de paraître m'affecter outre mesure, comme il est coutume, des déceptions causées par le cinéma en tant que moyen d'expression qu'on a pu croire mieux qu'ull autre appelé à promouvoir la "vraie vie". »

Ces déceptions ont dû se manifester en fait très tôt. Douze ans se sont écoulés entre les appels extatiques de Vaché et

Aragon et *l'Age d'or*. Douze bien longues années pour des jeunes gens qui, tous, communièrent dès leurs premiers exploits publics dans une dévotion commune à l'égard du «burlesque» et du «seriai» américains, de Mack Sennett et des *Mystères de New York*, et qui crurent jusqu'à l'avènement du parlant (1929-30) et même après, grâce à *l'Age d'or* en particulier, que le cinéma pouvait et devait être le grand véhicule de l'onirisme sans contrainte, de l'humour fracassant, de la révolution. On se contentait alors d'admirer et de maudire, par la plume du médium Robert Desnos par exemple, qui fut, à partir de 1923, époque à laquelle il commença de collaborer régulièrement à certains titres de la presse quotidienne, le critique de cinéma sinon le plus autorisé du groupe, du moins le plus proche de ses enthousiasmes et de ses dégoûts: « Les temps sont proches où le cinéma s'évadera définitivement du réel, comme le font déjà prévoir les comédies de Mack Sennett en qui il convient de saluer le génie véritable du cinéma » - « Donnez-nous des films à la hauteur de nos tourments! Bas les pattes, censeurs imbéciles, devant les rares films honorables, qui pour la plupart viennent en France de ce coin d'Amérique, Los Angeles, ville libre parmi des terres esclaves • ». On attendait, en somme, dans la fébrilité, dans une atmosphère de veillée d'armes, que quelque chose d'aussi libérateur, d'aussi éblouissant qu'en Amérique, quelque «explosante fixe», se manifestât enfin, en dehors du support écrit, de ce côté-ci de l'Atlantique. *Entr'acte*, de René Clair, sur un scénario de Francis Picabia, considéré un peu abusivement comme un et même le seul film dadaïste, combla en partie ce désir et fut sacré par Desnos en 1924 «le plus beau film de l'année». Puis vinrent *la Coquille et le Clergyman* (tourné en 1927, sorti en 1928, et que son propre scénariste, mécontent du travail de Germaine Dulac, torpilla auprès des surréalistes, alors et pour peu de temps ses alliés, ce qui allait déclasser pour toujours cette œuvre remarquable, véritable précurseur de tout le cinéma buiiuélien qui suivit); les courts-métrages de Man Ray: en 1927 *Emak Bakia*, en 1928 *l'Etoile de mer* (sur un poème de Desnos), en 1929 *les Mystères du Château de Dé*; puis *Un chien andalou*. (1928), et enfin *l'Age d'or*, terminé en 1930 à peu près en même temps que *le Sang d'un poète* de Cocteau.

Si l'on met décidément hors jeu ce dernier film, refusé à l'unanimité parce qu'on accusait le «tricheur» Cocteau, de tous les crimes (dont celui d'homosexualité, le moins dit, n'était assurément pas le moindre), constatons que ni René Clair ni Man Ray ni Artaud ni le premier Buiiuel ne soulevèrent auprès des surréalistes l'adhésion absolue, collective et durable qu'allait rencontrer *l'Age d'or*. On peut certes souligner que cet enthous-

siasme ne manquait pas de causes circonstanciées. Ainsi *l'Age d'or* bénéficia sans doute des réserves qui avaient été formulées à l'encontre de *Un chien andalou*: certains pensaient en effet que, s'il avait été aussi aisément (« imité » par Cocteau, c'était qu'il n'était pas inimitable, ce qu'exprime bien, de façon indirecte, la prise de position massive du Manifeste de présentation de *l'Age d'or*, rédigé au plus tard en août 1930 : « Bien qu'il suffise à peine, maintenant, qu'un livre, un tableau, un film, contienne en lui-même ses moyens d'agression propres à décourager l'escroquerie, nous continuons malgré tout à penser que la provocation est une précaution comme une autre et, sur ce plan, rien ne manque à *l'Age d'or* pour décevoir quiconque espère y trouver commodément sa pâture. »

Mais remarquons surtout que l'interdiction rapide du film par le préfet de police Chiappe¹² (qu'on retrouvera en instigateur du putsch manqué de février 1934), interdiction précédée d'une campagne de presse haineuse et xénophobe¹³, allait transformer, pour le plus grand malheur professionnel de Buñuel¹⁴, *l'Age d'or* en film maudit, en martyr Oe seul, après tout, de la cause surréaliste), et à un point même qu'aucun des amis d'André Breton ne pouvait soupçonner en 1930, puisque, par l'effet d'un ostracisme extraordinaire et partiellement incompréhensible, ce film mythique, trésor de ciné-club, allait devoir attendre 1981 (!) pour être enfin autorisé en France.

« EN REALGAR, EN ARCENIC ROCHIER »

Pourtant, et malgré le poids des circonstances, qui explique en partie l'espèce de vibration fervente s'attachant à la seule évocation du titre du film dans tous les textes surréalistes postérieurs à 1930, et singulièrement dans ce monument de démesure ingénue et de sincérité brouillonne qu'est *Amour, Erotisme et Cinéma* d'Ado Kyrrou¹⁵, il est indiscutable que l'impact de *l'Age d'or* sur les adeptes d'un mouvement iconoclaste, qui avaient si longtemps réclamé du cinéma, selon le mot de Desnos, (« le miracle », présente tous les caractères d'un séisme dont les causes sont (« naturelles » et authentiques. En dépit de la rédaction un peu ampoulée de certains passages du tract de 1930, en particulier au début (« L'instinct sexuel et l'instinct de mort »), on y décèle néanmoins aisément les traces non équivoques de la promotion immédiate du film à l'état de modèle accompli de la beauté surréaliste. Ici, ce ne sont pas tant les éloges hyperboliques qui sont révélateurs, que des généralisations, qu'on sent directement extraites de la substance filmique elle-même, comme celle-ci:

« Dans les prochaines mythologies morales prendront place d'une manière usuelle les reproductions sculpturales de diverses allégories édifiantes, parmi lesquelles se signaleront comme les plus extraordinaires celle d'un couple d'aveugles s'entre-dévorant (transposition et contamination par la séquence initiale [celle des scorpions] de la scène où Gaston Modot donne un coup de pied à un aveugle) et celle d'un adolescent au regard nostalgique "crachant par pur plaisir sur le portrait de sa mère" (équivalent textuel du plaisir que prend Lya Lys à voir sa digne génitrice sauvagement giflée par Modot) ¹⁶. »

Les rédacteurs du « Manifeste » de 1930 ont raison d'insister sur les « éléments subversifs » du film, et de les mettre en rapport étroit avec la situation d'un monde dont le centre de gravité est en train de basculer, la façade de respectabilité et de bonheur de se lézarder sans remède: « Projeté à un moment où les banques sautent, où les révoltes éclatent, où les canons commencent à sortir de l'arsenal, *l'Age d'or* devrait être vu de tous ceux que n'inquiètent pas encore les nouvelles que la censure laisse imprimer dans les journaux. » A propos d'*Un chien andalou*, Bunuel avait déclaré: « La foule imbécile a trouvé "beau" ou "poétique" ce qui au fond n'est qu'un désespéré, un passionné appelé au meurtre ¹⁷. » C'était fort lucidement insister, en 1927, sur le nihilisme, la rage d'une œuvre libertaire qui faisait sienne le « mot d'ordre » de Breton: saisir un revolver et tirer dans la foule. La violence était donc d'emblée la composante principale de l'originalité bunuélienne. En 1930, cette violence s'est transformée en subversion. Dans un contexte qui n'est déjà plus celui des « années folles », mais celui de la crise mondiale, de la montée des fascismes, des petites heures livides de la seconde grande apocalypse, le cinéma devient, pour Bunuel, machine de guerre, les cibles sont désignées: cette foule d'officiels qui claudiquent au milieu des cailloux de la côte catalane et se rassemblent pour poser la première pierre de la Rome éternelle, capitale de l'Empire puis de l'Eglise et par là symbole de tous les totalitarismes.

Il serait pourtant faux de dire que *l'Age d'or* constitue d'abord un manifeste politique, même si une lecture marxiste est possible de certaines de ses parties ¹⁸. Nous pouvons croire Bunuel sur parole quand il déclare en 1982, c'est-à-dire plus de cinquante ans après le tournage, avoir voulu faire « un film d'amour-fou », montrer « une poussée irrésistible qui jette l'un vers l'autre, quelles que soient les circonstances, un homme et une femme qui ne peuvent jamais s'unir ¹⁹. »

Certes, dans le détail des plans, la furie amoureuse de Gaston Modot et de Lya Lys a beaucoup vieilli, devenue un peu puérile quand elle s'exprime en images scatologiques (la jeune fille sur

la cuvette des w.-c., puis aussitôt le visage de l'homme couvert de boue, ou d'excréments), ailleurs souvent d'une grandiloquence qui, faute d'une vraie science de l'éclairage - celle qu'on trouve dans l'expressionnisme à la même époque - ne passe pas, dévaluée enfin souvent, il faut le dire, par des audaces érotiques dont la sensualité lyrique d'un von Stroheim, qui tourna *Queen Kelly* en 1928, c'est-à-dire avant que Buiiuel n'entreprît *l'Age d'or*, plus encore que la précision clinique de notre pornographie cinématographique actuelle, oblige à mesurer les limites.

Mais l'examen du montage de *l'Age d'or* établit en effet que le film privilégie la lutte individuelle du couple - et même de l'homme seul - par rapport à la bataille collective, en installant à la première place le combat (inutile) des «brigands» épuisés dont Max Ernst est le chef, et en choisissant de clore l'œuvre sur une image blasphématoire forte (les scalps de femmes cloués sur le bois de la Croix), ce qui désigne la révolte orgiaque du duc de Blangis, personnage de Sade, comme la plus pure de toutes et la seule à connaître, dans la fiction, un semblant de triomphe.

GRENADE, JOLI FRUIT

Quoi qu'il en soit, individuelle ou collective, liée plus ou moins à l'amour-fou (et peut-être plutôt moins que plus), la puissance subversive de *l'Age d'or* est aujourd'hui restée intacte, et c'est elle qui nous retient encore, par sa vertu dévastatrice, parvenant par éclairs à empêcher le spectateur moderne, pourtant anesthésié par la rotation trop rapide des avant-gardes", de classer la bombe de 1930 parmi les «classiques du septième Art».

Les squelettes mitrés des évêques sur les rochers de la Costa Brava; l'étonnante séquence pseudo-naturaliste au cours de laquelle le garde forestier, irrité par une innocente farce de son petit garçon, l'abat d'un coup de fusil et l'envoie bouler comme un lapin²¹; la gifle décochée par Gaston Modot en smoking, au cours d'une soirée mondaine, à la mère de celle que son désir convoite et pourchasse: autant de moments - Buiiuel notera plus tard qu'ils sont fondés sur des «gags», rapprochant par là leur impact de celui des grands burlesques américains qu'il admire" - dont l'effet d'humour rupteur proprement surréaliste continue d'entraîner, au même titre peut-être que les pulsions frénétiques de Laurel et Hardy acharnés à détruire la maison de James Finlayson", l'adhésion immédiate et complète (au plan cinématographique, le seul qui nous occupe) de tout spectateur qui aime le cinéma.

Ces grandes claques subversives sont fondées sur l'utilisation de deux procédés très différents, d'efficacité inégale. Tantôt, c'est le montage qui permet de coller l'une à l'autre deux images dont le choc, violent ou cocasse, constitue l'essence du gag visuel: une jeune fille entre dans sa chambre virginale/sur son lit repose une vache. Non sans économie elliptique des moyens le truc (celui du rapprochement iconoclaste) atteint son but, mais il est un peu gros (comme une grosse vache, précisément), et le Buñuel futur tendra à l'éliminer presque complètement. Tantôt, et la mécanique de l'écriture est ici bien plus subtile, le cinéaste utilise à fond l'effet de réel propre au cinéma pour authentifier le scandaleux ou l'impossible: collage intérieur au plan lui-même (une charrette occupée par des ouvriers en blouse traverse une réception très collet-monté, l'hôte plein de dignité a le visage couvert de mouches) ; séquence entière qui devient plausible simplement parce qu'elle est là, sur l'écran, sans qu'aucun indice d'irréalité vienne la dénoncer comme fausse (le débarquement des officiels dans des calanques impraticables, l'apparition finale du duc de Blangis qui *est* le Christ). C'est ce second procédé, utilisé avec une réjouissante désinvolture dans les chefs-d'œuvre de la fin (*le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972; *le Fantôme de la liberté*, 1974), seules réussites absolues du surréalisme cinématographique à ce jour, qui deviendra la marque même du style de Buñuel : l'évêque du *Charme discret* ne joue pas au jardinier, il *est* jardinier, va vers le hangar armé d'un fusil et tue les fermiers qui *sont* ses parents, etc.

Dans *l'Age d'or*, cette faculté de subvertir le réel par l'évidence reçoit déjà, de çà de là, les pleins pouvoirs, mais, sa simplicité même exigeant la plus grande rigueur dans le contrôle simultané de tous les éléments d'une séquence qui doit à tout prix paraître « vraie », il arrive qu'une faiblesse de la direction d'acteurs vienne en compromettre irrémédiablement l'efficacité. C'est le cas, par exemple, et Buñuel en était bien conscient en 1982", des passages où figure le chef d'orchestre barbu, respectable et libidineux. La nullité du comédien amateur désamorce alors la bombe et se crée un effet particulièrement indésirable de « long feu », qui affectera aussi bien plus tard, pour des raisons qui restent en grande partie mystérieuses, les premiers films du retour de Buñuel en France (*Cela s'appelle l'aurore*, 1955; *la Mort en ce jardin*, 1956) et même *La fièvre monte à El Pao* (1959), où le cinéaste dirigeait Gérard Philippe, il est vrai déjà secrètement miné par la maladie. De telles faiblesses doivent pourtant être considérées comme secondaires, d'abord parce qu'elles seront évitées le plus souvent dès que l'auteur de *l'Age d'or* aura pu recommencer des films selon son cœur (soit à partir

de *Los olvidados*, 1950), ensuite parce qu'elles disparaîtront complètement dans l'admirable tétralogie finale (de *Tristana*, 1970, à *Cet obscur objet du désir*, 1977).

LE JARDIN DESESPERIDE

Autant le spectateur d'aujourd'hui peut continuer à ressentir fortement la sincérité et la violence des coups de boutoir que l'énergie bufiuélienne porte, dans *l'Age d'or*, à une société vermoulue que sa sottise confiance en elle-même menace d'implosion et que le fascisme n'aura qu'à pousser pour qu'elle s'écroule comme les édifices dynamités de la Rome croulante, autant le laissent perplexe ces lignes d'André Breton: «Ce film demeure, à ce jour, la seule entreprise d'exaltation de l'amour total tel que je l'envisage. [...] Dans un tel amour existe bien en puissance un véritable *âge d'or* en rupture complète avec l'âge de boue que traverse l'Europe et d'une richesse inépuisable en possibilités futures" ».

« En puissance », peut-être, et encore... Comment croire que, dans *l'Age d'or*, les amants ne soient séparés et finalement vaincus que par l'oppression du vieux monde? Comment croire même que l'impuissance évidente de l'homme ait sa source unique dans les traumatismes fomentés en lui par une idéologie familiale de la répression? L'échec de l'étreinte amoureuse est immédiatement suivi par la trahison de la femme, elle-même suivie par la sortie triomphale du duc de Blangis, et par ces chevelures qu'on a clouées, par une ironie bien sombre, sur le bois de la Croix et qui flottent éperdument, cependant que la bande sonore, délaissant les musiques convenues, déchaîne le roulement barbare des tambours de Calanda, village natal de l'aragonais Bufiuel (nous savons par *Mon Dernier Soupir*, quelle place centrale ce fracas viril et primitif n'a cessé de tenir dans l'imaginaire secret du créateur hanté par la délivrance de tous les enchaînés, dont l'amant soumis à sa belle n'est pas le moins aliéné).

Avec le thème de l'amour impossible puis bafoué, avec l'atmosphère moyenâgeuse et misogyne du festival des tambourinaires, tous mâles, comme on est loin du mythe de la toute-puissance féminine selon Breton, d'Ondine, de Mélusine, de Mélisande ! Ce ne peut plus être la force irrésistible et salvatrice du désir que nous lisons dans *l'Age d'or*, aujourd'hui que nous éclairons sans aucun doute le sort de tant de personnages féminins brutalement pliés à la loi du mâle chez le Bufiuel ultérieur (de la mariée enfournée dans le crématoire de *la Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*, 1955, à Viridiana devenue esclave consentante

d'un couple dans l'éclatant diamant noir qui porte son nom, 1961, et que la police de Franco brûla en place publique). Nous y lisons au contraire une méditation grinçante et tragique non seulement sur la société constitutionnellement aliénante, mais sur le tandem maudit de l'homme et de la femme, accrochés l'un à l'autre sans recours, et celle-ci toujours prête à trahir celui-là avec le premier barbon venu, et le mâle dévoré par sa fierté phallique impuissante, qui balance par la fenêtre de sa « fiancée » déceptive tous les oripeaux qui l'oppressent et l'obsèdent, faute de pouvoir la jeter elle-même, lui le mal-aimé, et la vengeance finale exercée sur l'éternel féminin, par marquis de Sade interposé.

Où sont les lendemains qui chantent, dans *l'Age d'or*? Où est le jardin édénique que Breton y voit palpiter? Si certaine capacité de scandale dort encore dans ce ruban de pellicule, c'est parce que la verve bufiuélienne y bafoue d'abord le duo désaccordé d'Adam et Eve puis, de proche en proche, par exécution croissante de l'humanité, l'univers entier, la dérisoire création. Une rage singulière y couve sourdement dans l'ombre, comme chez Céline; au seuil du voyage, toutes les voies sont bouchées et pour toujours: « Nous cherchons notre passage/Dans le ciel où rien ne luit. » *D'Un chien andalou* à *l'Age d'or*, on n'est pas sorti de l'oppressante impasse, la menace est toujours là, comment s'en étonner? Et si l'on trouve parfois, ici ou là, une curieuse allégresse, c'est celle de la mort elle-même, du « désespéré appel au meurtre ». Bienheureux les surréalistes, qui admiraient les films sans les voir! Cette inattention leur a évité bien des désillusions sur *l'Age d'or*, qui n'auraient pas manqué de les bouleverser s'ils avaient seulement accepté d'être lucides en face d'un prologue (d'autant plus saisissant dans son ténébreux pessimisme qu'il se déroule en décors naturels, loin par conséquent du confinement malsain, trop « civilisé » des studios) qui d'entrée de jeu ferme la porte à toute interprétation du film par les utopies à venir (qu'elles soient révolutionnaires ou amoureuses) : le monde se résume à la lutte à mort, bien abjecte, des scorpions entre eux, et à la défaite sans gloire d'un pauvre rat. *Urbi et orbi*, point de lendemain, et ce n'est pas une greluce en jupons qui nous sauvera; elle nous enfoncerait plutôt, avec ses manières insinuantes et doucereuses, dans l'ornière des renoncements. Derrière la voluptueuse Lya Lys se profile l'ombre imposante, la silhouette lourde et vache de la mère. A nous les putains du duc de Blangis, celles que l'on baise et que l'on tue.

L'Age d'or est donc encore capable de sauter au visage de ceux qui le détestent comme de ceux qui l'admirent avec trop d'arrière-pensées partisans, comme une machine infernale à l'horlogerie particulièrement sensible: toutes récupérations niaisées, toutes tentatives de réduction la déclenchent. Mais cette brisante charge de fulmicoton n'est pas une explosive fixe, car précisément elle ne se fixe jamais assez longtemps pour s'immobiliser en déflagration poétique; et voilà bien la raison centrale pour laquelle cette œuvre si lucidement négative ne possède pas (ou plus?) de valeur onirique appréciable, s'éloignant sur ce point à des années-lumière des ambitions surréalistes, mais constituant peut-être aussi la pierre de Rosette qui convient pour déchiffrer les causes de l'échec cinématographique du groupe dans les années 30.

A l'évidence, la logique des rêves ne régit pas *L'Age d'or*, œuvre trop concertée, trop réfléchie²⁸, où l'écriture automatique n'a aucune place. Le second essai de Buñuel se ressent ici sans doute de la défection de Dalí, enfoncé à l'époque dans des dissensions familiales qu'il avait lui-même créées, et empêché par là de faire preuve de la disponibilité qui avait permis naguère aux deux amis, lors de l'élaboration *d'Un chien andalou*, de travailler en parfaite symbiose et de constituer des séquences entières à partir de cadavres exquis obtenus par agglutination immédiate, dès le réveil et sans aucune censure, de leurs rêves amoebées de la nuit²⁹. Buñuel, seul responsable du scénario final de *L'Age d'or*, à un ou deux gags près, a conçu l'ensemble de son film comme une démonstration rigoureuse, presque mathématique, dont l'ouverture en forme de reportage imité de Jean Painlevé donne le ton.

La conséquence prévisible de ce postulat est que les passages oniriques que *L'Age d'or* inclut dans sa trame - surréalisme oblige - sont beaucoup moins convaincants que l'œil tranché ou la main pleine de fourmis *d'Un chien andalou*. A l'évidence concrète du rêve, qui met sur le même plan le vrai et le faux, sans opérer entre eux aucune transition qui signifierait trop clairement le point de passage obligé entre deux mondes hétérogènes - évidence et immédiateté que le Buñuel de la fin, si merveilleusement sûr de ses moyens, atteindra comme en se jouant -, se substitue dans *L'Age d'or* un système appuyé de démarrage onirique, plus proche, *horribile dictu* /, des procédés de Cocteau dans *le Sang d'un poète* que de la simplicité de *Subida al cielo* (1951), ce film de la période mexicaine qui contient

les seules séquences véritablement érotiques et « libérées » de tout l'œuvre bufiuélien.

Ce système appuyé renonce au concret de la perception et s'agence en trucs optiques, techniquement assez réussis, mais d'une charge phantasmatique faible: dans le miroir de la chambre, des nuages défilent. Ils n'auront jamais l'étrangeté de ceux de Magritte, beaux et énigmatiques non d'être là où on ne les attend pas, mais de demeurer fixes, pour l'éternité, au centre de la toile, c'est-à-dire de n'être définitivement pas nuages: *ceci n'est pas une pipe*.

L'efficacité future de Bufiuel se fondera sur l'utilisation magistrale du concret, de l'effet de réel. On l'a vu à l'œuvre déjà dans *l'Age d'or*, mais il est caractéristique qu'il ne serve pas dans les plans oniriques les plus travaillés, comme celui de la chambre, preuve que, si *l'Age d'or* est authentiquement surréaliste (avec les correctifs que nous avons indiqués) dans la révolte, il ne l'est pas du tout dans le rêve, et n'atteint donc jamais à ce « merveilleux » moderne tant réclamé par Breton, qui imprègne les scénarios de Desnos et qu'on verra s'épanouir seulement, peut-être, un quart de siècle plus tard, chez les épigones du surréalisme, dans *l'underground* américain d'un Kenneth Anger par exemple (*Inauguration of the Pleasure Dome*, 1954), dont l'emportement homosexuel a dû horrifier Breton, s'il a eu connaissance de ses films!

Dans un premier temps, peut-être peut-on dire que le merveilleux véritable ne saurait être obtenu que par des gens qui croient (au sens quasi mystique du terme) à l'autre côté du miroir. En délicatesse prolongée avec tous les dogmes, Breton se rangeait pourtant sûrement dans la catégorie des croyants de ce genre, aussi sûrement que Bufiuel, espagnol sceptique, vacciné par son enfance catholique contre toute tentation transcendante, ne faisait partie des croyants d'aucune obédience. Non qu'il fût incapable de vivre dans le rêve, mais l'aspiration verticale, si frappante dans *l'Ode à Charles Fourier*, qui se termine comme *Élévation* de Baudelaire, lui faisait défaut. Son imaginaire est matériel, toujours, et, à son omniprésente angoisse du néant, il répond par une petite histoire ironique et grinçante, un *private joke* exquisement espagnol: « Malgré ma haine de l'information j'aimerais pouvoir me relever d'entre les morts tous les dix ans, m'avancer jusqu'à un kiosque à journaux et en acheter quelques-uns. Je ne demanderais rien de plus. Mes journaux sous le bras, pâle, frôlant les murs, je reviendrais au cimetière et je lirais les désastres du monde avant de me rendormir satisfait, à l'abri rassurant de la tombe. »

C'est sur ces mots superbement irrécupérables que se clôt

Mon Dernier Soupir, sa dernière œuvre, mais on sait que, quelques semaines avant sa mort, il réussit à ameuter les crédules services français du ministère de la Culture avec une blague énorme: l'annonce de son arrivée à Paris, où il devait empocher une médaille quelconque. Sublime séquence bufiuélienne : le train s'arrête, les officiels sont là, sans le gibus de *l'Age d'or* mais c'est tout comme, des aides descendent péniblement du wagon non le maître lui-même, resté au chaud ailleurs, à méditer sur sa mort, mais son effigie émaciée, en cire, effrayant simulacre de momie coulé pour un Musée Grévin. Qui sut mourir sur cette affriolante pirouette non seulement n'est pas entièrement mauvais, comme le disait w.-C. Fields de l'homme qui déteste les enfants, mais se montre irréductible pour tous les au-delà, balisés ou non, des mythologies puériles et honnêtes, et du surréalisme, même...

Il est pourtant un accès vers le merveilleux concret dans la réalité elle-même, c'est ce que prouvera *le Charme discret*, mais cet accès le Bunuel de 1930 ne pouvait le découvrir, par manque de savoir-faire cinématographique d'abord, nous l'avons dit. Pourtant, plus profondément, je crois que c'est l'environnement surréaliste de ces années-là qui l'a empêché de forcer l'issue.

Car cette époque, c'est celle, radieuse et royale, de l'expressionnisme allemand dont les premiers films (*Caligari*, de Robert Wiene, 1919; *Nosferatu*, de Murnau, 1922) avaient à juste titre enflammé Desnos et avec lui le groupe. Très vite, néanmoins, l'extase céda le terrain à la désillusion hargneuse, puis à l'insulte excommunicatrice. Versatilité surréaliste, transposition, dans le domaine des affinités extérieures, des déchirements internes qui, à tout instant, menaçaient de faire éclater la cohésion des amis (et des faux amis) de Breton? Ce serait là une conclusion superficielle. En fait, l'expressionnisme avait trahi, aux yeux des surréalistes, parce qu'il sacrifiait délibérément au péché majeur, celui d'esthétisme. Et c'est bien vrai que, pour Murnau et pour Lang, qui tous deux, sur des registres différents, étaient en train d'édifier le socle durable du « septième art », dans toute l'acception de ce terme, les préoccupations formelles l'emportaient, et de beaucoup, sur l'idéologie. C'est même par là qu'ils furent et demeurent des artistes conscients que personne n'a dépassés, qu'on n'a jamais égalés peut-être.

On pardonne mal au « merveilleux » Desnos son effarant aveuglement sur *le Dernier des Hommes*, ce film entre tous parfait de Murnau (1924). Un article de lui, qui commence par « *Le Merveilleux*, but suprême de l'esprit humain depuis qu'il a pris possession du pouvoir créateur à lui conféré par la poésie et l'imagination, n'apparaît que trop rarement au cinéma, admirable

passerport cependant pour accéder à ces régions où le cœur et la pensée se libèrent enfin de l'esprit critique et descriptif qui les rattache à la terre », s'achève sur ces délirantes âneries: «Ridicule et grotesque [... est...] d'ailleurs [...] le] *Dernier des Hommes*, où Jannings tente en vain de nous intéresser à une invraisemblable histoire de concierge, de laveurs de cabinets et de livrée à galons. C'est à proprement parler un film pour les domestiques²⁸. »

Et ce sont là à proprement parler propos de concierge, mais qui ne voit qu'ils sont, hélas !, significatifs de la cécité du surréalisme à l'état naissant sur le cinéma? Pour Breton et ses amis, en effet, l'art est l'ennemi principal, ce qui peut se comprendre quand il s'assimile pour eux à l'académisme d'une bourgeoisie bien-pensante qu'ils honnissent, mais ce qui se trouve dans le même temps constituer la racine de certaine stérilité esthétique du mouvement, dans le domaine du cinéma tout au moins. Interrogé par Dalí quelques mois avant de commencer le tournage de *l'Age d'or*, Buñuel affirme: «Mises à part de rarissimes exceptions, le cinéma européen n'a pas d'autre occupation que celle de fabriquer de l'art », et plus loin: «Quant au rythme, je ne sais pas ce que c'est²⁹. »

Dépouillé d'artifice, l'aveu est de taille, et éclaire bien des incompréhensions: car que serait *le Dernier des Hommes*, en effet, abstraction faite de son rythme, de ce montage si prodigieusement, si exactement musical qu'Eisenstein, prêt à tourner le *Potemkine*, acheta une copie du film et se mit à le démonter et à le remonter fébrilement à la table de montage, afin de comprendre comment fonctionnait ce *tempo* d'apparence si magique?

A quoi donc s'intéressent les surréalistes dans le cinéma? Au sujet, exclusivement. Du temps de leur commune jeunesse nantaise, Vaché et Breton se composaient un film idéal en entrant indifféremment dans n'importe quelle salle, où ils parlaient bruyamment, absorbaient dix minutes d'une bande, puis ressortaient pour s'aller exalter ailleurs. Belle prémonition de l'écoute erratique de la télévision! Cette désinvolture fut peut-être tonique un temps, elle justifie cependant des aberrations comme celle de Desnos, et les erreurs de jugement qui firent porter au pinacle, sous prétexte d'amour-fou, le *Peter Ibbetson* du tâcheron Henry Hathaway (1935), quand on avait négligé *les Trois Lumières* de Fritz Lang (1921), non sans verser même parfois, quitte à renier son internationalisme, dans les clichés sur la grossièreté germanique à propos de ce sommet d'orchestration visuelle et de mise en scène grandiose. D'où ces lignes révélatrices de Desnos: « Avec *les Trois Lumières*, [...] le cinéma allemand [n'] échappe [pas] plus qu'un autre à la médiocrité. L'ennui et le poncif doi-

vent naître chez lui de l'art qui tend à réduire les films à des postures hiératiques et à supprimer l'intrigue⁸⁰ ».

L'intrigue, l'histoire, l'anecdote, les allemands s'en étaient en partie débarrassés en effet, et elles ne ressurgiront en force dans le cinéma qu'après l'avènement du parlant, pour le condamner pendant des années à d'insipides bavardages. Mais pour Vaché, pour Bunuel, pour tous les surréalistes, seules comptent les « mémorables aventures » et si, à propos du *Potemkine*, Desnos entonne avec fougue le péan de la révolution en marche, il ne sait guère que raconter le film, ne trouvant, pour évoquer sa splendeur formelle, c'est-à-dire l'essentiel, que cette platitude: « Ce film admirablement réalisé...⁸¹ », ce qui n'a, *stricto sensu*, aucun sens, même et surtout si ce type de formule creuse continue à constituer aujourd'hui le cœur de toute prétendue « critique » de quotidien.

Je laisse à d'autres le soin d'examiner la douloureuse question de savoir si tel mépris de l'art n'explique pas aussi, parfois, les faiblesses de certaine *littérature* produite par le groupe. En tout état de cause, une réévaluation de ce genre n'affecterait pas Breton, dont le souci d'écriture, en dépit qu'il en eût peut-être, demeure toujours primordial, et qui sut, sur ce point précis du primat absolu du faire sur le dire, clouer le bec à qui avait osé « traduire » Saint-Pol-Roux, en quelques formules éclatantes qui font jurisprudence littéraire".

Mais voilà! Cette lucidité ne s'étendait pas au cinéma qui, malgré les protestations renouvelées des surréalistes, reste largement, dans leur inconscient, le divertissement d'ilotes qu'il est bien entendu, à la même époque, dans le discours explicite des bourgeois cultivés qu'ils exècrent. D'ailleurs, ils se font volontiers ilotes eux-mêmes, ou enfants émerveillés - ce qui, de ce point de vue, revient au même - pour aller voir et revoir les bandes comiques de leur enfance", incapables qu'ils sont tous, dans leur sottise, bien contemporaine elle aussi, d'intellectuels mangeurs de livres, de comprendre que, si les gags d'Harry Langdon les font rire, c'est parce qu'ils sont écrits, construits, rythmés, cadrés, en un mot, présents sur l'écran dans leur gestuelle merveilleusement (ingénieusement) *machinée*, aussi exacts, aussi savants que la construction textuelle du salon de Madame des Ricochets dans *Monde*.

C'est par ce qu'il conserve, par-delà les années raboteuses de gloires, de nécessité *esthétique*, c'est par l'agencement, ici ou là parfait, de ses images, c'est par son rythme né du montage et de l'adéquation de ses plans avec sa bande musicale, rythme dont Buñuel prétendait ignorer la nature, formalisme qu'en 1982 encore il portait au débit de l'expérience surréaliste", que *l'Age d'or* a,

du moins en partie, survécu. Buiiuel y a gagné de se voir marquer de l'infamante fleur de (Lya) lys qui flétrit « l'artiste ». Car, dans le cinéma comme en tout autre art, ma fin est mon commencement et le verbe sous toutes ses formes, le prestige du verbe, du mot, du plan, de la tache de couleur, indépendamment de toute intention avouée, de toute histoire, de tout message, c'est bien toujours le seul dieu. *Facta volant, verba manent*, et tout le reste est mauvaise littérature, qu'elle soit surréaliste ou non.

Université de Paris X - Nanterre

NOTES

1. *Lettres de guerre*, Eric Losfeld, «Le Désordre», 1970, cité dans *les Surréalistes et le Cinéma*, d'Alain et Odette Virmaux, Seghers, 1976, p. 105.

2. *Le Film*, dirigé par Louis Delluc, *Cf. les Surréalistes et le Cinéma*, *op. cit.*, p. 107.

3. Jacques Vaché devait, comme on sait, se donner la mort à Nantes, le 6 janvier 1919; «J'objecte, avait-il écrit magnifiquement, à être tué en temps de guerre.» *Cf.* l'article «Vaché», in *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, d'Adam Biro et René Passeron, P.U.F., 1982.

4. *L'Age du cinéma*, n° spécial, août-novembre 1951, cité dans *les Surréalistes et le Cinéma*, *op. cit.*, p. 277.

5. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que ce titre, qui sert de chapeau commun à deux séries américaines (*The Clutching Hand* et *The Exploits of Elaine*) tournées par Mackensie en 1915, avait été précédé par une autre série interprétée, comme les suivantes, par la première star internationale, Pearl White, une fabuleuse cavalière et acrobate de vingt-cinq ans, et réalisée aux Etats-Unis par le français Louis Gasnier, immigré de très fraîche date, qui appliquait dans son pays d'adoption les recettes inventées à Paris par LOUIS Feuillade pour ses *Fantômas* (1913-14). L'enthousiasme délirant des surréalistes pour le cinéma américain et leur horreur, si souvent exprimée, du cinéma français, reposaient donc sur des bases plutôt fragiles. Mais cette injustice ne fait que témoigner d'une indifférence presque complète du groupe à l'égard des metteurs en scène. Comme nous le verrons, même si, plus tard, il devait savoir rendre justice à des «auteurs» comme Chaplin (confondu, du reste, avec l'acteur Charlie et avec le personnage Charlot), cette indifférence est en fait un trait permanent de l'attitude des amis d'André Breton à l'égard du cinéma, et cela ne va pas sans conséquences.

6. Car la rupture brutale d'André Breton avec Desnos n'a pas d'autre cause que le reproche, très vite lancé par le premier au second, de se livrer dans «la grande presse» à une activité mercantile qui équivaut à une prostitution indigne au capital et à la bourgeoisie lectrice de quotidiens.

7. *Journal littéraire*, 15 novembre 1924, dans une critique du film *le Rayon mortel* «de» William Fox, en fait *producteur* et non réalisateur (nouvelle preuve que ces distinguos, pourtant essentiels, n'intéressent guère les surréalistes, *cf.* note 5. C'est à William Fox qu'on doit l'invention des Nickel Odeons, salles très populaires auxquelles on pouvait accéder en payant un simple «nickel», et le lancement de la première «vamp», Theda Bara, et du premier «cow-boy», Tom Mix, de l'écran. *Cf. Cinéma*,

par Robert Desnos, recueil réuni et présenté par André Tchernia, NRF, Gallimard, 1966.

8. *Le Soir*, 7 mai 1927, «Mélancolie du cinéma», dans *Cinéma*, *op. cit.*, p. 174.

9. Les Noailles allaient bien mériter de l'avant-garde dans les années suivantes en payant sur leur cassette personnelle *le Sang d'un poète* de Jean Cocteau, honni par les surréalistes qui y virent un pastiche indigne d'*Un chien andalou* (payé, lui, par Madame Buñuel mère), et *l'Age d'or*, dont l'interdiction ne valut à Charles de Noailles que des déboires: il fut «mis à la porte du Jockey Club» et menacé d'excommunication par le Pape. Mais, en parfait gentilhomme, il n'en garda jamais rancune à Bunuel. Cf. *Mon Dernier Soupir*, Robert Laffont, 1982, pp. 142 et suivantes.

10. C'est encore le terme, bien légèrement employé à notre avis, dont use Philippe Soupault dans un entretien accordé à Jean-Marie Mabire en 1965 (in *Surréalisme et Cinéma*, tome 1, n° 38-39 d'*Etudes cinématographiques*). Cela lui permet, en associant du reste Dali au péché infâme de *trucage*, d'«expliquer» d'une façon qui laisse songeur les raisons des faiblesses du cinéma surréaliste: «Quand vous jouez aux cartes et que l'un des joueurs triche, vous n'avez qu'une seule chose à faire: vous retirer. C'est ce que nous avons fait: nous ne pouvions pas lutter avec des tricheurs».

11. Cf. «L'Age d'or», manifeste signé Maxime Alexandre, Aragon, André Breton, René Char, René Crevel, Salvador Dali, Paul Eluard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, André Thirion, Tristan Tzara, Pierre Unik, Albert Valentin. Ce document capital constitue la première moitié d'une brochure à couverture dorée, conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal sous la cote 8°RK1433 (1). Il s'agit en fait d'une revue imprimée par le cinéma Studio 28, toujours sis aujourd'hui rue Tholozé, dans le 18^e arrondissement de Paris, et alors dirigé par son fondateur Jean Mauclair. Elle était, semble-t-il, envoyée à tous les membres du Film-Club et contient, à la suite du rappel des onze programmes de la salle depuis son inauguration le 10 février 1928, le détail du programme n° 12, comportant || *Paris-Bestiaux* de D. Abric et M. Gore!, *Au village*, film comique de montage de Léonid Moguy, un dessin animé sonore (non précisé) et *l'Age d'or*, film parlant et surréaliste de Luis Buñuel, scénario de Luis Buñuel et Dali (sans mention de prénom)>> avec toute son interprétation. Signalons que les projections de ce douzième programme étant annoncées «à partir du 22 août 1930», la précision donnée par Alain et Odette Virmaux en page 52 de leur ouvrage cité *les Surréalistes et le Cinéma* («le groupe d'André Breton consacra à *l'Age d'or* en 1931 un Manifeste [...] né de l'interdiction policière du film») est évidemment fautive. Le «Manifeste» a été rédigé obligatoirement avant le 22 août 1930. Quant à l'interdiction policière, elle est très précisément datée par le second document conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (8° RK1433 (2)), qui rassemble des coupures de presse sur l'Affaire, en particulier le communiqué (sous le titre «Un scandale qui prend fin») publié dans *le Figaro* du 11 décembre 1930: «Interdiction du film "l'Age d'or". Les représentations du film "l'Age d'or", au Studio 28, sont suspendues dès ce soir, dans l'intérêt de l'ordre public.»

La seconde moitié de la revue-programme du Studio 28 fournit sur quinze pages quatre photographies d'*Un chien andalou* et trente de *l'Age d'or*.

Le «Manifeste» de *l'Age d'or* avait été publié dès 1948 par Maurice Nadeau dans son *Histoire du surréalisme*, tome II, pp. 167-178, éditions du Seuil. Il a été repris par *l'Avant-Scène Cinéma* (n° 27-28), dans *L'Occhio tagliato*, recueil de textes dadaïstes et surréalistes publiés en français par Gianni Rondolino, Edition Martano, Turin, 1972, et dans *les Surréalistes et le Cinéma*, pp. 178-188, d'Alain et Odette Virmaux, *op. cit.*

12. Buñuel, dont la rancune se comprend, devait faire du violeur et de l'assassin sadique de son *Journal d'une femme de chambre* (1963) un cabaretier qui crie «Vive Chiappe!» pour soutenir une manifestation antisémite, dans l'ultime séquence du film.

13. Cf. dans *Ordre* du 10 décembre 1930, la reproduction d'Wle lettre du 8 adressée par M. Le Provost de LaWlay, conseiller mWlicipal des Champs-Élysées, à M. Chiappe: «J'ai assisté à la représentation de dimanche. La salle était pour la majeure partie composée de jeWles gens et pour Wle part d'étrangers [...]. Tel que je vous connais, la cause des braves gens est gagnée. [...] J'ai déjà attiré votre attention sur d'autres films d'importation ou d'origine germanique... » et, dans la notification d'interdiction déjà citée à la note 10 et publiée dans *le Figaro* du 11 décembre par Gaëtan Sanvoisin: «Concluons en nous associant de tout cœur à la remarque parfaite que nous apporta hier soir le *Journal des débats*, évoquant une récente déclaration de M. Chiappe. Il faut maintenir hors de toute atteinte «l'atmosphère non puritaine sans doute, mais fine et saine, qui fait le charme parisien ».

14. Buñuel n'avait pas assisté au scandale de *l'Age d'or*; il se trouvait alors en Amérique, invité par la Metro Goldwyn Mayer (Cf. *Mon Dernier Soupir*, *op. cit.*, pp. 154 et suivantes.)

15. *Le Terrain vague*, 1957.

16. Dans *Mon Dernier Soupir*, *op. cit.*, Buñuel précise qu'au moment précis où il rejoignit Dali à Figueras, espérant mettre en chantier avec lui le scénario de *l'Age d'or*, le peintre venait de se faire jeter à la porte de la maison paternelle (c'était en 1929) pour avoir «écrit à l'encre noire», «sur Wl de ses tableaux, au cours d'une exposition à Barcelone»: «Je crache par plaisir sur le portrait de ma mère.» C'est cette anecdote, sans doute contée aux surréalistes par Dali lui-même (ou par Buñuel) qui souffle son exemple scandaleux d'«allégorie» moderne au tract de 1930, alors que Buñuel, fort respectueux de sa propre mère, atténue en quelque sorte le blasphème dans *l'Age d'or*, tout en le rendant plus violent et plus spectaculaire: ce n'est pas son enfant qui bafoue ici la mère, mais Wl inconnu; celui-ci n'exerce pas sur la figure vénérable Wle humiliation sublimée, mais Wle voie de fait directe.

17. Cité par Georges Sadoul, *Histoire d'un art, le Cinéma*, Flammarion, 1949.

18. Il faudrait préciser que le «marxisme» de Buñuel, très proche du Parti communiste à ce moment-là mais pas assez toutefois pour y adhérer, contrairement à beaucoup de ses amis surréalistes, est de tendance nettement trotskyste, analogue en somme, en plus âpre, à celui de Jacques Prévert et du groupe Octobre.

19. *Mon Dernier Soupir*, *op. cit.*, p. 141.

20. Cf. *l'Ere du vide*, de Gilles Lipovetsky, Gallimard, 1983, et en particulier son chapitre 4: «Modernisme et post-modernisme », pp. 84 et suivantes.

21. Jean Renoir s'en souviendra dans *la Règle du jeu* (1939), où le massacre des lapins, lors de la partie de chasse, prépare l'assassinat de Jurieu par le garde Schumacher, qu'incarne... Gaston Modot.

22. Voir *Mon Dernier Soupir*, *op. cit.*, p. 138.

23. Dans *Big Business (Œil pour œil)*, Horne, 1929.

24. *Mon Dernier Soupir*, *op. cit.*, p. 141.

25. *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, cité par Ado Kyrou, *Amour, Erotisme et Cinéma*, *op. cit.*, p. 384.

26. Cf. l'aveu dépouillé d'artifice de Buñuel dans *Mon Dernier Soupir*, *op. cit.*, p. 138: «J'avais imaginé Wle vingtaine d'idées [...] Je les notais, à tout hasard.» C'est nous qui soulignons.

27. *Mon Dernier Soupir*, *op. cit.*, pp. 125 et suivantes.

28. *Journal littéraire*, 18 avril 1925, dans *Cinéma*, *op. cit.*, p. 138.

29. Dans le n° 31 de *l'Amie de les arts* (31 mars 1929), journal catalan où l'entretien est publié en espagnol. Un fac-simile de la page qui le contient figure à la page 84 de *l'Œuvre littéraire de Salvador Dali, vue dans son ensemble*, thèse inédite de III^e cycle de Johanna Geertruida van de Pas, sous la direction de Michel Décaudin, soutenue le 4 février 1985 à l'Université de Paris III.

30. *Paris Journal*, 6 avril 1923, dans *Cinéma*, *op. cit.*, p. 97.

31. *Le soir*, 26 mars 1927, dans *Cinéma*, *op. cit.*, p. 163.

32. «Il s'est trouvé quelqu'un d'assez malhonnête pour dresser un jour, dans une notice d'anthologie, la table de quelques-unes des images que nous présente l'œuvre d'un des plus grands poètes vivants; on y lisait: *Lendemain de chenille en tenue de bal* veut dire: papillon. *Mamelle de cristal* veut dire: une carafe.

Etc. Non, monsieur, *ne veut pas dire*. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit.» *Introduction au discours sur le peu de réalité*, septembre 1924, repris dans *Point du jour*, Gallimard, « Idées », 1970, p. 23).

33. Pour Buñuel interrogé par Dali (*l'Amie de les arts*, *cf.*, note 29, seuls comptent Harry Pollard, le moustachu Adolphe Menjou, Ben Turpin le bigle et, parmi les «modernes», Harry Langdon. En 1929, Charlot est déjà passé du côté des «ennuyeux» comme aurait dit Madame Verdurin: « Il ne fait plus rire que les intellectuels » (injure définitive, bien entendu...)

34. «Le surréalisme a triomphé dans l'accessoire et échoué dans l'essentiel (...) Réussite artistique, succès culturel (...) furent précisément les choses qui importaient le moins à la plupart d'entre nous. Le mouvement surréaliste (...) souhaitait avant tout (...) transformer le monde et changer la vie. Sur ce point (...) un bref regard autour de nous montre clairement notre échec.» (*Mon Dernier Soupir*, *op. cit.*, p. 149.)

VINCENTE ALEIXANDRE OU LE SUSPENS AU GOUT D'ÉTERNITÉ

Lucie PERSONNEAUX CONESA

Les notions *d'âge d'homme* et *d'âge d'or* nous plongent dans le mystère du temps; nous passons de la réalité, de la plénitude de l'homme accompli au temps mythique de l'âge d'or. Et, soudain, nous surprend le paradoxe: c'est avec l'homme, cet être insaisissable et mouvant que s'impose à nous l'expression qui évoque la réalité; et c'est avec l'or, ce métal dur, inattaquable, concret et excellent que s'impose à nous l'image qui évoque le mythe. Mythe dans lequel l'irréalisable se réalise, le temps insaisissable et fuyant devient métal, le plus précieux et le plus pur. Mythe du temps pétrifié, comme suspendu, désir réalisé.

Quand résonnent en nous ces deux formules, nous balançons entre réalité et mythe, tandis que la seconde met en question et ébranle l'apparente solidité de la première. L'âge d'homme n'est-il pas, lui aussi, un âge mythique? Les tentatives passionnées de l'être humain pour atteindre cet âge d'homme ne sont-elles pas vaines puisqu'elles le mènent le plus souvent à un état de sclérose et de rigidité ?

L'un des mérites de la poésie de Vicente Aleixandre, poète surréaliste espagnol, prix Nobel de littérature 1977, est de mettre en question l'âge d'homme, d'en faire un «point suprême» vers lequel nous devons tendre mais que nous ne devons surtout pas atteindre, sous peine de mort; «point sublime» qui doit demeurer mythique ou poétique et ne doit se réaliser ni en un temps ni en un lieu. C'est pourquoi un état de tension continue, de suspens, structure toute la poésie aleixandrine.

Comme presque tous les surréalistes, Vicente Aleixandre condamne l'homme fait, l'adulte, qui est présenté en de saisissantes visions fort insolites: personnage de jeu de cartes¹, poupée de carton', êtres à deux dimensions sans l'épaisseur de la vie; mannequin à la peau d'écorce d'arbre·, au sourire de carapace de crabe'; être sans existence qui se dessèche contre un mur· ou dont le corps résonne comme une tour métallique". Les corps vidés de leur substance sont des corps de pierre², des corps sans amour³; ces corps qui étaient faits pour être des étincelles de lumière· sont ici remplis de lassitude, sans espérance, monotones et semblables; face à ces corps glacés et vides l., las et fanés, Vicente Aleixandre chante les corps d'amour⁴, les corps mythiques du paradis, dont il est le poète et le porte-parole. Monde d'innocence où la seule loi est l'amour, monde d'érotisme où l'être retrouve son authenticité, sa pureté primitive.

Cet âge d'homme auquel les êtres parviennent est un monde figé, d'hypocrisie et de fausseté. Il est symbolisé par le *salon* que le poète décrit à plusieurs reprises avec une plume acérée; il n'y a, en ce lieu, que parodie de la douceur, de la vie et de l'amour: les baisers y sont de confiture de « cheveux d'ange⁵ » ou de « biscuit glacé, » et la lune y est de miel. Le poème « La valse » *d'Epées comme lèvres* en est le plus bel exemple⁶: nous sommes dans un salon où un orchestre est présent; comme dans le film de *Buñuel l'Age d'or*, il est le symbole même de l'artifice qui règne en ce monde; la musique, lyrisme à l'état pur, expression de l'âme sans le recours aux mots, est ici quelque chose de superficiel; l'érotisme est exclu de ce salon dans lequel s'entasse une masse informe de personnages qui tous se ressemblent; ils ne sont qu'apparence, maquillage, masques, vêtements; ces masques, au lieu de cacher, révèlent leur véritable nature: sciure de bois, son, c'est-à-dire le vide, le sec, le stérile, matières sèches, émanant d'une vie tronquée; cette sèche floraison semble une floraison de cimetière, issue du néant et de la mort. La satire frise le burlesque quand les vêtements durs et imperméables isolent les corps et enferment chacun dans son univers, annulant toute communication pendant la valse, danse qui est, comme la polka du poème « Salon⁷ » « une plage sans onde », une parodie et une négation d'érotisme. La satire est féroce: les hommes sont abandonnés par leur virilité, les dames éventent leur vaine humidité; mais, en même temps, transparaissent tendresse et pitié pour ces hommes impuissants et ridicules, pour ces dames « assises sur une larme »... Larme hyperbolique, concrétisation de leur désespérance née de cette vie « assise », vie de passivité et de solitude.

Déçu par ce monde de l'homme, sec, dur et cruel, le poète

crée un âge d'or, le monde de la vraie vie où règne l'amour fou, état essentiellement irrationnel, thème-clé de sa poésie et l'un de ses mythes les plus attachants. A l'aridité d'un monde, il oppose un univers de fluidité: à la femme du salon, raidie dans sa robe d'apparat, il oppose la femme « fleuve lumineux ., », « eau rugissante¹⁷ » ou « lave rugissante¹⁸ ». Aux vêtements qui s'incrument dans la peau comme une broderie dont l'homme ne pourra plus se défaire¹⁹, (symboles de la mort qui peu à peu envahit l'être et l'anéantit²⁰), il oppose le nu, l'authentique beauté primitive, la communion avec la nature. Aleixandre veut redonner sa valeur à la vie primitive et cela se traduit par un dédain de la virginité et un retour à l'innocence des âges premiers ou du monde animal. Le poème « Le plus bel amour » d'*Epées comme lèvres*²¹ propose, au-delà de ce titre délicieux et romantique, une scène d'amour quelque peu subversive entre le narrateur et un requin femelle.

Le poète crée, dans son œuvre, des lieux mythiques, des refuges tels que forêt tropicale et primitive (lieu vierge qui a pu échapper à l'emprise de la civilisation), monde souterrain, puits, mines, abîmes, monde sous-marin, gouffres, abysses. Les refuges temporels séduisent aussi le poète: temps primitifs, enfance ou adolescence. Mais l'espace et le temps se mêlent le plus souvent dans son imagination. C'est ainsi que, parfois, dans le paysage souterrain, par exemple, s'inscrit le complexe de la terre-mère: ce refuge est alors douce tiédeur du nid, monde de ténèbres humide et accueillant dont le poète garde la nostalgie. Et enfin, (« point extrême du processus symbolique engendré par la nostalgie du refuge maternel²² »), le mythe du paradis est l'expression parfaite du refuge, qui est refus du temps. Il est le lieu où tout est proche de tout, où nulle frontière n'apparaît entre l'homme et l'animal, entre l'homme et la nature. Il est le lieu du repos, de l'équilibre, de l'harmonie, le lieu sur lequel le temps n'a pas de prise. Cette nostalgie du paradis se manifeste dans *Ombre du paradis* que Vicente Aleixandre écrit pendant les sombres années 1939-1943, années qui suivent la guerre civile et que le poète passe en Espagne. Sa poésie est frappée d'interdit; à l'angoisse existentielle propre à tous les hommes, s'ajoute l'angoisse d'être espagnol et au mythe paradisiaque s'ajoute le véritable souvenir d'un possible paradis perdu.

Le paradis aleixandrin se pare des souvenirs d'enfance et du pays natal: il se confond avec les lieux de son enfance. Le poète dédie son poème « Ville du paradis²³ » à sa ville de Malaga, aux jardins emplis de fleurs tropicales et de palmes, ville dont il sent encore les cailloux des rues sous ses pieds nus, guidé par la main de sa mère. Le Guadalmedina « Le fleuve » est celui

qui enserme sa ville natale et l'entoure comme le ferait une guirlande". La « Mer du paradis » est celle dans laquelle il a marché et pataugé dans son enfance et sur le sable de ses rivages il a laissé la trace de ses doigts et la caresse de sa joue²⁶. La « Lune du paradis » n'est pas une lune mythique, mais celle que l'enfant a contemplée: cette lune lui appartient au même titre que la mer, le fleuve ou la ville²⁷. Les traits essentiels du paradis alexandrin sont empruntés aux lieux de son enfance mais il faut ajouter que cette région se prête admirablement à cette assimilation, par sa sensualité, sa végétation exubérante et tropicale et son climat heureux. Il y aura toujours chez le poète adulte une identification totale entre le paradis, l'aurore du monde et son enfance passée dans les terres ensoleillées méditerranéennes de Malaga.

Dans ce paradis, la communication est totale, les limites sont abolies; tout semble accessible: ciel, terre, mer et hommes se mêlent et se confondent. Tout est à portée des lèvres et des mains. L'image de la main ou du bras revient en chaque poème paradisiaque de façon obsédante: bras du vent, bras du ciel, bras des arbres, bras des courbes de la rivière (métaphore morte revivifiée ici par le poète). Les bras de l'univers répondent aux bras dressés des enfants et des hommes.

Le paradis est le domaine de la ligne courbe, courbes des fleuves, courbes des orangeries et surtout courbes des montagnes. La douceur est toujours la caractéristique de la courbe: ces courbes de montagne, le poète les perçoit essentiellement comme courbes féminines: elles en ont l'harmonie et la tiédeur et l'attrait. Les lieux évoqués sont des lieux de plénitude et la forme ronde, le cercle, sont expression du bonheur; le refuge ne fait qu'un avec nous si bien que le paradis alexandrin se confond avec le refuge maternel. La quête du refuge (maternel essentiellement à travers ses manifestations paradisiaques) est le complexe qui structure psychologiquement toute la poésie alexandrine. Et nous retrouvons dans cette quête du refuge maternel ce balancement entre unité et dualité (la mère-l'enfant), cette figure de tension qui est l'essence même de la vie.

L'attraction du poète pour cette figure de suspens est certaine. Images de valse, de patinage, paysages abrupts, falaises, villes suspendues au bord des abîmes ou au-dessus des mers, îles qui flottent entre l'onde et le ciel, vieillard comme suspendu au bord du gouffre qu'est la mort²⁸, vie entière qui n'est qu'un « présent suspendu ».

Le poète est sensible à cette tension, même dans des états d'immobilité ou de pétrification. Il est attiré, à l'intérieur de cette immobilité, par les forces cachées qui s'opposent. Et il nous

donne des évocations de paysages ou de villes où il semble que le mouvement suspendu soit susceptible de se poursuivre à tout instant. C'est parfois une maisonnette comme précipitée dans l'abîme et qui s'accroche à la pente abrupte, soutenue par les bras puissants de l'air", ou bien tout un village qui, sur l'escarpement d'une montagne, n'est retenu que par un gros arbre; à l'image de nos regards, tout pourrait être précipité dans la plaine et pourrait s'y perdre".

Malaga, la ville andalouse, devient la ville mythique du paradis quand la figure du suspens la structure et la métamorphose³¹. Ville suspendue et accrochée à l'imposante montagne, à peine retenue dans sa chute verticale vers les ondes bleues, elle semble régner sous le ciel, au-dessus des eaux, sur les souffles de l'air «comme si une main heureuse l'avait retenue, en un instant d'éternité, avant de la laisser s'engloutir à jamais dans les ondes amantes ». Instant d'éternité, moment propice à l'évocation d'une ville de paradis. Le suspens n'est pas porteur d'angoisse, bien au contraire, il retarde le moment heureux de l'union. La mer n'est pas l'abysse angoissant mais l'amante qui attend l'arrivée imminente de l'aimé. Cette position d'éternité confère à la ville une certaine auréole: elle est reine des airs et des eaux, elle est à la fois aérienne et marine: elle est «l'ange », l'intermédiaire. Les rues participent du caractère aérien de la ville. Le poète leur ôte toute matérialité: elles sont si légères qu'elles ne sont que musique. Les palmes des jardins se mêlent aux palmes de la lumière et une chanson demeure suspendue dans le temps : toute la ville semble frappée d'un souffle d'éternité qui la métamorphose en oiseau blanc aux ailes déployées, immobilisé, suspendu en plein vol. Prodige du suspens, prodige de la poésie qui seule connaît les mystères de l'âge d'or.

Le suspens, qui naît du balancement entre le réel et l'imaginaire, est une image de la dualité. Le poète nous offre deux éléments, deux idées, deux personnages et oblige notre imagination à un mouvement incessant entre les deux objets présentés: nous luttons entre le désir de rapprocher les deux éléments et celui de conserver la distance entre les deux.

La figure du suspens est la structure fondamentale autour de laquelle s'organise la poésie de Vicente Aleixandre. Elle est celle qui apparaît avec la plus grande fréquence dans les figures « in praesentia » ou figures de la dualité: comparaisons, identifications avec la conjonction *ou*, identifications avec la copule (*A comme B, A ou B, A est B*). Ces figures sont subversives dans la mesure où elles imposent le doute, le paradoxe ou la contradiction ...

La comparaison, figure souvent méprisée par les poètes et

les critiques (Mallarmé se vantait de n'avoir jamais employé le mot *comme*), a retrouvé une nouvelle vie avec Lautréamont et les surréalistes. La figure traditionnelle ou canonique n'est pas une figure de suspens car elle est explicative: le poète nous dit, par exemple, que « la mer volera comme le pollen" » ou que la musique « ondoie comme une mer salubre" ». Tandis que la comparaison typiquement alexandrine est, le plus souvent, embranchement vers l'inconnu; au lieu de donner plus de clarté, elle devient facteur d'ambiguïté et d'impertinence, quand le poète dit que « le cheveu ondoie comme la pierre la plus nouvelle" » ou quand il dit à la femme aimée: « Tu es belle comme la pierre³⁶ » L'adverbe comparatif a une puissance extraordinaire d'impertinence ou de subversion et peut nous mener au topique du monde renversé, ou à l'image paradoxale, quand Alexandre affirme que « le sang goutte comme la fumée³⁷ ». Dans ces comparaisons, *comme* est vraiment un mot de suspens, « l'instrument de l'ouverture de l'espace poétique" », « le mot le plus exaltant dont nous disposions³⁸ », « un jeu érotique, le chiffre de l'érotisme" ».

La comparaison « suspensive » la plus remarquable est celle dans laquelle s'assemblent et s'opposent à la fois deux substantifs. C'est l'image qui apparaît dans le titre du recueil *Epées comme lèvres* et qui constitue à elle seule de nombreux vers de poèmes: « Oiseau comme lune⁴¹ », « Guitare comme lune⁴² », « Poupées comme lyres" », « les épines comme vagues" ». C'est une image très fréquente dans la poésie de Vicente Aleixandre; elle atteint un pourcentage de 13,54 sur le nombre total de comparaisons d'*Epées comme lèvres*. Cet emploi est considérable quand nous pensons que c'est une image peu fréquente chez d'autres poètes.

Alexandre intensifie encore davantage le suspens de l'image quand la base grammaticale ne correspond pas à la base logique, quand l'image *A comme B* devient *B comme A* (*Epées comme lèvres*): au lieu de comparer un élément de la réalité à l'imaginaire, il compare l'imaginaire à un élément de la réalité. Le désir (conscient ou inconscient) du poète est de nous faire douter de la séparation entre le réel et l'imaginaire.

La deuxième figure de suspens, l'identification avec la conjonction *ou*, est manifeste dans le titre de l'œuvre *la Destruction ou l'Amour* et dans des poèmes comme « Tristesse ou oiseau » et « Guitare ou lune ». La tension est totale entre le réel et l'imaginaire autour de la conjonction *ou*, pivot qui permet le balancement des deux termes de la figure: « mousse ou lune⁴⁵ », « plume ou lèvres" », « dents ou fleurs" », « eau ou musique" ». La conjonction est aussi un axe autour duquel s'effectue un mouvement de rotation en une multiplicité de facettes des sché-

mas poétiques: « ou tard ou bientôt ou jamais" », « Fleur, rocher ou doute, ou soif, ou soleil ou fouet⁵⁰ ».

L'originalité de la troisième figure de suspens, dont l'outil grammatical est la copule, est qu'elle peut être positive ou négative. L'identification entre comparé et comparant est affirmée ou niée. Le schéma positif et le schéma négatif ne s'excluent cependant pas. En effet, l'emploi du verbe *être* en poésie est plein d'ambiguïté. Quand le poète dit: «une étoile est une mer⁵¹», il affirme l'identification totale de l'étoile et de la mer mais, en même temps, dans la figure poétique, se profile un *n'est pas*. Le *est* métaphorique signifie à la fois *est* et *n'est pas*. En effet, dire qu'une étoile est une mer, avoir besoin de l'affirmer, suppose leur différence. C'est ce que souligne l'exorde habituel des conteurs majorquins: «Aixo era y no era (cela était et n'était pas)⁵²». L'ambiguïté fait naître une tension dans la figure: il y a tension entre les deux valeurs de *est*. A la limite on pourrait dire que les schémas positif et négatif sont interchangeable car ils évoquent tous deux, non une affirmation totale d'être ou de non-être, mais une tension entre l'être et le non-être. Il y a tension à l'intérieur même du verbe être et entre l'interprétation littérale et l'interprétation métaphorique. L'esprit ne peut souscrire totalement ni à l'une ni à l'autre. René Magritte nous transmet un message identique quand il dessine une pipe et écrit au-dessous: « Ceci n'est pas une pipe ».

Ces figures, très fréquentes dans la poésie alexandrine, illustrent de façon parfaite l'affirmation d'Octavio Paz: «La poésie est du langage en tension⁵³». Le poète n'abandonne pas la réalité pour un monde mythique; il nous propose, il nous offre les correspondances qu'il voit entre le réel et l'imaginaire: «ce corps humain n'est pas un oiseau, il est roche, il est dure montagne" ». L'existence même de la figure est remise en question par le poète quand il écrit: « parfois je me demande si ton corps est un oiseau';Parfois s'il est l'eau, l'eau ou la rivière même⁵⁴ ».

La valeur essentielle de la figure *in praesentia*, impertinente, contradictoire ou paradoxale est d'être une figure subversive qui détruit la certitude et impose le doute.

La figure du suspens n'existe pas seulement entre les mots des figures poétiques, on la trouve aussi entre les personnages évoqués. Elle constitue l'armature de la dernière œuvre du poète *Dialogues de la connaissance*; ici, le verbe se fait chair; les mots de la figure poétique deviennent des personnages que le poète met en scène dans des dialogues fort insolites. Le dialogue intitulé «Deux vies », par exemple, est une amplification de la figure poétique que nous avons appelée identification avec la

conjonction *ou*: deux jeunes poètes dialoguent et, au-delà de leurs monologues parallèles, sourd le discours du poète vieux qui écrit les textes. *Dialogues de la connaissance* est le livre même de l'ambiguïté". Le titre évoque la certitude, alors que le livre met tout en question y compris lui-même. La *connaissance* évoquée par le titre est niée par le *doute* qui s'impose au cours des poèmes. Ses dialogues sont d'étranges dialogues car les personnages parlent mais ne semblent pas s'écouter. Ce sont des monologues simultanés de personnages qui s'opposent toujours l'un à l'autre: l'homme et la femme dans « Les vieux amants » ou « Les jeunes amants », le vieux et le jeune dans « La *maja* et la vieille » ou « Le *Lazarillo* et le mendiant », le créateur et sa créature dans « Du côté de chez Swann » ou « Qui danse se consume », deux créateurs dans « Deux vies » et un père et son enfant dans « L'ombre ». Au-delà de ces structures paradoxales qui se tissent entre les personnages d'un même dialogue, on voit s'unir et s'opposer dans toute l'œuvre les personnages entre eux. Par exemple, le dialogue entre les deux poètes jeunes de « Deux vies » est atteint par la structure jeune-vieux apparue très tôt dans le livre et Vicente Aleixandre, le vieux poète créateur du dialogue, s'exprime en même temps que ses personnages. Ces structures donnent à l'œuvre une profondeur extraordinaire et nous permettent de parler de mise en abyme du recueil; d'autant plus que certains personnages choisis par le poète sont des auteurs eux-mêmes, Marcel Proust, par exemple, et ils s'adressent à leurs personnages qui sont déjà l'objet d'une mise en abyme du roman dans le roman.

Dans chaque groupe nous avons une lutte entre unité et dualité: dans le couple humain, homme et femme désirent s'unir, se fondre mais en même temps, craignent de se détruire, de s'anéantir dans cette union; dans le couple vieux-jeune, qui constitue l'homme à deux époques de sa vie, nous avons un dédoublement d'unité dans le temps; dans le couple créateur-créature, enfin, se pose de la même façon un problème d'identité: est-il encore moi ou a-t-il une certaine autonomie, le personnage à qui je donne la vie avec ma plume, l'homme à qui je donne la vie avec mon corps ?

Le poète a utilisé la même structure dans la composition de la sixième partie de *Dans un vaste domaine*, intitulée « Portraits anonymes⁶⁷ ». C'est une galerie de personnages différents: un enfant, une vieille, une jeune femme, un homme... Chacun avec un double dans le temps: l'un inspiré par la peinture ou la littérature, l'autre inspiré par la vie. Chaque couple est présenté comme une unité qui peut se dédoubler: la même petite vieille, au crâne surmonté d'un chignon ironique et impertinent, est une

Célestine munie de l'illustre balai de la sorcière et une habitante de notre siècle des rives du Manzanares qui s'affaire chez elle avec le même balai. Notre imagination est sollicitée par le personnage créé et par le personnage de la vie quotidienne en un va-et-vient continu. Nous n'avons pas exactement une personne et son double mais un dédoublement en deux reflets égaux: aucun des deux ne s'impose plus que l'autre.

Dans la même partie de ce livre, le poète brise la monotonie de cette structure trop symétrique en ajoutant un chapitre qu'il intitule « Impair » et qui présente un personnage unique. Ce personnage solitaire « Nino de Vallecás » est un monstre issu d'un tableau de Velázquez: par sa solitude, il brise la trop grande harmonie que les autres ont fait naître; par sa monstruosité, il fait triompher le déséquilibre, étant par essence même, instabilité entre l'homme et la matière.

Le personnage de *la mère* pose aussi le problème du dédoublement de l'unité et de la reconstitution d'une unité perdue: devant le spectacle d'une mère et son enfant, le poète est sensible à ce suspens entre deux êtres dont on ne sait très bien s'ils sont deux ou encore le même être, le « même bloc indistinct⁶⁸ ».

La duplication intérieure fait naître les images de personnages face à leur miroir. Le poète élabore des jeux complexes de regards: dans « Face au miroir⁶⁹ », la femme se regarde dans son miroir et, derrière elle, l'homme la regarde se regardant et regarde son reflet dans le miroir; dans « L'inquisiteur, face au miroir⁷⁰ », la même situation se répète entre l'acolyte et l'inquisiteur; dans « Le miroir⁷¹ », enfin, le poète dialogue avec son reflet. A l'intérieur de ce miroir, se dessine un abîme: ici, la duplication intérieure s'approfondit à l'infini, tout comme dans « Enorme tête⁷² » que le poète écrit face à un portrait de lui réalisé par John Ulbricht: l'image qui apparaît ici est celle de l'œuvre dans l'œuvre; le poète a servi de matière à une œuvre d'art; il a été le réel et le tableau est l'imaginaire; puis, dans cette situation nouvelle, il fait du tableau l'objet d'une nouvelle œuvre, un poème; le tableau (imaginaire) est devenu réel et son poème imaginaire; mais le vrai sujet de ce poème, c'est l'auteur lui-même: le cycle est bouclé de façon assez fantastique car nous ne savons plus où est le réel et où est l'imaginaire. En même temps, dans ce poème, se nouent les mêmes jeux de miroirs des précédents poèmes cités quand un personnage regarde un personnage qu'un autre contemple ou a contemplé.

Le dédoublement de l'unité s'opère dans l'espace ou dans le temps; l'un des premiers poèmes de Vicente Aleixandre, « Adolescence.. » regroupe les deux structures; il y a un jeu de miroirs spaciaux: les eaux qui coulent sous un pont et un adolescent

qui regarde le courant. Puis, la métaphore de l'eau qui s'écoule, image du temps qui passe, nous pennet de placer un second miroir, temporel, cette fois. Si l'on remonte le cours du temps, cet adolescent, c'est le poète qui écrit son poème. Le suspens est total car le personnage du poème, l'enfant, est placé face à son double, lui dans le futur; or, ce reflet dans le futur est un personnage réel, le poète écrivant son poème. C'est véritablement le poème de l'être et du non-être. En lui se fondent le couple jeune-vieux et le couple créateur-créature: l'adolescent est à la fois le poète jeune et une création littéraire. Dans cette belle figure de mise en abyme, le poète pose le double problème d'identité du moi dans le temps et du moi créateur. En tant qu'adulte, suis-je toujours ce garçon que j'étais? En tant que poète, ce personnage que je crée, peut-il encore être moi-même ou m'échappe-t-il en tant que créature? Le suspens est infini entre l'enfant et l'homme, entre le créateur et sa créature qui est lui et n'est plus lui, entre le passé, le présent et le futur. Narcisse ici s'anéantit et se dilue dans son reflet. Dans ce poème se rassemblent les problèmes de la vie et de la poésie.

Les schémas poétiques de l'œuvre de Vicente Aleixandre rejoignent ses principes de vie: il a fait sien le principe essentiel du surréalisme, la remise en question continuelle de soi et du monde, de la création et de sa création. Sa dernière poésie est la poésie du doute: « Qui doute existe" », dit-il. S'il met en question l'âge d'homme, c'est pour proposer une quête du « point sublime », un paradis ou âge d'or, qui forcément demeure mythique. Sa poésie est originale dans la mesure où âge d'homme et âge d'or tendent à fusionner. La quête de l'âge d'or laisse l'homme avec son désir d'union totale en un balancement infini qui ne cessera que dans la mort.

L'attente de l'âge d'or fait que cette poésie en tension n'est pas désespérée. La quête est positive, le désir n'est pas marqué du signe négatif du manque. Vicente Aleixandre est vraiment dans la vie et dans la poésie le « témoin hagard » que conseillait d'être André Breton. « Trop farouche pour pouvoir être apprivoisé », il est le poète qui éveille, qui nous mène sans cesse vers son paradis, le monde de l'amour fou ou de la merveille.

Université Paul-Valéry - Montpellier

NOTES

1. Vicente Aleixandre, *abras Completas*, Biblioteca de autores modernos, Aguilar, Madrid, 1968, *Pasión de la tierra*, «El solitario», p. 218. Nous désignerons désormais cet ouvrage par les initiales *a.c.*
2. *a.c.*, *Espadas como labios*, «Mufiecas», p. 273.
3. *a.c.*, *La destrucción o el amor*, «No busques, no», p. 326.
4. *a.c.*, *Espadas como labios*, «El vals», p. 261.
5. *a.c.*, *Mundo a solas*, «Mundo inhumano», p. 470.
6. *a.c.*, *ibid.*, «Tormento del amor», p. 472.
7. *a.c.*, *La destrucción o el amor*, «Cuerpo de piedra», p. 413.
8. *a.c.*, *Sombra del paraíso*, «Cuerpo sin amor», p. 568.
9. *a.c.*, *ibid.*, «Destino de la carne», p. 580.
10. *a.c.*, *Mundo a solas*, «Los cielos», p. 479.
11. *a.c.*, *Sombra del paraíso*, «Cuerpo de amor», p. 565.
12. *a.c.*, *Espadas como labios*, «El vals», p. 261.
13. *a.c.*, *Pasión de la tierra*, «La muerte o antesala de consulta», p. 182.
14. *a.c.*, *Espadas como labios*, «El vals», p. 261.
15. *a.c.*, *ibid.*, «Salon», p. 299.
16. *a.c.*, *La destrucción o el amor*, «Ven siempre, ven», p. 339.
17. *a.c.*, *ibid.*, «A la muerte», p. 363.
18. *a.c.*, *ibid.*, «Unidad en ella», p. 331.
19. *a.c.*, *Pasión de la tierra*, «La muerte o antesala de consulta», p. 181.
20. *a.c.*, *La destrucción o el amor*, «El desnudo», p. 430: «La muerte es el vestido (la mort est le vêtement)».
21. *a.c.*, *Espadas como labios*, «El mâs bello amor», p. 269. Dans ce poème, l'accouplement avec le requin femelle ne nous procure pas le dégoût dont nous inonde la même scène dans l'œuvre de Lautréamont. Chez le poète français, la scène traduit peut-être tout le désespoir d'une expérience d'adolescent, tandis que, pour le poète espagnol, le visqueux est intimement lié à la joie.
22. Marie-Cécile Guhl, «Les paradis ou la configuration mythique et archétypale du refuge», *Circé*, Cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire, n° 3, Paris, 1972.
23. *a.c.*, *Sombra del paraíso*, «Ciudad del paraíso», p. 582.
24. *a.c.*, *ibid.*, «El río», p. 495.
25. *a.c.*, *ibid.*, «Mar del paraíso», p. 535.
26. *a.c.*, *ibid.*, «Luna del paraíso», p. 528.
27. Vicente Aleixandre, *Poemas de la consumación*, Selecciones de poesía española, Plaza y Janés, Barcelona, 1969, «Los viejos y los jóvenes», p. 16.
28. *a.c.*, *Poemas varios*, «Absorbido», p. 1117.
29. *a.c.*, *Historia del corazón*, «Tierra del mar», p. 739.
30. *a.c.*, *En un vasto dominio*, «El álamo», p. 856.
31. *a.c.*, *Sombra del paraíso*, «Ciudad del paraíso», p. 582.
32. Lucie Personneaux, *Vicente Aleixandre ou une poésie du suspens*, thèse de doctorat d'Etat, 1980, Montpellier, Université Paul-Valéry (Première partie: «Les figures poétiques»).
33. *a.c.*, *La destrucción o el amor*, «El mar ligero», p. 333.
34. Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento*, Selecciones de poesía española, Plaza y Janés, Barcelona, 1974, «Quien baila se consume», p. 141.
35. *a.c.*, *La destrucción o el amor*, «Aurora insumisa», p. 349.
36. *a.c.*, *Espadas como labios*, «El vals», p. 261.
37. *a.c.*, *Pasión de la tierra*, «Fuga a caballo», p. 205.
38. Michel Deguy, *Actes*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1966, p. 64.
39. André Breton, *la Clé des champs*, Editions du Sagittaire, Paris, 1953, p. 114.
40. Octavio Paz, «L'au-delà érotique», *Argument*, n° 21, premier trimestre 1961.
41. *a.c.*, *La destrucción o el amor*, «Corazon en suspenso», p. 360.
42. *a.c.*, *Mundo a solas*, «Guitarra o luna», p. 473.

43. *U.C.*, *Espadas como labios*, « Muñecas... », p. 273.
44. Vicente Aleixandre, *Poemas de la consumación*, *op. cit.*, « Supremo fondo », p. 49.
45. *U.C.*, *La destrucción o el amor*, « Quiero saber », p. 358.
46. *Ibid.*
47. *U.C.*, *La destrucción o el amor*, « Cobra », p. 408.
48. *U.C.*, *En un vasto dominio*, « Bomba en la ópera », p. 873.
49. Vicente Aleixandre, *Poemas de la consumación*, *op. cit.*, « Rostro tras el cristal », p. 78.
50. *U.C.*, *La destrucción o el amor*, « Paisaje », p. 352.
51. *U.C.*, *Pasión de la tierra*, « El alma bajo el agua », p. 235.
52. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, 1963, p. 238.
53. Octavio Paz, *El arco y la lira*, 1970, p. 111.
54. *U.C.*, *Mundo a solas*, « Bulto sin amor », p. 446.
55. *U.C.*, *Mundo a solas*, « Humano ardor », p. 451.
56. *Cf.* note 34.
57. *U.C.*, *En un vasto dominio*, « Retratos anónimos », pp. 935-961.
58. *U.C.*, *En un vasto dominio*, « La madre joven », p. 848.
59. *U.C.*, *Historia del corazón*, « Ante el espejo », p. 783.
60. Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento*, *op. cit.*, « El inquisidor, ante el espejo », p. 49.
61. *U.C.*, *Poemas varios*, « El espejo... », p. 1071.
62. *U.C.*, *ibid.*, « Cabeza enorme », p. 1142.
63. *U.C.*, *Ambito*, « Adolescencia », p. 105.
64. Vicente Aleixandre, *Poemas de la consumación*, *op. cit.*, « Sin te », p. 42.

LES VISAGES DU SPHINX CHEZ LES SURREALISTES

Claude MAILLARD-CHARY

Ne savons-nous pas de longue date que l'énigme du sphinx dit beaucoup plus, et tout autre chose, qu'elle ne paraît dire?

Breton, «Vie légendaire de Max Ernst »

Associée aux tableaux de chasse des battues surréalistes, la figure du Sphinx secrète une encombrante pesanteur. Or quoi! Rien de nouveau sur le problème? Aucun espoir d'exorciser la malédiction d'un « bétail mythologique » rituellement engraisé? La prolifération du Symbole n'est-elle pas une preuve de déclin, et le plus sûr indice d'une trahison de l'état d'esprit surréaliste prônant le renversement obstiné des idoles? Certes. L'enseignement hégélien, là aussi, a joué. Mais en surcroît de l'émancipation iconoclaste, il est clair que la physionomie du monstre s'est trouvée rehaussée de traits originaux, sous l'effet d'une contamination spectrale revigorant l'antique sortilège. J'ai entrepris de réunir les signes épars de ce retour en force de la progéniture d'Echidna dans l'imaginaire surréaliste. Pour ce faire, il m'a fallu reconnaître - ou deviner - la griffe du fauve, sa silhouette, son maintien et, par contrecoup, le coefficient de provocation qu'il exerce à l'intérieur du groupe. En fonction de cette emprise, j'ai cherché à interpréter la fascination qu'il développe, en amont des stéréotypes littéraires et des apories philosophiques de l'aliénation.

Vouloir repérer, dans les avatars du Sphinx chez les surréalistes, de lointains échos de l'égyptologie morose d'un Flaubert, ou les séquelles exténuées des duos allégoriques d'un Huysmans, c'est s'enfermer délibérément dans le ghetto des formes et se condamner au ressassement des clichés. Obsédant chez Breton

dans l'œuvre duquel j'ai dénombré plus de trente occurrences du vocable distribuées sur vingt-cinq écrits, habituel chez Desnos - une vingtaine d'occurrences concentrées sur neuf écrits -, fréquent chez Aragon, Crevel et Gracq - une dizaine d'occurrences chacun -, allusif chez Eluard, Ernst, Péret, Vitrac, Limbour, Picabia, Hugnet, Naville, Jacques Baron, Leiris, Char et Soupault - de une à trois occurrences chacun -, absent chez Tzara, le Sphinx des surréalistes se démarque nettement du répertoire de la statuaire antique, codifié scrupuleusement à partir de la sentinelle de Gizeh.

Sans doute l'effigie traditionnelle surgit-elle encore, au hasard des curiosités ethnologiques ou dans la pénombre des ateliers; mais une raideur archaïque en émane, témoin «La Femme en chemise» de Picasso, dont l'envergure saisissante captive Eluard : « La masse énorme et sculpturale de cette femme dans son fauteuil, la tête grande comme celle du Sphinx, les seins cloués sur la poitrine ». La comparaison s'arrête là. Par le « contraste merveilleux » des éléments picturaux, le portrait moderne éclipse totalement la référence à l'Antiquité, soulève l'architecture minérale, infuse la vie: « Le visage aux traits menus, la chevelure ondulée, l'aisselle délicate, les côtes saillantes, la chemise vaporeuse, le fauteuil doux et confortable, le journal quotidien', » Dédramatisant l'inquisition pour en signaler le caractère enfantin, Eluard en fait une « devinette » et un « jeu intellectuel », éminemment gratifiants pour le malin Œdipe: « Il n'est pas un jeu plus charmant, plus simple et plus satisfaisant que celui des devinettes. Il donne à chercher, c'est-à-dire à trouver. Il est le jeu intellectuel par excellence et le plus satisfaisant. Quel est le plus content de soi, le plus rassuré sur l'efficacité de son intelligence, le Sphinx ou Œdipe ? » Dans un contexte d'émulation ludique - certains diront d'édulcoration- le moindre vestige de rigidité se consume au foyer d'une vision éclairante, rassemblant les pôles adverses pour les faire fusionner:

*Il faut brûler le sphinx qui nous ressemble
Et ses yeux de saison
Et ses mousses de solitude".*

Si les lichens et les mousses se sont accumulés aux entournares de la déesse, si « la gorge des sphinx a verdi », si « les sphinx tutélaires des allées des tombeaux d'Égypte » se sont assoupis dans une léthargie sans retour, il importe d'extraire de sa gangue le Mystère enfoui, en rétablissant les passerelles de la communication. C'est à une telle entreprise de branchement télépathique que se consacre Desnos, dans un chapitre de *la*

Liberté ou l'Amour! intitulé significativement «La baie de la faim ».

Depuis la banquise convertie en monument prismatique surmonté du «Sphinx des glaces» jusqu'aux marches de Khephren et aux colosses de Memnon, marqués au chiffre du «Sphinx des sables», un «courant miraculeux» s'opère dans le sillage de Jules Verne¹⁰, par le forage et l'exploration des couches géologiques souterraines transformées en chenal d'irrigation. Une «Egypte polaire» rejaillit au centre magnétique de la planète, avec toute sa faune et tous ses héros. «Du fond de la nuit de six mois, une Isis blonde surgit, érigée sur un ours blanc. Les baleines luisantes détruisent d'un coup de queue le berceau flottant des Moïses esquimaux. Les colosses de Memnon appellent les colosses de Memoui. Les crocodiles se transforment en phoques. » Ainsi véhiculée par un cheptel migrateur qui se déploie vers les étoiles, l'« Enigme» devient l'estampille sidérale de l'univers, dans la foulée d'un «Bonaparte lyrique» et d'une «Jeanne d'Arc-en-ciel» remplaçant au pied levé le vieil Œdipe. Au terme du «Voyage», les éléments disjoints de la féerie se retrouvent confinés dans un «salon» parisien et le Sphinx, en «presse-papier de bronze» trône «sur un bureau d'acajou», écrasé «sous un ciel de cendres¹¹ ». Une fois lancée la bouteille à la mer, la frénésie galactique de Desnos s'accomplit en écriture, par une condensation alchimique de la transhumance ascensionnelle: «Depuis les bouteilles, corps humains enterrés depuis les beaux jours du sphinx dans les bandelettes balsamiques des Egyptiens jusqu'au porte-plume qui, s'il est noir, est un corbeau¹² ».

On peut rester sceptique, et médusé, devant l'extension vertigineuse de la légende, ou, comme Aragon, y pressentir l'amorce d'un commerce douteux avec «tout le stéréotypé du langage romantique¹³ », habilement transfiguré par un bricolage délirant qui ne brasse que des poncifs. De fait, c'est toute la mythologie, judéo-chrétienne et gréco-romaine, historique et transhistorique, que Desnos voudrait confisquer pour l'extrader, telle quelle, hors de ses enclaves dynastiques, sans renier aucunement l'armature formelle qui la sous-tend. On s'en aperçoit dans le prolongement rassasié de «la mission Albert» - vecteur du sondage magmatique -, à l'heure où la fougue relationnelle est retombée, pour s'immobiliser dans une contemplation, très conformiste, du grand chat baudelairien dérangé quand il dort par «un bruit étrange» et descendant voir: «Les vergers étaient clos et le sphinx bien loin de là - s'étirait dans le sable craquant de chaleur [...] Le bruit persistait. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir la silhouette souple du sphinx dans les ténèbres de l'escalier. Le fauve égrati-

gnait de ses griffes les marches encaustiquées [...] ¹⁴ ». La curiosité cache mal un repli frileux de la Tradition, calfeutrée dans son « intérieur ». Ni la « tendresse » du « sphinx bien-aimé », ni la mobilisation laborieuse de son énergie ne suffisent pour l'arracher à son ankylose.

Espiègle et fraternel chez Eluard, casanier repenté chez Desnos, le Sphinx intrigue peu. Et pas davantage chez Limbour, dont un conte de 1923, *l'Acteur du Lancashire ou l'Illustre Cheval blanc*, semble annoncer les myriades conquérantes de l'auteur de *la Place de l'Etoile*, par un branle-bas général des troupes célestes analogue à l'invasion des hordes pharaoniques: « La grande bataille allait s'engager: du sommet de la lune coulèrent les pyramides blanches: une grande lumière se fit sur les sables du désert et tandis que le Sphinx égratigné rêvait de lire " L'Homme à l'oreille cassée", les armées se rangèrent dans la plaine de Khéops ¹⁵, »

Plutôt qu'à son exhumation « miraculeuse », hors des sables où il croupit, frappé à mort par le scientisme et enterré, avec faire-part, dans les songeries fin-de-siècle I., c'est à une métamorphose structurelle du Sphinx que les surréalistes se sont principalement adonnés. Sinon, le caveau se referme. Le silence s'abat. Un couvercle de solitude exile définitivement le questionneur questionné, éconduit en orfèvre par Picabia:

*J'interroge le sphinx:
il me dit:
avoir inventé le désert¹⁶.*

Des touristes impénitents: un positiviste ridicule et une dame sur le retour font encore défiler, chez Crevel, les daguerréotypes jaunés d'un Maxime Du Camp: « Les bords du Nil, le Sphinx, répète, indifférent à ces rêves insondables, au monstre énigmatique, un homme trop curieux des sciences pour que l'en puissent distraire le rêve illusoire des voyages, un prestige de fleuve ou de bête légendaire ¹⁷. » Et malgré les randonnées propitiatoires, le pèlerinage n'éveille aucun écho. Comme dans les contes arabes où l'avidité tarit la merveille, le Génie assombri reste cloîtré: « Je pense à cette jarre qui dans un décor de ballet, tout près d'une maison, dont un de mes amis disait qu'elle devait abriter un sphinx, reste une scène vide, ». Dans son cheminement « à tâtons » à travers le dédale des siècles perclus, Péret agite devant des théories d'yeux éteints « la terreur des lumières - Chez les sphinx élevés par leurs frères dans les profondeurs des pyramides » ». Une ondée fustigeante souligne l'éviction de la forme

vieille, assimilée par Jacques Baron aux spectres nocturnes, fruits d'une peur incompréhensible, désormais anachronique:

*C'est l'heure des gouttes de pluie
Qui chasse ta misère à coups de fouets
Chasse les hiboux, les sphinx et les enfants des hommes*²¹.

En dépit de ces déblaiements en série, moins que jamais, pourtant, il n'est question de liquider l'allégeance. Impotent et lépreux, le «Sphinx éternel» vaut quand même mieux qu'une postérité sans échine s'abandonnant benoîtement sous les crocs des prédateurs: «Mais une faune transparente aura toujours du mal à vivre, et, tandis que les sphinx griffent encore le sable des plus vieux déserts, un soir, de grands carnassiers à noms foudroyants se mirent à broyer, et, toute la nuit, broyaient les os des bêtes à pelages beiges et regards longs²². » D'anciennes angoisses, à la mesure des rites de pénétration au cœur du Labyrinthe, font encore circuler dans l'air «un murmure inquiétant, vertigineux comme celui qui peut signaler sur la soie des déserts l'approche du Sphinx²³ ». Par la charge contre le Sphinx et ses succédanés, tel le Lion de Belfort", les surréalistes entendent avant tout se délester, non du mythe comme tel, mais d'une convention millénaire et de l'esthétisme exaspérant que continue d'alimenter le culte de l'Antique:

*Dire que ces Messieurs l'Antique
Beau comme Pardon Sphinx
Tous des boxeurs des joueurs de golf des emmerdeurs*²⁴.

Ce qu'il s'agit de sauvegarder, à l'encontre du rationalisme triomphant et de la science positiviste, ce n'est pas une vague nostalgie théologique, enkystée dans ses frustrations, c'est la demeure poétique elle-même, en instance de disparaître devant la montée des « arts décoratifs » et le goût abêtissant du confort. En dénonçant le règne de « l'usage-roi », dispensateur généralisé de « l'esprit domestique », Aragon prescrit l'antidote: « Cette trahison des demeures, la préférence donnée au confort de l'instinct sur le confort de l'intelligence, toute signification reniée, un pareil bouleversement comment l'homme l'eût-il permis, lui qui imagina les Sphinx, s'il l'eût envisagé dans l'abord...? » Il fait du surréalisme le bastion de l'ascendance, érigé tout d'un bloc aux avant-postes de l'Occident: « Toutefois il n'est plus possible de considérer le surréalisme sans le situer dans son temps. Sphinx-forteresse, ville mentale qui porte sur ses murs sa légende et dont les flammes sont peintes à l'image du destin²⁵. »

Simultanément, par le poème intitulé «Le sphinx vertébral"¹⁰», Breton met en relief la colonne médullaire étayant l'imagination et galvanisant la matière première du langage. « Phrases sphaignes sphinges » résume de façon lapidaire le *Traité du style*, dans son renflouement des signes désaffectés, extraits du « sous-sol infidèle ».

La renaissance du Sphinx ne passe ni par sa transplantation ni par son ravalement à coups de mornes « représailles ¹⁰ ». Elle passe par son incarnation. Elle passe par sa rencontre. Etres ou objets, insecte, homme ou femme: c'est aux multiples visages de l'Enigme que les surréalistes se sont heurtés, à travers le « hasard objectif » de leurs découvertes. En court-circuitant le modèle grec, en dénonçant « l'erreur du sphinx » et son ensevelissement sous le sable des déserts ¹¹, ils stigmatisent les impasses d'une symbolique « toute faite » bloquant l'essor de l'imagination et interdisant l'accès à « la vraie vie ». Le congé donné à la matrice générique servant de trait d'union aux rapports ambigus avec l'animal s'accompagne d'un avertissement liminaire, ouvrant toutes grandes les portes de la modernité: « Se figurer le sphinx comme un lion à tête de femme fut autrefois poétique. J'estime qu'une véritable mythologie moderne est en formation ¹². »

Le premier signal de la passation des pouvoirs survient dans *Poisson soluble*, sous les traits d'une « énorme guêpe » semant la terreur aux abords de la Bastille: « En ce temps-là il n'était question que d'une énorme guêpe qui le matin descendait le boulevard Richard-Lenoir en chantant à tue-tête et posait des énigmes aux enfants. » Nul doute que le choix des lieux, pour saluer l'irruption du « petit sphinx moderne », et le vertige qui s'empare aussitôt du « Génie de la place » sur le point de basculer de son piédestal n'aient valeur révolutionnaire, à l'instar du soulèvement qui mit à bas la monarchie. L'ébauche d'une séduction coïncide d'ailleurs avec la reprise en mains de l'arsenal mythologique, par le biais d'un retournement syntagmatique à l'intérieur de la locution « une taille de guêpe », comme si le buste mithériomorphe de l'apparence reniée induisait au transfert des préséances au sein de la nouvelle configuration: « Le petit sphinx moderne avait déjà fait pas mal de victimes quand, sortant du café [...] je rencontrai la guêpe à la taille de jolie femme qui me demanda son chemin [...]. La guêpe, après m'avoir regardé longtemps, dans le but, sans doute, de me témoigner son ironique surprise, s'approcha alors de moi et me dit à l'oreille: "Je reviens" ¹³. » L'être double qui surgit ainsi au carrefour de l'histoire, en culbutant du même coup les emblèmes du conservatisme social et les représentations érodées de l'ésotérisme, possède un visage. A peine esquissé dans les visions hypnagogiques

de *Poisson soluble*, inoubliable dans *les Vases communicants*, omniprésent dans *Nadja*, ce visage est celui de « l'âme errante », que Breton, par un retour aux sources de la légende, a constamment identifié au visage du sphinx".

Au « malaise » insoutenable que suscite son approche pour questionner et prendre date se mêle une fascination voisine de l'hypnose, encore intacte vingt ans après: « Maintes fois, et très récemment encore, je m'étais ouvert à quelque ami de l'extraordinaire nostalgie où me laissaient depuis l'âge de treize ou quatorze ans, de tels yeux violets qui m'avaient fasciné chez une femme qui devait faire le trottoir à l'angle des rues Réaumur et de Palestro. J'étais, je me souviens si bien, avec mon père. Jamais plus par la suite, et peut-être est-ce fort heureux, car je ne me fusse peut-être plus soucie d'autre chose en elle, ni en aucune autre, je ne m'étais retrouvé devant pareil sphinx". » En termes comparables, au début du *Paysan de Paris*, Aragon évoque ces « sphinx méconnus » qui hantent les « passages » de la capitale sans attirer l'attention du quidam et semblent postés là pour quelque épreuve mystérieuse, à la seule initiative du « sage » : « Nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder". »

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que les deux amis finissent par succomber à la même apparition, entrevue au détour de leurs pérégrinations communes et fiévreusement poursuivie: « L'irrésistible appel qui nous porta, Aragon et moi, à revenir aux points mêmes où nous était apparu ce véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme allant d'un trottoir à l'autre interroger les passants, ce sphinx qui nous avait épargnés l'un après l'autre et, à sa recherche, de courir ^{vi}. Toute la trame du livre se trouve dès lors placée sous le signe d'une Quête infructueuse et trébuchante, scandée par les voltes et les halètements d'une trajectoire de rattrapage se perdant en contretemps: « Le manque de résultats de cette poursuite que le temps écoulé eût dû rendre sans espoir, c'est à cela qu'est allée tout de suite Nadja ^{vii}. »

Comme des jalons disposés en bordure d'un itinéraire fatidique, les signes se pressent, multiplient l'intrusion du Destin: « Nous passons boulevard Magenta devant le "Sphinx Hôtel". Elle me montre l'enseigne lumineuse portant ces mots qui l'ont décidée à descendre là, le soir de son arrivée à Paris. Elle y est restée plusieurs mois [...] Je me souviens de lui être apparu

noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphinx^{M.} » Une rencontre semblable, mais sans prolongement, est racontée anonymement dans le premier numéro de *Littérature*, nouvelle série. Lancés à la recherche d'une inconnue qui les a irrésistiblement attirés, Breton et Aragon explorent une partie du sixième arrondissement de Paris pour « connaître le mot de l'énigme ». En vain. L'article s'intitule « L'Esprit Nouveau^{M.} ».

Dépositaire du sens de la vie, la femme-sphinx oriente le cheminement; elle devient, pour Leiris, girouette « esclave de la sensualité du vent », au faite de la pyramide qui lui sert dorénavant de « support », après son empalement: « Toute la moitié supérieure de la pyramide était teinte en rouge, et seule la tête d'Aurora restait posée sur le sommet, Sphinx nouveau dont on eût pu croire le corps emprisonné dans la masse de pierre qui en réalité n'était que son support^{G.} » Ou bien c'est dans la substitution accélérée de ses traits chez Max Ernst, chez Man Ray, que le trouble s'installe, par les contrastes de physionomie indissolublement liés à la même origine, à la même présence : « Il fallait enfin toute l'étincelante curiosité, toute l'indéfectible audace qui caractérisent par ailleurs la démarche intellectuelle de Man Ray pour que de tant de traits contradictoires et charmants qu'il choisit de nous livrer se compose l'être unique dans lequel il nous est donné de voir le dernier avatar du Sphinx ". » Ou bien c'est sous un voile que le mystère se dissimule, en décuplant ses pouvoirs d'aimantation, comme dans la maison d'Yves Tanguy chez qui

*Le service est fait par des sphinges
Qui se couvrent les yeux de linges"*

Ou bien encore, c'est dans l'érotisme que s'investit totalement la pyramide des secrets, par l'atomisation rêveuse de l'obscur objet du désir et l'irradiation fascinante de deux genoux gainés de soie: « 0 genoux croisés énigmes de mon destin j'avais cru pouvoir vous répondre sphinx des bas de soie sous le point d'interrogation bleu du tabac " ».

Première interpellation révolutionnaire du surréalisme naissant, « premier des masques » de la phénixologie féminine", le sphinx déclenche le premier sursaut de l'attraction passionnelle et répand comme une traînée de poudre le nouveau frisson.

L'identification n'est donc pas uniquement métaphorique, comme on aurait pu le penser dès l'abord par fétichisme littéraire: elle s'accomplit sous nos yeux, à travers le miroitement des apparences et les sommations du vécu. Non que l'inertie ne menace jamais. Plurielle, insaisissable, la femme-sphinx des surréalistes s'immobilise parfois pour «arrêter le passant» et le

camper devant elle dans une attitude songeuse qui la rapproche de ses archétypes marmoréens et picturaux.... On peut même discerner chez certains la phobie rétrospective des vieux démons, leur regard froid de grand inquisiteur, Ainsi de René Char sonnant dans «La plaine» le glas de la vie partagée:

Voici l'aile prophétique du sphinx linceul pour l'inconstante ⁴⁸,

Ainsi de Crevel figeant la métamorphose pour rejoindre le sens banalisé du nom commun: «Ma tranquille amie était un sphinx grisé de quelque impondérable encens ⁴⁹. » « Et Mme Dumont-Dufour, qui eût tout aussi bien pu être sphynx que juriste" ». A l'inverse, ce sont des femmes plantureuses, et sevrées pour lui du moindre érotisme, que l'auteur de *Babylone* mettra sur la sellette, à travers les torsos ailés des sphinges de l'antiquité, en leur contestant cette envergure postiche: «De même les grosses nourrices quadrupèdes et ailées, connues sous le nom de sphinx, t'ont depuis longtemps donné à penser qu'il était malhonnête d'arracher aux fantômes les plus aériens de leurs attributs pour en décorer des créatures que deux lourdes paires de pieds fixent au sol... »

Féminin par essence", le sphinx des surréalistes ne présente qu'exceptionnellement un pôle répulsif d'animosité. Une hostilité persistante à son égard ne peut être que l'indice d'une grossière suffisance et la trace lourdement matérielle d'une sottise cachée, comme dans les scènes de jalousie qui dressent face à face les héroïnes de Gracq ⁵⁰. S'il se confond souvent avec l'instinct de mort, par la contagion homonymique du « sphinx Atropos » qui prend le relais de la guêpe de Duchamp" dans l'imagerie tératologique du groupe, il n'entraîne, comme pour Bataille, aucune antinomie des pulsions, mais plutôt un essor accru de la libido ⁵¹.

Ebauchée dès les premières pages des *Champs magnétiques*, par la surimpression picabienne « des femmes qui vous sourient à travers un papillon du genre sphynx" », l'alliance des deux physionomies se poursuit jusqu'au mimétisme, en mêlant chez Breton les extases de l'insémination florale: «C'est l'heure où le sphinx de la garance détend par milliers sa trompe autour de la fontaine de Vaucluse et où partout la femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles en liaison avec le magnolia illimitable de la nuit"» aux jeux de l'amour et à leur dérision à l'échelle du « travail en miettes » contemporain, sourd aux appels de « la Papillonne », onzième passion mécanisante de Fourier: «Jasmins, jasmins des cuisses de ma maîtresse, rappelez à vous l'atropos qui jette un cri strident lorsqu'on le saisit" », «Cri du sphinx Atropos. Travail à la chaîne ⁵². »

Dans la constellation des « êtres à halo » appelés en renfort pour la formation de nouvelles espèces zoologiques « non plus hybrides ou monstrueuses que l'agave, que le sphinx, que l'aptéryx⁵⁸ », l'insecte-feuille n'est pas seulement le médiateur des inter-règnes et la source vive du chromatisme: « Les touches de Tamayo me font penser à celles de ces papillons du genre sphinx, dont certaines espèces arborent ses couleurs (sphinx du troène, smérinthe du peuplier), qui sont doués d'une puissance de vol incomparable et n'évoluent qu'au centre du crépuscule autour des fleurs⁵⁹ », « Celle qui descend des paillettes du sphinx⁶⁰ ». Il coïncide exactement avec le visage mouvant de la femme, en oscillant de la grâce à la cruauté dans les diaprures de Wolfgang Paalen: « Des femmes circulaient, à la place de leur tête s'ouvrant tout grand le sphinx de nuit⁶¹ » et dans les collages de Max Ernst, où toute distinction entre l'insecte et la légende disparaît⁶². Créature abyssale émergeant brusquement du quotidien, à la manière du sphinx d'Edgar Poe" et des trompe-l'œil de Luis Bunuel", il subvertit la pensée au point de lui interdire toute autre préoccupation: « Les cuves de l'enfer que je décrirais si le grand papillon blanc dont la trompe fait cent fois le tour de ma pensée ne m'arrêtaient au bord d'une profanation inutile".» A l'apogée de leur emprise, le réveil des sphinx « sortis réincarnés de leur forme de pierre » et prenant leur essor par-dessus « la plus haute terrasse d'Alexandrie » où viennent s'anéantir les corps enlacés annonce, dans une nuit d'encre, « l'Apocalypse de l'amour » selon Vitrac⁶³. Il dispense, sur l'étendue morne d'un dimanche de banlieue écrasé de soleil, l'ombre rafraîchissante où vient se régénérer la « Liberté grande »: « les grands sphinx qui s'allongent au crépuscule sur les étangs brumeux des stades⁶⁴ ».

Par une ultime sublimation, affranchie du pointillisme corrosif des *Malheurs des immortels* et de l'hypertrophie mortifère du *Chien andalou*, le sphinx s'identifie à l'épanouissement de l'affectivité; il est, chez Aragon, le doublet frémissant du cœur: « Votre cœur comme un papillon-sphinx au soleil " » et s'élève en bandes serrées des vestiges livrés à la pioche:

*En pleine démolition
Ce quartier de Paris personne ne pourrait le reconnaître
Des sphinx blancs ont surgi de la mousse vers le ciel⁶⁵.*

Se partageant les charmes anciens dans une parade nuptiale dont l'enjeu ne peut être que l'essence même du surréalisme, deux papillons géants jaillissent des ténèbres, s'attirent, se pourchasent, se rejoignent pour fusionner: « Nous avons annoncé que le sphinx noir de *l'humour objectif* ne pouvait manquer de rencon-

trer, sur la route qui poudroie, la route de l'avenir, le sphinx blanc du *hasard objectif*, et que toute la création humaine ultérieure serait le fruit de leur étreinte⁷⁰. » Du noir au blanc, de la férocité au lyrisme, de la rage de détruire à la soif de vivre, toute la trajectoire du mouvement s'accomplit à travers la danse d'accouplement des deux lépidoptères.

Si « la part du Sphinx » apparaîtrait ainsi en constante extension dans l'imaginaire des surréalistes, par le réseau des analogies qui diffracte à l'infini le spectre sensible du vocable, on peut se demander ce qu'il advient de son vainqueur initial, ce qu'il advient d'Œdipe. C'est bien plutôt lui - ce qu'il en reste après la transmutation du mythe - qui fait figure d'importun. Héros hégélien de la parousie de la conscience de soi qui se réalise par la victoire sur le chaos et la suprématie du Concept sur le Symbole⁷¹, il est chez les surréalistes le précurseur du despotisme masculin, féru de maîtrise et entiché d'asservissement. C'est, en rupture avec le « déterminisme bleu » du professeur Freud dans les *Entretiens* de Breton, le « mauvais conducteur » insigne, repoussoir des eaux-mères ardemment frayées : « Je me suis toujours étonné de la platitude de cette interrogation (l'énigme du Sphinx) devant laquelle Œdipe prend de grands airs... Mais nous sommes avec elle au cœur du mythe grec, très précisément devant une des premières machinations tendant à persuader l'homme qu'il est le maître de sa situation, que rien qui surpasse son entendement ne peut lui barrer la route, à *l'infatuer*, en somme, à force de lui faire valoir les moyens d'élucidation dont il dispose, quitte à lui dérober le sens de son propre mystère ». » Aussi s'explique-t-on aisément qu'il n'apparaisse jamais « en pied » dans l'iconographie surréaliste, mais toujours sous une forme mutilée ou sanglante⁷², voire dans une attitude délibérée d'esquive du regard hypnotique fixé sur lui⁷³, alors même que les vrais initiateurs, semblables en cela au sujet de Gustave Moreau, n'ont pas lâché la proie pour l'ombre : « Lautréamont, Cros, Rimbaud, Nouveau, Corbière, Jarry [...] sont de ceux qui n'ont pas cherché à savoir où le sphinx, toutes griffes dans leur chair, les entraînait »⁷⁴.

Loin de prétendre apporter une solution définitive au problème, en refoulant brutalement les créatures indécises d'une existence hantée, la seule règle des surréalistes a été « de se refuser à toute autre chose qu'à provoquer l'interrogation inépuisable du sphinx et de se maintenir en posture de le deviner »⁷⁵.

A la mise hors-jeu d'Œdipe, au décapage de la légende, à son eucharistie comme « pain quotidien » de la modernité⁷⁶ se mesure l'entreprise de réhabilitation du sphinx dans la cosmologie surréaliste. Beaucoup plus que d'une résurgence du vieux Moloch ourdissant « les plus obscurs présages », il s'agit, en fait, d'un

rééquilibrage du symbolisme archétypal au profit de la composante féminine, comme le précise Vitrac dans une tentative d'explicitation de la « Norme » mythologique du groupe naissant, revue et corrigée selon les courants de gravitation autour du prisme des « Parures »: « Les monstres ayant nié l'état de poisson, de lion, d'aigle, se parent des formes de la femme. Sirène. Sphinx. Dragon⁷⁸. » « Fiction vraisemblable », le visage énigmatique sert d'intercesseur au déchiffrement de « l'inconnue connue » qui requalifie l'existence: « Vivre - à la recherche des fictions vraisemblables - comme la licorne - comme le sphinx - être familier ».

C'est dire qu'aux côtés du sphinx, signal augural de « l'Esprit Nouveau » rencontré collectivement et sans cesse poursuivi, d'autres figures tératomorphes de la femme - et singulièrement Mélusine, la synthèse aboutie de la quête⁷⁹ - participent au projet global visant à « lever la grande malédiction ». C'est dire encore que par sa physionomie évolutive, le sphinx des surréalistes n'a plus guère à voir avec les représentations immuables d'une tradition poussiéreuse, faussement encensée pour tourner le dos au présent. C'est dire enfin que le veto philosophique opposé à la résurrection d'une phase historiquement forclosée de la généalogie du savoir se trouve, du même coup, infirmé. Nihilisme intellectuel? Non pas. Désir de maintenir intactes les orées de la forêt mentale dans un monde qui, décidément, n'est pas mûr: « Qu'on ne s'y méprenne pas, nous n'entendons nullement codifier l'esprit moderne et, pour le plaisir de l'énigme, tourner le dos à ceux qui font mine de la résoudre. Qu'il vienne ce jour où, deviné, le sphinx se jettera à la mer. Mais ce ne sont jusqu'ici que simulacres⁸¹. »

Université Paris III - Sorbonne nouvelle

NOTES

1. Cf. le chapitre IX d'*A rebours* (1884), dans lequel Huysmans met en scène un petit sphinx de marbre noir et une chimère en marbre polychrome, par la transposition sous forme de dialogue allégorique d'un épisode de *la Tentation de saint Antoine* (1840-1874).

2. Mes recensements portent sur la période surréaliste de chacun des auteurs, à l'exception de Breton, Péret et Crevel pour lesquels ils sont exhaustifs.

3. Cf. notamment A. Dessenne, *le Sphinx, étude iconographique*, Paris, de Brocard, 1967 et P. Weil, *le Sphinx*, Paris, Epi, 1972.

4. Eluard, « Je parle de ce qui est bien » (*Donner à voir*, 1935), in *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1968, tome 1, p. 943.

5. Eluard, « Invraisemblances et hyperboles » (*les Sentiers et les Routes de la poésie*, 1952), o. c., tome II, p. 558. Breton a souligné avec force

l'allure dérisoire du questionnement, en regard des arrière-plans, lourds de sens, du triptyque polynésien de Gauguin: «D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?»: «En cette triple question réside la seule véritable énigme auprès de quoi celle que la légende met dans la bouche du sphinx est de formulation dérisoire.» Cf. *Entretiens* (1952), Paris, Gallimard, 1969, p. 279.

6. Eluard, «Les semblables» (*la Vie immédiate*, 1932), o. c., tome 1, p. 382. Pour une étude de l'ésotérisme de l'auteur du *Phénix*, cf. C. Maillard-Chary, «Les figures hiéroglyphiques de Paul Eluard», *Mélusine*, n° 5, 1983.

7. Breton et Soupault, «Ne bougeons plus», in *les Champs magnétiques* (1920), Paris, Gallimard, 1967, p. 76.

8. Gracq, *Au château d'Argol* (1938), Paris, Corti, 1945, p. 144.

9. L'amalgame du monstre grec avec les sphinx égyptiens qui lui sont nettement antérieurs est une constante de l'ésotérisme. Desnos tire parti du confusionnisme issu de l'application du même nom à deux réalités porteuses de mystère.

10. Cf. les deux romans de Jules Verne: *Voyage au centre de la Terre* (1864) et *le Sphinx des glaces* (1897) qui servent de tremplins à Desnos. Ce dernier roman est la continuation *post mortem* des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* dont le squelette est découvert aux pieds du fameux iceberg tabulaire qui refermait en termes ambigus le livre du devancier. Il s'agit, pour Verne, de découvrir la solution de l'énigme laissée en suspens par le héros de l'écrivain américain quand paraît «Le Géant blanc».

11. Desnos, *la Liberté ou l'Amour!* (1927), Paris, Gallimard, 1962, pp. 53-56.

12. *Ibid.*, p. 63.

13. Aragon, «Corps, âme et biens»: article consacré à la critique de *Corps et Biens* (1930), *le Surréalisme ASDLR*, n° 1, juillet 1930, p. 13. Aragon cite plusieurs «perles», à la fin du livre, «qui rivalisent en nombre avec les sphinx dont il est fait en passant une consommation inquiétante».

14. Desnos, «Désespoir du soleil» (*les Ténèbres*, 1927), in *Corps et Biens*, Paris, Gallimard, 1930, p. 138.

15. Limbour, *Contes et Récits*, Paris, Gallimard, 1973, p. 24.

16. Cf. les deux articles de Y. Vadé, «Le Sphinx et la Chimère», *Romantisme*, n° 15 et n° 16, 1977.

17. Picabia, «Curiosité» («Des perles pour les pourceaux»), *la Révolution surréaliste*, n° 12, 15-12-1929, p. 49.

18. Crevel, *Babylone*, Paris, Kra, 1927, p. 110.

19. Crevel, *Mon Corps et Moi*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1926, p. 132.

20. Péret, «Avant l'orage» (*A tâtons*, 1947), in *Œuvres complètes*, Paris, Losfeld, 1971, tome II, p. 207.

21. Jacques Baron, «Un paysan amoureux d'une comète», in *Paroles*, Marseille, Cahiers du Sud, 1929, p. 47.

22. Crevel, *Etes-vous fous?* (1929), Paris, Gallimard, 1975, p. 113.

23. Breton, *l'Amour fou* (1937), Paris, Gallimard, 1980, p. 99.

24. Cf. en plus du premier cahier d'*Une semaine de bonté* (1934) qui le prend pour cible, les «Recherches expérimentales sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville» parues dans le n° 6 du *Surréalisme ASDLR*, mai 1933, pp. 18-23. Les «réponses» de Breton, Eluard et Tzara concernant le Lion de Belfort sont respectivement les suivantes: «Lui faire ronger un os et le tourner vers l'ouest.» «Jucher sur son dos un scaphandrier tenant dans la main droite un pot dans lequel trempe une poule.» «Le transpercer d'une énorme barre et le faire rôtir à des flammes de bronze.» Le bilan de l'enquête, établi par Eluard, est sans appel: «Le Lion de Belfort est ridiculisé.»

25. Aragon, «Ramo dei Morei» (*la Grande Gaîté*, 1928), in *l'Œuvre poétique*, Paris, Livre-Club Diderot, 1974, tome IV, p. 288.

26. Aragon, «Au bout du quai, les Arts Décoratifs!», *la Révolution surréaliste*, n° 5, 15-10-1925, pp. 26-27.

27. Aragon, *Traité du style* (1928), Paris, Gallimard, 1980, p. 197.

28. Breton, «Le sphinx vertébral» (*le Revolver à cheveux blancs*, 1932), in *Clair de Terre*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 134-136.

29. Aragon, *Traité du style*, o. c., p. 173.
30. Cf. l'article de Léon Bloy: «Les repréailles du Sphinx», consacré à la critique d'A rebours. Cité par Y. Vadé dans «Le Sphinx et la Chimère II,, loc. cit.
31. Georges Hugnet, «Max Ernst" (« Neuf portraits de peintres", 1939-1940), in *Pleins et Déliés*, La Chapelle-sur-Loire, Authier, 1972, p. 158. Pierre Naville, dans un texte de 1924, formule le diagnostic d'agonie: «Le sphinx meurt dans son désert." In *le Temps du surréel*, tome 1, Paris, Editions Galilée, 1977, p. 30.
32. Breton «Giorgio de Chirico", in *les Pas perdus* (1924), Paris, Gallimard, 1979, p. 94.
33. Breton, *Poisson soluble* (1924), in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1972, p. 64.
34. Cf. l'insistance que met Breton à rappeler les phénomènes de résurgence de «la redoutable progéniture d'Echidna" - la prostituée apocalyptique qui enfanta le Sphinx - dans la peinture de Gustave Moreau. In *le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 366.
35. Breton, *les Vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, 1977, p. 120.
36. Aragon, *le Paysan de Paris* (1926), in *l'Œuvre poétique*, o. c., tome III, p. 92.
37. Breton, *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, 1972, pp. 89-90.
38. *Ibid.*, pp. 122 et 130.
39. Cf. *Littérature*, nouvelle série, n° 1, 1-03-1922, pp. 21-22.
40. Leiris, *Aurora* (1928), Paris, Gallimard, 1980, p. 74.
41. Breton, «Les Visages de la Femme" (1933), in *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 163.
42. Breton, «La Maison d'Yves" (1939), in *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1975, p. 25.
43. Aragon, *le Paysan de Paris*, o. c., p. 345.
44. Breton, «Phénix du masque" (1960), in *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, p. 184. «Type initial de la femme" selon Sarane Alexandrian, la femme-sphinx des surréalistes amorce le cycle des métamorphoses de l'amour. Par son intrusion scandaleuse, une brèche est ouverte dans la rationalité positiviste et le despotisme masculin: «La femme-sphinx produit l'irrationnel dans la vie de l'homme infatué de logique et d'action pragmatique." Cf. *les Libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, 1977, pp. 238-239.
45. Cf. notamment le tableau de Gustave Moreau «Œdipe et le Sphinx" (1864), qui se démarque de l'esthétique ingresque de l'investigation à distance par la posture du monstre, accroché amoureusement à la poitrine du héros.
46. Char, «Poèmes militants" (1932), *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1983, p. 38.
47. Crevel, *Détours*, Paris, Gallimard, 1924, p. 98.
48. Crevel, *la Mort difficile* (1926), Paris, Pauvert, 1974, p. 42.
49. Crevel, *Etes-vous fous?*, Paris, Gallimard, 1929, p. 109.
50. Deux exceptions notables à l'identification sexuelle du Sphinx, «monstre femelle", substitut de la «mère phallique" pour la plupart des anthropologues, fidèles en cela à l'image de l'ogresse thébaine et au genre du mot «sphinx" chez les Grecs anciens - Cf. G. Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 74 et C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 238. Inexplicable «caractère de l'évolution moderne" pour Germain Nouveau qui renonce à son nom et se met à mendier: «La raison d'une telle attitude défie étrangement les mots, c'est certain, mais n'en allait-il pas de même du sphinx dont pourtant la question était inévitable?", in *les Pas perdus*, o. c., p. 152. Breton lui-même, par ses «impitoyables interrogations", se rattache à la lignée fatidique, selon Desnos: «Breton occupe ainsi au carrefour de la poésie et de la morale moderne la place d'un sphinx de la légende." Cf. «André Breton" (1927), in *Nouvelles Hébrides*, Paris, Gallimard, 1978, p. 297. Un seul rapprochement au total, non exempt d'ambiguïté, avec l'homme-lion égyptien: «Trente ans après", «le visage de Jacques Vaché

se dégrade à certaines heures comme celui du sphinx ". In *la Clé des champs*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1953, p. 132.

51. Témoin le réquisitoire d'Irène contre sa rivale: «Christel est méprisante, c'est une princesse lointaine, une sphinge." Accusation aussitôt contrée par une glose du narrateur: «C'est de cette jalousie de beaucoup la plus rare, parce que les préjugés la ridiculisent, que je trouvais la trace, il m'a semblé, dans ce mot de "sphinge" qu'elle lançait si dédaigneusement" et par cette éloquente mise au point: «Elle en veut à Christel - elle si coitement logée dans sa prison de chair - de pouvoir faire l'ange [...] Elle ignorera toujours, c'est visible, toute espèce de différend avec la vie." Cf. *Un beau ténébreux*, Paris, Corti, 1945, p. 28.

52. Le manège de l'insecte rappelle étrangement celui de la «guêpe-sexe" décortiquée en «propriétés vibratoires" et en «sécrétions de l'essence d'amour" par l'auteur de *la Mariée*. Cf. *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 67-68.

53. Cf. *l'Erotisme* (1957), chapitre IX.

54. Breton et Soupault, «La glace sans tain ", in *les Champs magnétiques*, o. c., p. 18.

55. Breton, «Femme et oiseau" (*Constellations*, 1958), in *Signe ascendant*, o. c., p. 143.

56. Breton, «Au lavoir noir" (1936), in *Clair de Terre*, o. c., p. 187.

57. Breton, *Ode à Charles Fourier* (1948), in *Signe ascendant*, o. c., p. 109.

58. Breton, «Le surréalisme et la peinture" (1928), in *le Surréalisme et la Peinture*, o. c., p. 29.

59. Breton, «Rufino Tamayo" (1950), in *le Surréalisme et la Peinture*, o. c., p. 234.

60. Breton, «Une branche d'ortie entre par la fenêtre ", in *Clair de Terre*, o. c., p. 145.

61. Breton «Wolfgang Paalen" (1938), in *le Surréalisme et la Peinture*, o. c., p. 137.

62. Cf. *les Malheurs des immortels* «révéls par Paul Eluard et Max Ernst" (1922). A l'intérieur du collage «Rencontre de deux sourires ", le visage de la femme assise est remplacé par un sphinx Atropos à l'envers. Les points situés sur le corselet et le thorax de l'insecte dessinent l'image-devinette de la bouche et des yeux. Une façon supplémentaire pour les deux auteurs d'évoquer en filigrane la crise œdipienne qui sert d'argument au recueil.

63. A l'issue du conte «Le Sphinx ", Edgar Poe établissait déjà une relation d'identité fondée sur les illusions d'optique imputables à la perspective, entre la lépidoptère et le monstre éléphantin qu'il fait surgir dans les faubourgs de New York. Cf. *le Sphinx et Autres Contes bizarres*, Paris, Gallimard, 1934, pp. 23-24.

64. Cf. à la fin d'*Un chien andalou* (1928) le gros plan du sphinx Atropos démesurément agrandi qui envahit l'écran. L'obsession se retrouve dans «Une girafe ", seul texte surréaliste de Bunuel publié dans *le Surréalisme ASDLR*, n° 6, p. 35. A l'emplacement de la «neuvième tache" de l'animal-gigogne, l'hôte mimétique apparaît: «A la place de la tache on découvre un gros papillon nocturne obscur, avec la tête de mort entre les ailes."

65. Vitrac, «Consuella ", *la Révolution surréaliste*, n° 11, 15-03-1928, p. 18.

66. Cf. le chapitre «Parures" de *Connaissance de la mort*, Paris, Gallimard, 1926, p. 90.

67. Gracq, *Liberté grande*, Paris, Corti, 1958, p. 61.

68. Aragon, *le Paysan de Paris*, o. c., p. 177.

69. Aragon, «Sans famille ", in *la Grande Gaité*, o. c., p. 267.

70. Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1939), Paris, Pauvert, 1972, p. 14.

71. Cf. *Esthétique*, Paris, PUF, 1962, pp. 38-39. Selon Hegel, le Sphinx est l'énigme majeure de notre civilisation, le symbole du symbolisme qu'il s'agit de réduire et d'éliminer pour parvenir à la connaissance de soi en

accédant au royaume des idées. En immolant le Sphinx, Œdipe est l'artisan de ce franchissement. Généralement moins expéditive, la démarche surréaliste s'apparente plutôt à celle de G. Gurdjeff, baptisant du nom de « Conscience » le sphinx géant qui sert d'emblème et de stimulant magnétique à la société future. Cf. *Récits de Belzébuth à son petit fils* (1936), Paris, Janus, 1956, pp. 297-300.

72. Breton, *Entretiens*, o. c., p. 279. L'« interview » désabusée du « petit vieillard » de Vienne précède immédiatement « L'Esprit nouveau in *les Pas perdus* », o. c., pp. 99-100 - La position d'Eluard - Cf. supra et note 5 - s'inscrit bien évidemment, en 1952, dans une toute autre perspective.

73. Cf. en plus du collage évoqué dans la note 62, « Edipus Rex », tableau de 1921 et « Œdipe », collage de 1934, tous deux reproduits dans *le Surréalisme et la Peinture*, pp. 31 et 156. Dans les trois cas, le « portrait » résulte d'un montage animalier rappelant les images composites du Sphinx, « Mère de la faune qu'elle refuse aux chasseurs » - Cf. Lévi-Strauss, o. c., pp. 236-238. A l'intérieur du roman-collage *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934), Œdipe est l'« Exemple » choisi pour illustrer l'élément « Sang », thème du quatrième cahier. La série des petits bronzes de la même année - Cf. « Œdipe I et II », *Catalogue de l'exposition du Grand Palais*, 1975, p. 92 - n'échappe pas au réquisitoire.

74. Cf. le vingt et unième collage du chapitre consacré à Œdipe dans le journal illustré de 1934: le personnage masculin à tête d'oiseau assis sur la banquette d'un train détourne ses regards, alors qu'apparaît dans l'encadrement de la portière grande ouverte une tête de sphinx égyptien aux yeux scrutateurs.

75. Breton, « Le merveilleux contre le mystère » (1936), in *la Clé des champs*, o. c., p. 11.

76. Breton, « Francis Picabia, jumelles pour yeux bandés » (1950), in *le Surréalisme et la Peinture*, o. c., p. 221.

77. Cf. en écho d'un texte surréaliste de Jean Arp évoquant « les écuries des sphinx » - *la Révolution surréaliste*, n° 7, 15-06-1926, p. 23 - les frottages de Max Ernst « L'écurie du sphinx » (1925), « Dans l'écurie du sphinx » (*Histoire naturelle*, 1926) - in Max Ernst, *Œuvre-Katalog*, Werke 1925-1929, Cologne, 1976, pp. 14 et 61 - et, dans le chapitre trois de *la Femme 100 têtes* (1929), le collage intitulé « Le sphinx et le pain quotidien font une visite au couvent ».

78. Vitrac, « Norme » (La lanterne noire), in *Dés-Lyre*, Paris, Gallimard, 1964, p. 127.

79. H. Pastoureau, *Cri de la méduse*, Paris, Jeanne Bucher, 1937, p. 14.

80. Cette étude s'insère dans une thèse de doctorat d'Etat en cours de rédaction consacrée au bestiaire des surréalistes. Elle ouvre le chapitre qui traite des aspects monstrueux de la femme. Le second volet aborde les figures connexes de la Sirène et de la Serpente.

81. Breton, « Marcel Duchamp », in *les Pas perdus*, o. c., p. 119.

VARIÉTÉ

MOTIFS D'UNE POLÉMIQUE EN PALIMPSESTE CONTRE LE SURREALISME: CARL EINSTEIN

Karlheinz BARCK

Nous affirmons que l'étude des superstructures sociales doit devenir aujourd'hui la base de toute action révolutionnaire.

Georges Bataille, 1935

Un nouveau style intellectuel n'est possible qu'après une révolution qui crée des faits sociaux et des types humains différents.

Carl Einstein, vers 1930

Carl Einstein (1885-1940) auteur d'une critique des plus radicales du surréalisme est une découverte que nous devons à la publication d'un volumineux manuscrit venant du « corpus parisien » de ses écrits et œuvres posthumes, resté inédit jusqu'en 1973. Une partie du manuscrit a été éditée par Sibylle Penkert, auteur de la première monographie complète sur Carl Einstein¹, en 1973 aux éditions Rowohlt: *Carl Einstein. La fabrication des fictions. Avec une introduction de Helmut Heissenbüttel et des commentaires de Sibylle Penkert et de Katrin Sello*. Il s'agit de la partie du « corpus parisien » que Lydia Guevrekian, femme de Carl Einstein, avait déposé en 1948 chez Georges Braque. Une autre partie fut alors donnée à André Malraux, qui jusqu'à présent n'est pas accessible². On peut espérer qu'une connaissance du corpus parisien complet permette de se faire une idée encore plus exacte de l'exil parisien forcé de Carl Einstein dans les années 30 jusqu'à son entrée comme combattant de la guerre d'Espagne dans les rangs de la Colonne Durruti en juillet 1936. On peut espérer aussi des précisions sur son attitude envers le mouvement surréaliste dont beaucoup de détails restent encore dans l'ombre. Mon étude ne veut être qu'une première approche dans ce sens.

La critique radicale des mouvements intellectuels et artistiques d'Europe occidentale entre environ 1910 et 1930, que développe Einstein sous la forme d'un discours pamphlétaire, donne

implicitement une importance primordiale au mouvement surréaliste, qui représente la «fiction» la plus amplement traitée, comme l'a bien remarqué Katrin Sello dans son commentaire du texte (sans toutefois entrer dans une analyse détaillée). Le surréalisme devenait pour Einstein comme une sorte de paradigme de sa polémique avec les fabricateurs de l'art moderne, «en époque libérale» entrée dans sa crise. Cette critique polémique comporte deux sortes d'enseignements. D'une part, pour venir d'un des théoriciens les plus importants de l'art moderne au xx^e siècle, qui s'y présente comme auteur d'une autocritique de ses propres positions. Autocritique qui ne le conduit pourtant pas à un simple changement de positions, mais plutôt à un bilan de l'histoire écoulée, écrit à la lumière de nouvelles expériences qui résident surtout dans les conditions de la lutte antifasciste dès le début des années 30. La perspective de ce bilan se trouvait pour Einstein dans ce qu'il nommait la solidarité pratique des travailleurs artistiques avec les classes laborieuses, porteuses « d'un maximum de production et d'énergie positive» (FF, p. 31). Perspective qui mettait en question la soumission de l'art aux conditions d'une division du travail dans la société bourgeoise moderne. En acceptant ces conditions comme un *statu quo* inchangeable, l'art s'enfoncerait dans une crise permanente. La critique des différentes idéologies artistiques légitimant ce statut de l'art serait une première orientation pour dépasser la crise de l'art. Einstein oppose la situation privilégiée des artistes révolutionnaires, ou se voulant tels, au «destin collectif» des masses travailleuses. Partant d'une telle utopie concrète, Einstein dévoile l'illusion qui réside dans toute idée d'une autonomie de l'art, que détruit en permanence le marché libre. La conclusion qu'il en tire consiste à demander une autre fonction sociale de l'art. Dans l'idéologie surréaliste, il voit opérer cette même demande, mais sous la forme d'une contradiction insoluble. L'autre aspect qui confère à la critique d'Einstein la valeur d'un document d'une polémique de l'extérieur avec le surréalisme concerne justement la forme de cette polémique. Si Einstein a écrit avec *la Fabrication des fictions* un pamphlet brillant contre la trahison des intellectuels, c'est que le discours pamphlétaire y ressemble beaucoup à celui des surréalistes. Je dirais qu'il utilise des armes forgées par les surréalistes pour les retourner contre eux. On pourrait donc lire *la Fabrication des fictions* comme une sorte de mise en scène polémique de la trahison des écrivains et artistes selon des motifs de l'idéologie surréaliste. On y reviendra plus loin.

Mais comment s'expliquer cette place privilégiée donnée au surréalisme dans son livre? On peut chercher une réponse à cette question en prenant comme point de départ la situation et

les activités de Carl Einstein, intellectuel juif allemand vivant à Paris. Cette situation n'apparaît pas du tout commune si on la compare avec celle d'autres allemands à Paris, par exemple celle de Walter Benjamin qui y vivait en même temps.

Einstein, qui parlait parfaitement le français, avait depuis 1907 des contacts personnels avec des intellectuels à Paris, notamment avec les peintres cubistes et avec Henri Kahnweiler. Déjà, en 1907, il avait fait la connaissance de Picasso, de Juan Gris et de Braque, sur l'œuvre duquel il écrira plus tard une fameuse monographie, publiée en 1934 aux Editions des Chroniques du Jour. Par son roman, *Bebuquin ou les dilettantes du merveilleux* (1912), il s'était fait connaître dans les milieux d'avant-garde comme le premier écrivain européen ayant transposé le cubisme dans le domaine littéraire. Avec son livre *Negerplastik* (1915), sa renommée comme l'un des initiateurs de la découverte de l'art africain et comme théoricien compétent de l'art moderne se répandit assez rapidement dans ces mêmes milieux d'avant-garde. Le rôle décisif de Carl Einstein dans la découverte de l'art nègre tenait surtout au fait « que cet intérêt pour la *Negerplastik* exprimait un refus du " culte de la beauté" dont justement témoigne Einstein romancier' ». Refus donc d'une notion normative et eurocentriste de l'art. Le problème du prétendu *primitivisme* de cet art fut envisagé par Einstein sous l'angle d'une rupture avec ce qu'il nomma « l'optimisme évolutif » de la « transmission artistique capitaliste ». C'est ainsi qu'il écrivit dans un essai sur « L'art primitif » qui parut en 1919 dans l'annuaire *Die Gemeinschaft - Dokumente der geistigen Weltwende* (La communauté - documents du virage de l'esprit dans le monde) et qui fut édité par Ludwig Rubiner :

Art primitif: refus de la transmission artistique capitaliste. Position intermédiaire de l'Europe et transmission doivent être détruites. En faisant éclater les idéologies du capitalisme nous découvrirons en-dessous les seuls débris valables du continent cassé, le point de départ de tout Nouveau, la masse humble qui aujourd'hui est encore déconcertée par la souffrance. Elle est l'artiste".

Avec la publication en 1926 de son livre *L'Art du xx^e siècle*, tome 16 de la respectable *Propyläen-Kunstgeschichte*, Einstein s'était acquis une réputation internationale en tant que l'un des meilleurs connaisseurs de l'art moderne. Le feuilleton de la *Chicago Sunday Tribune* le présentait en janvier 1931 au public américain sous le titre « A new philosophy of art » :

His History of Art in the 20th Century stamps him as one of the foremost exponents of the new philosophy of art, which he has helped to formulate definitely and to the practical application of which he is devoting an indefatigable activity. Noted contemporary art collectors have based their collections on his theories, but while his opinion is sought by dealers and connoisseurs in all the countries of Europe, he has a ways remained strictly aloof from anything even remotely resembling commercial exploitation of his expert knowledge. People who are mythified by some modern books and pictures, such as James Joyce's Work in Progress and George Braque's paintings, are advised to study Carl Einstein's philosophy of art s.

Quand Einstein s'établit en 1928 à Paris, il n'était donc pas un inconnu. Serge Fauchereau a même dit de lui qu'il était « le plus parisien parmi les écrivains allemands • ». Le motif principal de ce déménagement de Berlin à Paris était tout d'abord le vœu d'achever le roman auquel il travaillait depuis 1926 en toute tranquillité et dans un milieu productif. Il s'en expliquait dans une lettre à son ami Ewald Wasmuth:

Grosso modo je suis content à Paris; finalement je me trouve hors de cette neurasthénie et de cette engueuladerie berlinoises [Il use d'un terme typiquement berlinois et intraduisible: Schnoddrigkeit] en matière de technique et de sciences physiques une ville merveilleuse - en matière de littérature et d'art une écurie presque sans étalons. L'inflation y a cassé la nuque aux "spirituels" (den Geistigen); les gens sont serviles comme des nonnes. Pas de risque, toujours le petit commerce (1928). Et encore au début de l'année 1930 : Je ne rentrerai pas en Allemagne avant que je ne me sois imposé, bien qu'on note évidemment que le pays manque. Deux mois à Paris par an seraient suffisants. Nous aussi ici nous éprouvons cette merde de crise. Et comment s.

Einstein s'installe à Paris à un moment où à l'intérieur du mouvement surréaliste éclatent les querelles les plus violentes sur l'orientation ultérieure à poursuivre. Elles culminent avec les attaques de Breton dans le *Deuxième Manifeste* dont un des résultats est la séparation du groupe dissident autour de Georges Bataille qui, selon Michel Leiris, « devint le pivot de la dissidence. ». Plusieurs étrangers étaient des compagnons de route de ce groupe dissident. Einstein était parmi eux. Il lui était lié

d'une façon assez étroite puisqu'il était membre du comité de rédaction de la fameuse revue *Documents* éditée par Georges Bataille. Cette revue deviendra pour Einstein la plus importante possibilité de publication dans ses premières années parisiennes.

CARL EINSTEIN - AUTEUR DE LA REVUE DOCUMENTS

Entre 1929 et 1931, il Y publia vingt-trois essais d'histoire de l'art^l, de théorie des arts, des comptes rendus et des articles pour le fameux dictionnaire de la revue qui, selon Georges Bataille, ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Parmi les travaux critiques figuraient de petits essais sur Picasso, Masson, Braque, Juan Gris, Miro, Léger. Ils développent tous une idée chère à Einstein: le cubisme est au sein de l'art moderne le mouvement d'art avec les meilleures perspectives^u. Si dans ces contributions pour *Documents* on ne trouve pas de mention directe du surréalisme, on relève tout de même une prise de position indirecte qui consiste notamment en ceci : entre cubisme et surréalisme, pour ce qui est de la peinture, il y a des différences qu'on ne doit pas perdre de vue. La plupart de ses écrits s'occupent de marquer cette différence. C'est par là, comme nous allons le voir tout de suite, qu'Einstein prend déjà position dans une querelle autour de la peinture surréaliste.

Dans le premier numéro de *Documents* (1929), il décrit ainsi l'évolution de l'art depuis le cubisme:

On peut constater depuis vingt années une diminution de la réalité mécanisée et une augmentation de l'invention hallucinatoire et mythologique. Le tableau est une concentration, un arrêt des processus psychologiques, une défense contre la fuite du temps, et ainsi une défense contre la mort. On pourrait parler d'une concentration de rêves¹⁹.

Le sens de cette observation est éclairé par un texte publié dans le même numéro de la revue, intitulé «Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928». En prenant comme pièce démonstrative *l'Atelier*, Einstein oppose la discipline de ce qu'il appelle « l'hallucination tectonique » ou « l'hallucination fataliste et stable de Freud ». Ce qui est une référence indirecte mais assez claire à la peinture surréaliste:

Dans ces tableaux [cubistes] la construction est fondée sur une hallucination tectonique: mais on a seulement retenu les accents statiques, les éléments qui pouvaient s'opposer

à la fuite des visions. Nous constatons une discipline de l'hallucination: le flot des processus psychologiques est pour ainsi dire rejeté par la digue statique des formes... Picasso n'accepte pas les choses données, ce que les faibles adorent encore comme une substance transcendente. On sort avec lui de l'hallucination fataliste et stable de Freud, formule limitée dans laquelle l'inconscient est représenté, d'une manière métaphysique, comme une substance constante ...

Dans des «Notes sur le cubisme », publiées dans le n° 3 de la même année, Einstein revint sur le même problème dans le cadre d'un rapide aperçu historique et théorique de la peinture cubiste. Etudiant l'apport de ce qu'il nomme « le cubisme analytique » - et qui se situe entre la « déformation simple » et la « réalisation de synthèses diverses » comme de différents stades de formation du cubisme - à la peinture moderne, c'est encore pour marquer la différence entre l'utilisation de formes tectoniques comme moyen de libération de l'image par rapport à l'objet et, de l'autre côté, une soumission servile à des formes données d'avance:

Ce furent les cubistes qui ébranlèrent l'objet toujours identique à lui-même, c'est-à-dire la mémoire dans laquelle les notions sont adaptées les unes aux autres. Leur mérite principal est d'avoir détruit les images mnémoniques. La tautologie donne l'illusion de l'immortalité des choses, et c'est au moyen des images descriptives qu'on cherche à éviter l'anéantissement du monde par l'oubli. Ils séparèrent l'image de l'objet, éliminèrent la mémoire, et firent du motif une figuration simultanée et plane des représentations de volume... C'est pourquoi il nous semble que les formes tectoniques, n'étant pas mesurables, sont les formes les plus humaines, parce qu'elles sont les signes d'un homme visuellement actif agençant lui-même son univers et refusant d'être l'esclave des formes données¹⁴.

On peut supposer qu'Einstein pensait ici à certaines tendances de la peinture surréaliste que représentait par exemple Salvador Dali et dont Einstein dira en 1930 : « Ce Dali me semble n'être qu'un virtuose en carte postale myosotis qu'il emploie comme une base collective¹⁵. » Mais quelle tendance de cette peinture surréaliste visait-il précisément quand il parlait d'esclave des formes données? Il est assez significatif qu'Einstein paraît avoir méconnu (mais pas ignoré complètement) le rôle décisif

de Max Ernst au sein de la peinture surréaliste. C'est ce qu'on peut voir dans son compte rendu de la fameuse exposition de collages à la Galerie Gœmans, pour laquelle Aragon avait écrit son texte capital *la Peinture au défi*. Si l'on situe les prises de positions de Carl Einstein dans le contexte précis des débats contemporains sur la peinture surréaliste, qui prenaient un ton assez virulent depuis la publication du « Surréalisme et la Peinture » dans *la Révolution surréaliste* (qu'Einstein connaissait certainement), on peut avancer l'hypothèse qu'il partageait dans ce débat la position des *Cahiers d'art*, et notamment l'opinion de Christian Zervos qui avait créé à travers cette revue « l'institution-Picasso » comme valeur suprême du marché d'art. L'insistance d'Einstein sur l'importance de la technique travaillée des peintres cubistes - l'hallucination tectonique - confrontée à l'hallucination fatale des surréalistes correspond d'assez près à la conviction de Christian Zervos que la peinture surréaliste était une peinture sans les moyens techniques et les qualités de la peinture. Technique et qualité que représentaient pour Zervos magistralement les trois grands du cubisme et qui furent aussi l'objet de multiples études d'Einstein: Picasso - Juan Gris - Braque...

Par sa volonté de différencier nettement la peinture cubiste de la peinture surréaliste, Einstein était en contradiction avec Breton qui justement, dans son essai, avait promu le cubisme comme une source de la peinture surréaliste. De là aussi, l'aveuglement envers les collages dialectiques de Max Ernst qui n'avaient plus rien à voir avec les papiers collés des premiers cubistes, comme Aragon l'avait expliqué. Einstein, ignorant comme Zervos ce qu'il y avait de parfaite technique contrôlée dans les œuvres de Max Ernst, n'y voyait qu'une dégénérescence tectonique:

Il fut un temps où les papiers collés jouaient le rôle destructeur des acides. Temps bien passé! On essayait alors de rompre le métier trop certain, plein à craquer d'effets assurés. La technique était le somnifère dont s'enorgueillissaient les imbéciles, qui préparaient leurs effets comme le point d'orgue du bel canto. A ce moment les collages n'étaient qu'un moyen de défense contre les chances de la virtuosité. C'est aujourd'hui seulement qu'ils ont dégénéré en calembours faciles et qu'ils sont menacés de sombrer dans le truquage d'un décor petit-bourgeois ».

Et ce passage ultérieur de *la Fabrication des fictions*, où je vois une référence implicite à Max Ernst, confirme encore ce faux jugement :

De multiples couches sémantiques gisaient sur les choses. Feuille ou éclat en bois avaient grossi en organismes irritants. Afin d'établir la relation entre objets anciens et nouveaux avec les différentes interprétations, on intercalait des lois intermédiaires. Les phénomènes furent emprisonnés en des lois à maille étroite. La mobilité des hommes était en danger. (La rationalisation qui correspondait à la vie urbaine fut toujours compensée par romantisme). La fuite dans un état idyllique, dans le fantasme distanciant, sont des produits du citoyen ¹⁸.

C'est ici que nous touchons un point important de la conception qu'Einstein se faisait de la peinture surréaliste. Il y voyait un « retour au romantisme ». Sous cet aspect, il présenta la peinture surréaliste, toujours en opposition nette au cubisme, au public berlinois au début de 1931, dans une conférence sur des « Problèmes de la peinture actuelle. » (Je remarque en passant que ce fut pour la première fois - et durant longtemps pour la dernière fois - qu'en Allemagne on parla de peinture surréaliste.) Einstein illustre sa conférence par des peintures de Picasso, de Miro, de Masson et de Paul Klee. Reprenant l'opposition mentionnée, il la précisait cette fois en art tectonique et art psycho-graphique:

Je désigne cet art (surréaliste) en opposition à la tectonique des cubistes comme un art psycho-graphique, c'est-à-dire que si l'art cubiste était tectonique, il partait d'un type humain différent. L'art que je vous montrerai est grosso modo déterminé et réalisé par le type de l'homme passif et souffrant ¹⁹.

Il n'est pas sans intérêt que la seule réplique publique contre Einstein que je connaisse, venant de l'intérieur du groupe surréaliste, concerne précisément cette opposition. Elle est de René Crevel et se réfère au texte d'Einstein sur F. Léger, paru dans le n° 4 (1930) de *Documents*. Cette note très polémique et ironique à la fois de Crevel est publiée sous la rubrique « Critique d'art » du premier numéro du *SASDLR* (juillet 1930). Elle prend appui sur le texte d'Einstein pour attaquer de front le spécial-Picasso que *Documents* avait publié dans le numéro antérieur. Crevel avait écrit: « La revue *Documents* demande une rime à psychogramme, une rime à tectonique. Vite, vite, répondez. Mais pourquoi ce silence? Et comment se fait-il que tout ne finisse plus par des chansons? (p. 12).»

Une autre idée de base par laquelle Einstein expliquait la

peinture actuelle en France et qui va lui servir de trait d'union entre le cubisme et le surréalisme, visait leur commun « primitivisme ». Il y voyait un point de convergence entre les inventeurs d'un nouveau langage pictural et l'état social, dans une direction développée dans son livre sur Georges Braque: « En dépit de tout optimisme évolutif, il faut constater une régression des facteurs sociaux vers un état de choses primitif, vers un archaïsme social. A cet archaïsme social, vint s'ajouter un archaïsme artistique 20. » Plus précis encore, il avançait à Berlin une vision très anarchisante de l'évolution de la peinture actuelle et de celle de la société :

Primitif ne veut pas dire seulement commencement, mais aussi point final, surtout si une grande partie des expériences est mécanisée. Tous les tableaux que je vous ai fait connaître, avec tous leurs symboles, avec ce procès d'identification métamorphotique, indiquent que probablement nous approchons une époque de primitivisation. Chose qui nous paraît d'autant plus compréhensible qu'on retourne aussi dans le contexte étatique (voir: bolchévisme) à des formes économiques et à des associations sociales plus primitives²¹.

De telles idées n'étaient pas tout à fait particulières à Einstein. Elles étaient courantes dans les milieux intellectuels parisiens de l'époque, si l'on pense par exemple au vaste corpus des livres de témoignages et de reportages sur la Russie soviétique. Elles circulaient aussi dans le groupe qui animait depuis 1927 l'importante revue transatlantique d'avant-garde *Transition*, à laquelle Einstein collaborait comme conseiller éditorial. Il était l'ami intime d'Eugène Jolas, directeur de *Transition*, qui poursuivit une « révolution néoromantique » dans les arts²². Ce qu'il convient de souligner ici surtout c'est la manière dont Einstein s'efforce au début des années 30 de trouver une explication politique cohérente du processus des arts d'avant-garde. Préoccupation qui est déterminante dans la conférence berlinoise et qui deviendra l'épine dorsale de *la Fabrication des fictions* qu'il est en train d'écrire à la même époque. Travail d'écriture réalisé d'ailleurs au fil des événements politiques qui se prolongera jusqu'en 1933-34 et où nous retrouvons le surréalisme sous forme de palimpseste. Ceci dans le sens que le surréalisme en tant que groupe idéologique constitué y est présent dans le sous-texte. Présence-absence qui se reflète dans maints motifs qu'Einstein utilise dans sa violente polémique contre les intellectuels.

LE SURREALISME ATTAQUÉ DANS LA FABRICATION DES FICTIONS

On a vu dans le livre d'Einstein « l'essai d'une critique cohérente de l'esthétique post-bourgeoise » qui contient maints parallèles avec la polémique de Brecht contre l'irresponsabilité sociale des intellectuels, développée à la même époque dans le projet (resté inachevé) de son *Tui-Roman* (les *tuis*, étant la formule abrégative du mot « intellectuel », que Brecht dotait d'une connotation ouvertement satirique). Mais tandis que Brecht avait en vue surtout des attitudes défaitistes parmi les intellectuels allemands face à l'avènement du fascisme (et parmi ceux-ci notamment certains des intellectuels « francfurtistes »), le projet de Carl Einstein visait plus loin et plus profond à la fois. Situé dans le milieu parisien et vivant de près les débats et querelles sur les perspectives d'une union entre les arts et la révolution, entre avant-garde artistique et avant-garde politique, son point de vue était en 1930 que toutes les tentatives en direction d'une telle union avaient échoué.

« Par sa manière de faire table rase et d'établir les fondements d'une rupture avec l'histoire passée des intellectuels on pourrait comparer la Fabrication des fictions d'Einstein avec les écrits tardifs de Nietzsche. Mais une telle comparaison ne fait que signaler qu'encore l'attaque la plus radicale de Nietzsche se maintient à l'intérieur des positions de l'idéalisme allemand, tandis qu'il est caractéristique de l'attaque d'Einstein qu'elle sort absolument du cadre de ces positions ». »

Très sommairement, on peut caractériser ainsi la thèse fondamentale de ce livre de 300 pages et divisé en 5 parties: bien qu'ils soient des traîtres à leur classe (bourgeoise) d'origine, les intellectuels d'avant-garde (et ce sont eux d'abord qui sont les destinataires du livre) n'en sont pas véritablement sortis. Ils défendaient un individualisme effréné et une conception de l'autonomie de l'art dans un « monde mécanisé » ennemi, défense dont leurs produits témoignaient par une croissante fuite imaginaire hors du monde réel. (Le sous-titre rayé du livre était: *Une défense du réel.*) Ils se retrouvaient donc dans une situation d'intellectuels flottants (*frei schwebende Intelligenz*, selon la formule de Karl Mannheim, sociologue de l'Ecole de Francfort), ce qui faisait que leurs ouvrages restaient parfaitement récupérables par l'idéologie bourgeoise qui en déterminait à volonté la valeur d'échange.

C'est la *figure de trahison* qui prend pour Einstein un double

sens dans la mesure où il reproche aux intellectuels d'avoir trahi surtout les intérêts des « classes travailleuses » qui, en tant que porteurs d'un « destin collectif », auraient pu donner une « substance réelle » aux œuvres d'art. Dès le début du livre Einstein établit cette figure de double trahison qui englobe toute la polémique :

La chronique des images spirituelles luisait blafarde et ambiguë. Les intellectuels s'étaient écrit leur propre histoire et, bluffant, s'y étaient héroïsés. On avait mis en scène une criante industrie de réclame pour convaincre les acheteurs de la nécessité et de l'importance des produits spirituels. Nous signalons cette historiographie falsifiante où les intellectuels propageaient un culte du génie sans vergogne ainsi que leur propre déification. Les primadonnes cérébrales s'étaient statufiées en représentants des dieux et des fétiches, mettant en scène la vénération qui leur était utile.

Les intellectuels avaient imaginé l'histoire des exceptions miraculeuses. On cachait l'influence du milieu et on occultait la force importante des productions sans nom. A tout prix on voulait faire régner le mythe effronté du génie inconditionnel et le dogme du primat de l'esprit. Les intellectuels escamotaient leur conditionnement historique et de milieu. Les conditions humaines profondes auxquelles l'œuvre d'art doit son existence étaient occultées. Ainsi on inventait une histoire des miracles éblouissants (p. 13).

De là leur « indifférence envers le réel », de sorte « qu'ils ne pouvaient ni comprendre ni toucher les classes travailleuses, car celles-ci portent en elles le maximum de production et d'énergie positive; elles créent la réalité élémentaire, le fondement de la vie ». Et de là encore l'échec, voire l'incapacité de placer leur pratique à un autre niveau.

Les masses cherchaient passionnément une doctrine claire et positive qui pouvait leur expliquer le mode et les issues de leur être et qui pouvait leur offrir un objectif historique concret.

Les intellectuels eux-mêmes se disputaient sur la doctrine actuelle, le marxisme. Mais ils en causaient, agréablement irrités, de la même façon qu'on interprétait un vers ou une rime poétique. Les intellectuels de formation théorique se dépravaient dans la discussion. Le prolétaire n'en avait pas le temps (p. 43).

L'on remarque quel est le fil poursuivi dans l'argumentation tout au long du livre. Einstein le concrétisera au sujet des thèmes différents qu'il réduit toujours à un système idéologique, déterminant selon lui les travaux pratiques. La polémique contre le « mythe effréné du génie » nous fait penser en même temps à la critique surréaliste des mythes anciens et prolongés, érigés autour de l'artiste comme « créateur-démiurge », idée fondamentale dans le surréalisme et dans laquelle par exemple Max Ernst voyait « un des premiers actes révolutionnaires du surréalisme²⁰ ».

Nous allons voir qu'Einstein inclut pourtant le surréalisme dans la figure de double trahison. S'il lui empreinte beaucoup de motifs et de thèmes, c'est parce qu'il le situe comme une formation idéologique dominante dans le secteur de l'avant-garde, comme le point culminant d'un processus historique de celle-ci qui a atteint au début des années 30 son « point de non retour ». On peut donc dire qu'Einstein opéra une critique rétrospective des avant-gardes, prises environ entre 1910 et 1930, à partir du niveau qu'avaient atteints dans le surréalisme les problèmes des relations entre avant-garde politique et avant-garde artistique.

Pour donner une idée approximative de sa polémique contre le surréalisme, je détacherai trois thèmes de la texture du livre qui montrent d'une façon assez claire comment Einstein prend appui sur l'idéologie surréaliste comme point de départ d'une mise en abîme de ce qu'il définit, assez globalement d'ailleurs, comme position individualiste et idéaliste fondamentale des intellectuels d'avant-garde en Europe occidentale. Ces trois thèmes seront: la position politique du surréalisme, rêve et sexualité, l'automatisme sans secours.

POSITION POLITIQUE DU SURRÉALISME

Ce qui pour Einstein caractérise le mouvement des avant-gardes vu sous l'angle de l'idéologie sous-jacente à leur pratique, c'est un dualisme fondamental entre fiction et réalité. (*Fiction* doit être toujours entendu dans le sens du titre du livre, c'est-à-dire du terme allemand de *Wunschbilder*). Il parle ainsi de la construction imaginaire de « sur-réalités » (*Vberwirklichkeiten*).

Les peintres avaient composé des tableaux qu'ils nommaient surréels. A leur côté les savants produisaient des images sur-valables de la réalité, dont les éléments n'avaient presque plus rien à faire avec la réalité elle-même (p. 47).

La peinture surréaliste qui est Visee ici apparaît comme symptôme du dualisme qui caractérise la manière de penser des intellectuels « dans la phase finale de la démocratie capitaliste» (p. 16).

On voulait échapper à la socialisation technique (et sociale). Indéfiniment on changeait les aspects, sautant hâtivement des ornements variés à la forme dernier cri, de la phrase indéterminée à la transcription maniérée. Mais par là on n'obtenait justement que le contraire de ce qu'on cherchait. Dans le jeu rapide des métamorphoses se disséminait l'unité de la personnalité et le caractère bien délimité. L'individu péniblement cristallisé se dissolvait. C'était précisément l'interprétation idéaliste de l'être (Dasein) qui avait facilité le maintien des castes intellectuelles. On découpait l'être en des procès intérieurs et extérieurs. Et on déplaçait le conditionnement de l'être (Sein) même dans le sujet isolé qu'on définit comme élément primaire et inconditionné (p. 17). Les esthéticiens imitaient de façon mécanique tel dualisme; ils découpaient l'œuvre d'art vaguement en forme et contenu, en des régions subjectives et figuratives (gegenständiglich)... Dialectique « idéale» - au lieu d'enjeu social des pouvoirs (p. 18).

Et encore:

Les intellectuels formaient des systèmes dualistes qui représentaient des divisions de l'être (Dasein) selon des intérêts de classe. On ébranlait la conscience du réel des masses. D'un côté, il y avait le travail quotidien et les faits positifs; de l'autre côté, reluisait le monde utopique de l'esprit devenu insaisissable. C'est ainsi que les intellectuels poussaient la masse vers des divisions (Spaltungen) dangereuses (p. 223). (On remarque ici encore la figure de double trahison.)

La tendance manifeste de la pratique des intellectuels en quête du surréel ressort donc selon Einstein de leur conception dualiste du monde et de l'art. Pour décrire les conséquences qui en résultent il écrit par exemple:

Maintenant les intellectuels refusaient toute possibilité de comparer des œuvres d'art avec le réel, d'assumer et de rendre autonomes les fictions. Ils déclaraient qu'il existe

d'autres modes d'être à côté de la réalité positive qui seraient surréels (übergeordnet) ou qui auraient au moins les mêmes droits. (Telle division de l'être annonçait la crise de la réalité bourgeoise.) (p. 74.)

Plus directes sont les références au surréalisme quand il traite des initiatives d'intellectuels d'avant-garde pour entrer en contact avec les communistes. Initiatives qu'il considérait vouées à l'échec parce qu'elles n'étaient pas le résultat d'une rupture avec des principes antérieurs. Einstein était plus radical dans sa polémique que Walter Benjamin qui, dans son essai de 1929 sur le surréalisme, considérait que le mouvement était arrivé à poser le problème des relations entre morale et politique, entre révolte et révolution, sur les bases « d'une réponse communiste²⁰ ». Einstein ne voyait que « posture révolutionnaire)» (p. 68), « socialisme de salon)» (p. 43) et « attitude révolutionnaire» (p. 181).

Etant donné que la date *post quem* du livre est 1930, on peut voir dans le passage suivant une référence très précise au surréalisme:

La révolte esthétique la plus récente comporte en effet la tentative réactionnaire de sauver une minorité vacillante par la fabrication d'une façade individuelle. Puisqu'on ne se révoltait pas dans les faits, on limitait la révolte au fictif et au rhétorique. Les intellectuels ne s'acquittaient de leur ressentiment que par la voie esthétique, on jouait à la révolte (p. 39).

Encore plus précise est la mention des contacts entre surréalistes et communistes dans le passage suivant:

Comme des retraités de la séparation sociale, les intellectuels avaient mené une vie tranquille. Maintenant ils voulaient assurer la personnalité en déclin. Des groupes avancés cherchaient à s'attacher au Parti communiste. Mais ils se refusaient à renier les anciens privilèges intellectuels qui ne sont possibles qu'à l'intérieur d'une société de type féodalo-capitaliste. Les prolétaires, quant à eux, ne pouvaient reconnaître ces virtuoses de la division (Spaltung) puisqu'ils favorisaient avec leur art le crevassement social. Sinon, les prolétaires auraient renié leur point de vue collectif et perdu la réalité qui seule leur était conforme (pp. 94-95).

Le critère qu'utilise Einstein ici pour expliquer les échecs des artistes d'avant-garde, et des surréalistes en particulier, vis-à-vis d'un public prolétaire est assez curieux. Cela étonne d'autant plus si l'on se rappelle que l'auteur lui-même en tant qu'écrivain peut très bien être considéré comme un « virtuose de la division » et qu'il voyait justement une fonction de son art dans la contribution au nécessaire « crevassement social ». En plus, il travaillait à la même époque à son deuxième grand roman qui poursuivait la ligne de *Bebuquin* et dont la partie publiée est en ouverte contradiction avec la position polémique citée ci-dessus²⁷. Einstein était-il donc « proletkultiste » dans la polémique contre les intellectuels et avant-gardiste dans sa propre pratique d'écrivain ?

Je crois que cette évidente contradiction peut être expliquée si on la situe dans son moment historique d'un côté et si on la place au niveau du temps de l'écriture de son livre de l'autre côté. Considérant que les problèmes de l'avant-garde se trouvaient dans une impasse, pour l'en faire sortir Einstein concentrait toute sa verve polémique sur ce qu'il estimait être la tâche principale, c'est-à-dire la critique idéologique. Cela correspondait à ce moment précis à un intérêt bien marqué : celui de chercher à établir une base différente qui pourrait permettre de tourner la force de frappe des intellectuels contre le fait fondamental et grandissant de la décennie des années 30 : le fascisme. Sa polémique était donc surdéterminée par ce fait.

En tant que théoricien de l'art moderne du xx^e siècle, Einstein n'établit pas une notion préconçue et normative de l'art comme point de départ et d'arrivée de sa critique. Ce que serait un art différent, il ne le programmait pas.

Si l'on considère son livre polémique comme une espèce de *work in progress* qui aborde les problèmes traités d'une manière circulaire, revenant toujours aux mêmes problèmes sous d'autres angles qui lui viennent sous la plume au fil des événements (débat sur le Front populaire, l'avènement au pouvoir des nazis, danger fasciste en France, etc.), on peut comprendre que de telles contradictions jouent dans l'écriture du livre comme force dynamique. N'oublions pas que nous n'avons pas affaire à une étude académique, mais qu'il s'agit d'un discours pamphlétaire où la volonté d'intervenir sur le vif est décisive. C'est dans la page finale du livre qu'Einstein a formulé ce qui peut être considéré comme sa propre solution à la contradiction mentionnée. Pour lui, il en tirera la conclusion pratique en allant combattre en Espagne contre le fascisme :

Un nouveau style intellectuel n'est possible qu'après la révolution qui va créer des faits sociaux différents et qui

va former d'autres types humains. Les intellectuels doivent acquérir à nouveau le sens pour la coopération utile. Il faut qu'ils abandonnent l'utopie de l'action esthétiquement parfaite mais inutile.

Des conventions artistiques ne sont que des conséquences secondaires d'accords sociaux. Elles en reçoivent leur sens. L'intellectualité n'a d'importance que quand elle s'insère dans un large procès social auquel elle se soumet... Maintenant il ne s'agit plus de transformer une fiction ou d'imiter un état donné mais de coopérer à la transformation des faits sociaux (p. 327).

RÊVE ET SEXUALITÉ

Ce qu'Einstein fait ressortir avant tout en établissant une relation entre le rôle que jouent le rêve et la sexualité dans les arts d'avant-garde, c'est une certaine commercialisation qui par exemple faisait des découvertes de la psychanalyse une mode. Il y voyait une fatale récupération de la libération sexuelle par l'idéologie bourgeoise. Je suis d'avis qu'il prend appui dans sa critique en ce domaine sur le livre de R. et Y. Allendy, *Capitalisme et Sexualité. Le conflit des instincts et les problèmes actuels*, qui avait paru en 1931 chez Denoël et Steele. (Déjà en 1925 Einstein avait publié un texte du docteur Allendy dans *l'Europa-Almanach*, édité en commun avec Paul Westheim ".) La polémique contre ce qu'il appelle une « fuite de groupes entiers dans l'automatisme des rêves et des visions» (p. 128) ou une vie dans des « prisons faites de rêve et d'utopie» (p. 133) relève le danger d'une dévalorisation de la volonté révolutionnaire:

L'élévation de l'inconscient au premier rang des valeurs exprime la neutralité sociale des esthètes libéraux. Grâce à une telle valorisation, on échappait à la responsabilité et on réanimait l'antique mécanique de culpabilité. Une fois établi l'inconscient et le désir sexuel comme forces premières, tout moment révolutionnaire volontaire était nié dès le début (p. 268).

Toute la deuxième partie du livre est consacrée à cette problématique. Elle a pour sous-titre: « Les monstres. L'image de l'homme. Le conflit entre l'individu ultravisuel dynamique et la figure (*Gestalt*). » Dans cette partie du livre, se trouve l'unique mention directe du surréalisme, dans une note marginale où Einstein le définit comme un mouvement qui s'est consacré à

« l'élargissement de la zone du Moi. Surréalisme = introduction des objets visionnaires » (p. 154). La conception que les surréalistes se faisaient de l'inconscient est expliquée comme compensation d'un destin devenu incertain et vague. Rêve et sexualité constituent les domaines privilégiés d'un retour archaïque par lequel on cherche à canaliser les énergies psychiques qui ont été monopolisées et réprimées autrefois par l'église. La psychanalyse est conçue par analogie avec la confession religieuse (p. 175).

Le rêve et l'inconscient déterminaient tout. C'est ici qu'on saisit la disposition (Stimmung) archaïque des bourgeois qui n'étaient plus sûrs de leur volonté et de leur destin... La sexualité qui travaillait dans le rêve et dans l'inconscient avait été romantisée. Les psychologues comme les artistes avaient formé l'érotique visionnaire...

Les expériences sexuelles se lient à volonté avec des refoulements, avec l'inconscient et avec les couches archaïques. La longue répression chrétienne du sexuel forçait et habitait le bourgeois à tisser de forts refoulements dans ses complexes érotiques (p. 158).

La sexualité se faisait littéraire... L'étonnante influence des intellectuels s'explique par le fait suivant. L'église avait dirigé et monopolisé la plupart des forces psychiques. Elle était en déclin. C'est alors que les intellectuels construisirent des superstructures idéalistes, d'où ils annexaient les énergies religieuses, fonctionnant à vide (p. 175).

On voit très bien ici qu'Einstein connaissait parfaitement la volonté assidue des surréalistes d'éclairer les traits du « secret » de la mentalité analogique - ou de la pensée magique - déformée par le christianisme et réprimée par le rationalisme positiviste. « Le surréalisme représente le premier signe conscient et collectif d'une rupture avec la tradition européenne classique », écrira plus tard Pierre Mabille". Par l'importance donnée à la problématique du sujet qui était, au début des années 30, une des grandes préoccupations à l'intérieur et à l'extérieur (voir le groupe Bataille) du mouvement, ainsi que par sa critique de la manière surréaliste de poser le problème du sujet - (« le subjectivisme est une sorte de capitalisme privé psychique. On regarde les choses et les événements en tant que symptômes de l'individu centrique », p. 171) - Einstein rejoint certaines des orientations développées par Georges Bataille pour une recherche de la problématique du sujet. Comme Bataille, mais par une voie entièrement différente, Einstein cherchait à dépasser l'idéologie d'un « antifascisme sans secours » (*hilfloser Antifaschismus*) en s'appro-

priant par exemple les armes créées par l'adversaire¹⁰. Sans pour autant établir une ligne causale et directe entre des mouvements d'avant-garde et l'avènement du fascisme en Allemagne (et ailleurs, comme certains critiques allaient le faire plus tard lors du fameux débat sur l'expressionnisme allemand qui se déroulait dans les pages de la revue *Das Wort* à Moscou), il est évident que ces faits nouveaux, comme je l'ai dit à plusieurs reprises, surdéterminaient le ton et la perspicacité de la polémique d'Einstein. Dans les parties écrites après l'arrivée des nazis au pouvoir, il confrontait les destinataires de son livre avec le phénomène que le peuple allemand « ancre maintenant son existence dans une hypothèse ouvertement fautive et s'adonne à de vagues généralités. Les Allemands offrent un mauvais exemple de la force hypnotique des idéologies qui sont pour la plupart erronées. On peut ici parler de la maladie idéologique d'un peuple entier » (p. 215).

L'AUTOMATISME SANS SECOURS (HILFLOSER AUTOMATISMUS)

Bien qu'Einstein ait consciemment caché les traces de sa lecture tout au long de son livre, une analyse plus détaillée et comparative de textes (que je ne peux pas réaliser dans l'espace de cette contribution) pourrait démontrer que le sens donné à l'automatisme se nourrit d'une lecture du *Premier Manifeste* réalisée dans la perspective de Pierre Janet (*l'Automatisme psychologique*, 1889).

L'idée de celui-ci « que l'on constatera dans tous les cas complets de somnambulisme et d'écriture automatique une hystérie cliniquement indiscutable²¹ » est interprétée par Einstein dans le sens d'une « régression sociale » :

Les littérateurs modernes préféraient les processus hallucinatoires grâce auxquels ils se détachaient apparemment de tout conditionnement. Telle attitude comporte une profonde régression. En effet, ils succombaient à un automatisme sans secours. Depuis longtemps les littérateurs étaient esthétiquement neutralisés, devenus socialement improductifs. Docilement, les prétendus révolutionnaires se soumettaient à la contrainte des fantasmes, espérant que leur vision leur ferait miraculeusement, comme par grâce, cadeau d'un Nouveau inespéré. Cette révolte des rêves était régressive (p. 271).

La transformation d'un concept idéologique assez précis au sein du premier mouvement surréaliste - celui *d'écriture automatique* - en tendance idéologique généralisée (« l'automatisme psychique qui caractérise l'art moderne », p. 140: « l'automatisme caractéristique de la poésie moderne découle d'extases ou de visions qui dissolvent l'individu conscient », p. 259), mène Einstein à utiliser la formule d'automatisme comme une clef qui puisse expliquer les relations en crise entre technique artistique et fonction sociale. Il est assez intéressant que la critique idéologique se rattache à une critique linguistique dans le cas présent. C'est la méthode poursuivie dans la quatrième partie du livre, intitulée « Image particularisée » (*Sonderbild*), dont le thème central est justement l'automatisme. Einstein part des relations entre le concept surréaliste du rêve et la notion d'écriture automatique pour indiquer un point faible de cette notion. Il a bien compris que cette notion de par son fondement idéologique maintenait une double fonction expressive-retranscriptive, dans l'intention de transgresser par cette méthode les normes de la pensée positiviste-rationaliste, selon l'interprétation de Breton. Depuis le *Second Manifeste*, cette notion se trouvait orientée plus concrètement vers la recherche des mécanismes et des sources de l'imagination poétique. Mais jamais elle ne fut envisagée du point de vue de la « matérialité signifiante du langage ». Les surréalistes ne pouvaient pas concevoir le discours de l'inconscient structuré comme un langage. Cela aurait exclu par principe la possibilité même de tout *automatisme*. Sans pouvoir disposer des instruments scientifiques nécessaires pour donner une base cohérente à ses idées, Einstein a pourtant pressenti cette lacune:

Le littérateur moderne surestimait la nuance individuelle. Pour s'imposer il enseignait que ce sont justement les zones non-standardisées, à savoir le rêve, l'inconscient, qui constituent des phases primaires du réel futur (p. 240).

Les modernes essayaient de se défaire des limites standardisées. On écrivait automatiquement sous la pression de la vision, mais on méconnaissait qu'en partie on la dirigeait... L'expression linguistique est en dernière instance rétrospective. Car en parlant nous procédons à une sélection, détruisant par là les expériences complexes» (p. 245, souligné par moi).

Tels des somnambules, les littérateurs matérialisaient les chaînes symbolistes. Telle attitude passive comporte encore d'autres motifs que nous retrouvons dans les arts plastiques modernes. Les intellectuels se sont résignés et

n'envisagent plus l'art comme une activité consciente et active (p. 272).

D'où la fonction sociale ségrégative comme une des conséquences de la « magie régressive » inhérente à l'automatisme :

Si l'image de la réalité est traversée par des signes subjectifs toujours plus nombreux... ces images, de même que la langue, deviennent inutilisables pour les masses qui ne peuvent plus se les approprier. La masse est exclue de la réalité privilégiée de la minorité (p. 246).

Ce serait à cause d'une méconnaissance du « caractère collectif » du langage (p. 239) que s'ouvrit « un abîme toujours plus profond entre la vie et la littérature, entre la société et l'artiste » (p. 246). Cette critique, qui nie résolument ce que fut une des préoccupations les plus constantes du surréalisme, unir l'art à la vie, préoccupation encore sous-jacente dans la notion d'écriture automatique comme idée égalitaire de la pratique poétique, s'explique chez Einstein justement par une méconnaissance de la notion de poésie dans le surréalisme. Cette méconnaissance joue tout au long du livre le rôle d'un véritable point aveugle dont les causes resteraient à éclaircir.

Pour signifier la « fuite hors du réel », Einstein parle d'une néfaste tendance métaphorique, en donnant à la métaphore par principe une connotation idéaliste. « La métaphore éloigne du concret » (p. 295). « La métaphore est une pièce dominante de toute vision idéaliste » (p. 307). « Par voie métaphorique on évite la répétition des faits et on affaiblit le contact avec le réel » (p. 283). Des déterminations indifférenciées semblables pullulent dans le texte. Est-ce qu'Einstein, quand il polémique d'une manière tout à fait anti-historique contre l'usage de la métaphore, parle en tant que critique de son usage dans l'expressionnisme allemand? On peut le supposer. Ce qui reste comme un point bien curieux c'est qu'il ne paraît pas avoir compris le statut fondamental du concept *d'image poétique* en opposition à celui de métaphore dans le surréalisme, et cela dès le début. Serait-il donc possible que la clairvoyance de Carl Einstein dans ce cas fût inconsciemment bloquée par le cauchemar d'une tradition poétique allemande où la révolution française (et surréaliste) opérée dans la conception de l'image poétique n'avait pas trouvé de pendant?

Il me reste, très provisoirement, à tirer quelques conclusions de cette présentation assez sommaire de la position polémique de Carl Einstein envers le mouvement surréaliste.

1. Carl Einstein est avec Walter Benjamin une des très rares figures parmi les intellectuels antifascistes allemands qui avait compris assez tôt l'importance du mouvement surréaliste au sein des avant-gardes historiques. Il pensait qu'une réorientation de la pratique des intellectuels, vu la problématique changée des années 30, ne pouvait se passer d'une critique des apports et des limites du mouvement surréaliste.

2. Placé dans le contexte international des bilans des avant-gardes historiques, et dans lesquels le surréalisme occupait une place prépondérante (le vaste corpus international de ces bilans n'a pas encore été soumis à une vue d'ensemble), le livre d'Einstein confirme la thèse qu'au tournant des années 20 commence à s'effectuer un profond changement de fonction (*Funktionswechsel*) et une différenciation au sein des arts d'avant-garde. Changement de fonction qui est accompagné d'une riche réflexion critique et polémique. On peut donner raison à Helmut Heissenbüttel qui y voit maints points de convergence avec nos problèmes d'aujourd'hui, et qui dit que ce n'est que depuis les années 50 qu'a commencé une nouvelle phase historique (qui est encore la nôtre) où sont développés des enseignements et des alternatives par les travailleurs artistiques qui recourent pour beaucoup la configuration du début des années 30".

3. Placé dans le contexte des multiples critiques dirigées contre les intellectuels et leur « trahison » (Brecht, Gramsci, Caudwell, Nizan, E. Berl, Max Raphael, Lukàcs et autres), le livre de Carl Einstein revêt une importance particulière tant comme document historique qu'autobiographique. Historique, c'est le seul ouvrage de l'époque qui ait entrepris une critique idéologique d'ensemble des *intellectuels-artistes* à la lumière d'un marxisme élémentaire, il est vrai, mais lié à une profonde connaissance des arts modernes. Critique autobiographique dans le sens où le livre est empreint jusque dans ses limites évidentes d'une volonté de libération et d'autolibération portée par une seule mission (*Auftrag*): contribuer à faire percer les « brouillards sanglants » (*Blutnebel*) qui se répandaient sur l'Europe³³.

Z.I.L. - Académie des Sciences - Berlin

NOTES

1. Sibylle Penkert, *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*, Göttingen, 1969.

2. *Ibid.*, pp. 20-21.

3. Traduction française par Matthey-Doret, Paris, Médiations 3, 1961.

4. Michel Zéraffa, «Le roman et sa problématique de 1909 à 1915», in *L'Année* 1913, Paris, 1971, t. 1, p. 649. - Sur Einstein théoricien de l'art nègre, cf. Jean Laude, *la Peinture française (1905-1914)*, Paris, Klincksieck, 1968.

5. Postdam, 1919, p. 176.

6. Cité in Sibylle Penkert, *Carl Einstein. Existenz und Aesthetik*, Wiesbaden, 1970, p. 14.
7. In Sibylle Penkert, *Catalogue Paris-Berlin 1900-1933*, München, 1979, p. 439.
8. Cité in Sibylle Penkert, *Carl Einstein, Beiträge zu einer Monographie*, p. 110.
9. Michel Leiris, «De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 688.
10. Cf. la bibliographie de ces articles et études chez Sibylle Penkert, *C.E. Beiträge zu einer Monographie*, pp. 153-154.
11. Cf. Sibylle Penkert, *C.E. Existenz und Aesthetik*, p. 29.
12. C.E., «Aphorismes méthodiques», *Documents*, n° 1 (1929), p. 32.
13. *Documents*, n° 1, 1929, p. 35.
14. *Documents*, n° 3, 1929, pp. 154-155.
15. C.E., «Exposition de collages" (Galerie Gœmans), *Documents*, n° 4, 1930, p. 244.
16. Pour l'historique de la querelle entre les *Cahiers d'art* et le surréalisme, Cf. Werner Spies, *Max Ernst. Collagen, Inventar und Widerspruch*, Köln, 1975.
17. *Documents*, n° 4, 1930, p. 244.
18. FF (= *Fabrication des fictions*), p. 189.
19. C.E., «Probleme heutiger Malerei", 1931, in Sibylle Penkert, *C.E., Existenz und Aesthetik*, p. 52.
20. C.E., *Georges Braque* (trad. M.E. Zipruth), Paris, 1934, p. 28.
21. In Sibylle Penkert, *C.E., Existenz und Aesthetik*, p. 61.
22. Cf. le reprint de la revue *Transition. An International Workshop for Orphic Creation*. Amsterdam, Krauss, 1978 et l'historique de la revue par Douglas Mac Millan, *Transition. The History of a Literary Era 1927-1938*, London, 1975. Einstein y publia trois textes, parmi lesquels «Obituary: 1832-1932" (n° 21 de 1932, pp. 207-214), une féroce critique de Goethe lors du centenaire de sa mort qui contient aussi une critique de Lunatscharski, attaqué comme représentant d'un «socialisme académique". Einstein était parmi les signataires du manifeste «Poetry is vertical", publiée par *Transition*.
23. In *C.E., Existenz und Aesthetik*, p. 34.
24. Helmut Heissenbüttel, Zusatz zur «Fabrikation der Fiktionen", in *C.E., Die Fabrikation der Fiktionen*, Reinbek bei Hamburg, 1973, p. 8.
25. Max Ernst, «Was ist Surrealismus ?" in *Catalogue de l'exposition de la Maison des Arts*, Zürich, 1934.
26. Walter Benjamin, «Der Surrealismus" (1929), in W.B., *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt am Main, 1966, p. 214.
27. Carl Einstein, *Laurenz oder Schweissfuss klagt gegen Pforz in trüber Nacht* (1930), Berliner Handpresse bei Prophyläen, 1971 (édité et commenté par Walther Huder).
28. *Europa-Almanach. Malerei - Literatur - Musik - Architektur - Plastik - Bühne - Film - Mode*, édité par Carl Einstein et Paul Westheim, Potsdam 1925 ; reprint Leipzig, 1984. (Le Texte de R. Allendy, «Pensées nouvelles dans les milieux universitaires", était consacré aux contacts entre artistes et savants, notamment dans le domaine de la psychologie et de la psychanalyse.)
29. Pierre Mabille, «Le surréalisme, un nouveau climat sensible", *Courrier international d'études poétiques*, n° 15, 1957, p. 28.
30. Cf. Jean-Pierre Faye, «Éclats. Le très sombre noyau", *Change*, n° 7, 1970, pp. 207-222.
31. Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique*, Ed. de Paris, 1930, p. XIX.
32. Helmut Heissenbüttel, texte cité de l'introduction au livre de C. Einstein, I.e., p. 7.
33. Le troisième tome des œuvres choisies de C. Einstein vient de paraître, contenant notamment le texte allemand de son livre sur Braque et ses contributions à *Documents*. C. Einstein, *Werke*, t. III, 1929-1940, édité par Marion Schmid et Liliane Meffre, Wien-Berlin, Medusa-Verlag, 1985.

SALVADOR DALI
PEINTURE ET POÉSIE:
DE L'AUTOMATISME A LA PARANOIA-CRITIQUE

Janine MESAGLIO-NEVERS

Nous savons bien que de nouvelles possibilités pour la poésie sont nées hors des limites imposées par le mécanisme d'un vers; hors des limites de la littérature, il y a mille façons de s'évader des procédés artistiques trop lents, peu aptes et presque toujours stériles comme processus rajeunissant. La poésie occupe une place inespérée, complètement inaccessible et incontrôlable pour ceux qui se servent de guides d'époques révolues. Le guide-indicateur n'est pas encore publié. C'est le charme de faire de la poésie sans la fatigue ni le défraîchissement que l'on éprouve à s'être souvent livré.

Salvador Dali
«Nouvelles limites de la peinture»,
l'Amie de les arts, avril 1928

La fusion peinture/poésie dans l'œuvre de Dali est structurellement liée à sa découverte de la poétique du surréalisme. Les poèmes de 1927 et de 1928 publiés en Espagne dans les revues d'avant-garde (*l'Amie de les arts* de Sitgès, *la Gaeeta literaria* de Madrid) et qui accompagnent sa pratique picturale sont les premiers témoins de cette fusion. A travers les moyens enseignés par les surréalistes pour subvertir le langage conventionnel (expériences passives, écriture automatique, collages, frottage), Dali affine sa sensibilité tout en découvrant ses virtualités propres.

Si ces récentes recherches sur le cubisme avaient pour un temps canalisé son énergie et sa révolte, Dali était à la fin des années 20 en quête «d'autre chose». Le surréalisme en proposant un langage sans réserve et une nouvelle vision capable de révéler les pulsions à la fois les plus primaires et les plus permanentes de l'homme allait permettre à Dali de s'exprimer au-delà de ce qu'avaient osé espérer les surréalistes. A propos de la première exposition de Dali à Paris chez Gœmans (décembre 1929), Breton avait dans le catalogue présenté («l'art de Dali» comme «le plus hallucinatoire que l'on connaisse» et avait affirmé: «c'est peut-être avec Dali, la première fois que s'ouvrent toutes grandes les fenêtres mentales».

Après avoir vérifié l'efficacité subversive des images issues d'un art spontané, Dali, dans le mouvement surréaliste, va vite imposer sa méthode poético-interprétative faisant de son œuvre pictural et poétique un long poème paranoïaque-critique.

Bien que la peinture de Dali dans la période surréaliste soit tout entière saturée de poésie, il s'agit dans les limites de ce court essai d'isoler quelques moments où s'exprime avec force la symbiose entre les deux moyens d'expression.

Au mois de novembre 1927, Dali publie dans la revue *l'Amie de les arts*, son premier poème faisant allusion à un tableau. Il s'agit d'un poème en prose, « Mon amie et la Plage », où figure en exergue le titre de la toile peinte la même année, *Le miel est plus doux que le sang*. En même temps qu'il véhicule des éléments caractéristiques de la poésie surréaliste, ce poème est déjà porteur de la plupart des angoisses et des obsessions du peintre:

En ce moment même à la plage, les lettres imprimées du journal sont en train de manger l'âne engourdi et net comme le mica

Nous irons tout près de là où les bêtes abattues, pitoyables périssent avec leur petite veine qui a éclaté dans leur vol grinçant et suant de petites gouttes de sérum

Mon amie est allongée avec les extrémités tendrement sectionnées, pleines de mouches et de petites hélices d'aluminium [...]

Un matin j'ai peint avec du ripolin un nouveau-né [...]

Au bout de deux jours je l'ai trouvé tout hérissé de fourmis qui le faisaient bouger au rythme anesthésié des oursins [...]

Aujourd'hui puisque nous sommes très contents, nous irons à la plage faire éclater les fibres les plus douloureuses de nos physiologies [...], en contractant les nerfs et en pressant nos pupilles avec le bout de nos doigts, nous éprouverons la joie gutturale des veines qui explosent et les mille sons de notre sang'.

Tout dans ce poème tend à prouver que Dali, alors qu'il recourt à un matériel biographique (souvenirs d'animaux morts qu'il a pu observer dans son enfance en Catalogne: oursins, ânes pourris dévorés par les fourmis) est déjà sous l'influence directe des précisions qu'il a découvertes dans les dernières créations surréalistes exprimant un monde fait de violence et de cruauté. Masson n'avait-il pas affirmé: « Je ferai saigner les oiseaux » ? Des œuvres comme *Appareil et Main*, comme *Senicitas* et *Le*

miel est plus doux que le sang sont significatives de la façon dont Dali, dès 1927, intègre dans sa pratique de peintre la poétique du surréalisme. Pour cela, il privilégie les moyens mêmes utilisés par Masson, Ernst ou Miro pour « forcer l'inspiration » : recherche d'un état de tension mentale, de sensations lumineuses (irritations phosphénoméniques) permettant le jaillissement d'un univers surtout physiologique. Veines tronquées qui explosent, réseaux de capillaires, substances qui exsudent, jets de sang, telles sont en 1927 et 1928 les images « terrifiques » issues de l'inconscient dalinien.

En fait pour Dali comme pour les surréalistes, la notion de cruauté, si elle est l'expression d'une pulsion, est aussi prise dans un sens formel: c'est le résultat d'une tension, tension voulue, le but étant de ressusciter un langage perdu ayant sa source dans l'inconscient sous une forme concrète car pour le poète ou le peintre surréaliste l'inconscient est physique. Écoutons Artaud:

Le monde surréaliste est concret, concret pour qu'on ne puisse pas le confondre. Tout ce qui est abstrait [...], tout ce qui ne manifeste pas un état organique, qui n'est pas une sorte d'exsudation physique de l'inquiétude de l'esprit, ne vient pas de ce mouvement-là".

Cette réduction au concret, Dali, dans le poème *Saint-Sébastien* (1927) dédié à Federico García Lorca, en souligne la nécessité. La figure du saint qui sert de support à ses investigations poétiques lui permet de définir ce qu'il appelle une « esthétique de l'objectivité », terminologie qui a tout son sens dans la description qu'il donne:

Toutes les flèches portaient leur température indiquée et une petite inscription gravée dans l'acier disait: invitation à la coagulation du sang. Dans certaines parties du corps les veines apparaissaient à la surface de la peau avec leur bleu intense de tempête de Patinir décrivant les courbes d'une volupté douloureuse sur le rose corail de la peau".

Pour Dali, il ne s'agit pas de représenter le martyr sous une forme douloureusement sublimée. Dans la représentation supposée, le regard du peintre paralyse toute vision sentimentale du sujet ne s'intéressant qu'à l'étude de sa physiologie complète et s'attachant à dégager l'harmonie des formes et les rapports chromatiques existant entre les différents éléments. Pour cerner cette vision objective, le regard du peintre se double d'un regard

d'anatomiste. Dans l'illustration qui accompagne le texte, le saint est représenté sous une forme mutilée, une tache de sang à l'endroit du cœur, les veines apparentes et sectionnées. Dali qui n'est pas sans connaître le Comte de Lautréamont et sa fascination pour le sang et la blessure ne fait aussi qu'exprimer ici le goût des surréalistes pour la dissection, spectacle anti-artistique par excellence car il poursuit:

[...] *Laboratoire, clinique*

La clinique blanche se réfugiera aux alentours de la pure chromolithographie d'un poumon. Dans les glaces de la vitrine, le bistouri chloroformé dort étendu.

Dans *Nouvelles Limites de la peinture*, il s'explique en insistant sur l'autonomie de l'univers plastique et poétique par rapport au monde réel:

Une figure décapitée dans le monde plastique et poétique n'est pas une figure sans tête, un monstre cesse d'en être un à partir du moment où viennent s'établir certaines relations entre les lignes et les couleurs.

Dali met en avant le langage absolu du peintre dont les signes sont formés des «nécessités les plus primaires, des désirs constants et des excitations les plus biologiques de l'instinct» et non son aptitude à capter des ressemblances. Dali comme Breton pour qui l'œuvre plastique «devra se référer à un modèle intérieur ou ne pourra exister» prône l'intériorité. Pour ce faire, l'artiste violant les lois de l'ordre naturel et social devra écouter non plus son imagination mais son inspiration pure, son instinct, traduisant ses réalités les plus intimes de façon spontanée, l'opération créatrice ne visant qu'un seul objectif: l'extrinsécation immédiate du flux psychophysique sur la toile:

Au moment où l'inspiration et le plus pur subconscient ont agi dans la révélation de nos vérités individuelles, un monde organique plein d'attributions significatives a envahi les figurations des peintres. Les faits les plus émotifs et troublants, endormis au plus profond de nos horreurs et de nos joies les plus intimes acquièrent à cet instant le goût suprême de la lumière",

Dans son article «Réalité et surréalité», il écrit: «Aujourd'hui la poésie est aux mains des peintres •.» Dans sa production de cette année-là, Dali, en effet, selon le désir exprimé par les surréalistes de fusion entre la peinture et la poésie s'efforce de transcrire en mots et en peinture les éléments inconscients

de sa vie psychique. La toile et le poème deviennent le lieu de cette double transcription. Aller à l'inctinct, au fait poétique brut grâce à l'automatisme psychique qui permet de faire sauter les bondes tel est le but visé alors par Dali. Comme dans les tableaux, les poèmes de 1928⁷ ne font que renvoyer et donner à voir des images récurrentes. Dans ceux-ci, l'association sans aucune cohérence des mots et leur répétition permettent l'appréhension d'une thématique sensible et obsessionnelle. A travers elle il est possible de surprendre une large part du matériel iconographique qui est en train de se mettre en place. On peut en effet, à partir d'un corpus d'éléments dénombrables, organiser une classification sommaire des différents éléments qui constituent cette iconographie:

- les éléments biologiques: le sein, la main, les doigts, le genou, le poil, les yeux, le nez, le ciel, le nombril, l'oreille, les pieds, le corps, la ride, le sang;
- les choses « fines », « petites »: toutes petites choses, petits sortilèges, plus fines herbes, petits glands lumineux, petit visage de bête poilue, petites miniatures, l'olive, les pépins de raisin, les grains de raisin;
- les éléments impondérables: la plume, la fumée, le liège, les petits nickels tendres et doux, les roseaux, l'oiseau, l'étoile filante, le mica, le sable;
- les formes tronquées, mutilées: morceau de chair déchiré, extrémités sectionnées;
- les éléments tranchant, perforant, appartenant à un répertoire agressif: aiguilles, pointes, épines d'oursin, épine de poisson, lames Gillette, morceaux de verre et par extension... nid de guêpes, grosses fourmis ailées;
- les charognes d'animaux morts: ânes pourris, vaches, bœufs, girafes, chameaux, chameaux pourris;
- les petits animaux séchés et fossilisés de la plage: scarabées secs, crabes secs, tas de coquillages secs.

A partir de ce corpus d'éléments un certain nombre de champs lexicaux peuvent être proposés. Dans les poèmes et dans les tableaux les mêmes « champs lexicaux » se recourent:

- l'ivresse: elle est liée à la légèreté, à l'impondérable, aux formes « petites » qui sont la résultante de la création spontanée. La plume, le ciel, la fumée, l'étoile filante ne font-elles pas partie de ces « calligraphies volatiles » si chères aux surréalistes, « étincelles d'or » dont parle Miro ou « extases ascensionnelles » d'Yves Tanguy? Dans les toiles de Dali de 1927 et 1928 des formes échappent à toute interprétation et

semblent directement procéder de l'ivresse de la création surréaliste. Ces formes dégagées de la pesanteur tendent au vertical : formes oblongues, blanchâtres, empreintes en forme de mains, corps translucides, plumes souillées de sang;

- le corps:
 - corps morcelé: la déstructuration est imposée par l'écartèlement surréaliste de l'image;
 - corps déchiré: l'allusion constante au déchirement, à la blessure est sous-tendue par la prolifération d'éléments appartenant à un répertoire agressif (aiguille, pointe, morceau de verre, lames Gillette). Dans les tableaux des nudités ensanglantées sont exhibées avec complaisance. Ces corps déchirés, tronqués, mutilés, décapités jonchent le sol au milieu d'un univers violent et hostile de petits appareils tranchants et de clous. Parfois comme dans *Senicitas* (1927) ou dans *Chair de poule inaugurale* (1928), les corps ou ce qu'il en reste sont soustraits à la pesanteur et basculent dans l'espace. Pour le peintre, le corps est avant tout biologique. Même incomplet, il conserve ses plis (la ride) et son système pileux (le poil, le cil). Souvent un réseau le parcourt avec des ramifications principales et secondaires. Des jets de sang, des filets visqueux s'en écoulent;
- la mort: elle est le fait d'une approche empirique résultant des expériences de l'enfance et appréhendée sous ses deux formes complémentaires: pourriture et fossilisation. Si dans les peintures de Dalí, le corps humain même décapité n'est pas un corps mort, il n'en est pas de même des cadavres d'animaux le plus souvent représentés dans un état de décomposition avancée. Parmi les animaux morts, l'âne pourri occupe une place privilégiée dans les œuvres de 1927 et 1928. On le retrouve dans ses poèmes, dans ses tableaux (*Le miel est plus doux que le sang*, *L'âne pourri*, *la Vache spectrale*) et aussi dans le scénario d'*Un chien andalou* que Dalí écrit avec son ami Luis Buñuel. Dans un tableau de 1928, *la Vache spectrale*, les animaux morts, formes suggérées par un frotage, sont réduits à des contours imprécis indiquant un stade de décomposition avancée. Déjà la mort n'est plus qu'une empreinte dans le paysage, empreinte sur laquelle dans d'autres toiles s'activent des fourmis. La mort est également représentée par les formes fossilisées. Elle est sans cesse présente sur la plage de Cadaquès sous la forme de petits animaux séchés, de coquillages secs. Les carcasses d'ânes elles-mêmes se dessèchent et se raidissent (*la Vache spectrale*). Après la mort-putréfaction vient la mort-fossilisation. Dans le réel

comme dans la figuration où Dali introduit alors des collages de matériaux divers, le sable de la plage vient accroître cette siccité.

Textes et peintures témoignent dans leur violence même d'une identique démarche provocatrice, progression calculée vers les explosions paroxystiques que sont les productions de l'année 1929.

Le surréalisme permet à Dali d'élargir le champ de la création et de l'étendre aussi au cinéma. Celui-ci en raison du potentiel de passivité qu'il offre et de son aspiration à n'être qu'un enregistrement lui apparaît comme un moyen d'expression à explorer avec la même passion que la peinture et le texte surréalistes. En collaborant avec son ami Luis Buñuel à la réalisation du scénario *d'Un chien andalou*, Dali allait en 1929 signer sa première provocation et connaître son expérience cinématographique la plus aboutie".

Un chien andalou se présente comme un film surréaliste, le point de départ du scénario étant « une image de rêve » autour de laquelle viennent s'enchaîner d'autres images. Servi par la technique du muet plus favorable au défilé d'images oniriques développées sous forme de poème, le film est construit dans une tonalité à caractère expressif. Laissant la place au contenu d'une façon brutale, le travail cinématographique est rigoureusement subordonné aux faits constatés et saisis dans leur caractère le plus élémentaire :

*Il s'agit de la simple notation, de la constatation de faits.
Ce qui creuse un abîme de différence avec les autres films,
c'est que de tels faits, sont des faits réels, qui sont irrationnels,
incohérents, sans aucune explication.*

Dès le début du film, les images daliniennes déjà observées dans les poèmes et dans les tableaux resurgissent avec une insistance itérative. L'image de l'œil tranché qui produit le choc chez les spectateurs est déjà suggérée par la vision décrite dans le poème *Mon Amie et la Plage* (1927) :

*Mon amie aime la morbidité endormie des lavabos et la
douceur des délicates coupures de bistouri sur la pupille
courbe, dilatée par l'extraction d'une cataracte.*

Cette image de l'œil tranché est confondue avec celle d'un nuage effilé coupant la lune. Cette seconde vision se rapproche de celle présente dans un autre texte de Dali de 1927 :

Dans un large et limpide œil de vache, se déforme dans le sens sphérique un minuscule paysage post-machiniste exact jusqu'au ciel où flottent des nuages minuscules et lumineux ¹⁰.

Tout au long du film son empreinte est manifeste. En effet les images qui hantaient au moins depuis deux années le répertoire dalinien sont réintroduites dans le scénario. On retrouve tous les éléments appartenant au registre agressif: la lame de rasoir, les fourmis (gros plan de la main où grouillent les fourmis qui sortent d'un trou noir), les oursins (poils axillaires d'une jeune fille confondus avec un oursin dont « les pointes mobiles oscillent légèrement »). Le cinéma, décuplant la violence des émotions, fait une utilisation prodigieusement efficace de cette imagerie où se mêle une fantasmagorie de la mutilation (main coupée aux ongles colorés qu'une jeune fille essaie de ramasser avec un bâton, jeune fille mutilée par une voiture) et le leitmotiv des animaux morts (pianos remplis de charognes d'ânes).

La décharge de sexualité et d'agressivité qui s'exprime à travers les images est liée au processus de pensée fantasmagorique. *Un chien andalou* met en scène ce que Dali appellera plus tard les « sanglantes osmose du rêve et de l'amour »¹¹. Dans le film, l'amour fait son apparition sous la forme d'une souffrance à la fois contrariée (souffrance, masochisme) et exacerbée (sadisme). Cette violence est renforcée par la mimique (« masque du méchant », ses gestes: « geste de rancune », « geste de traître de mélodrame ») qui est ici l'expression d'une pulsion agressive liée à l'ébranlement que provoque le désir sexuel. Ainsi bien que la psychologie soit dévorée par les actes, l'affleurement de métaphores poétiques permet de fournir des clés pour une interprétation psychanalytique.

En 1929, Dali voit dans le cinéma en raison de sa violence expressive et de sa matérialité onirique une langue de la poésie et de la réalité, un langage à la fois affronté à sa liberté et à sa vérité qui peut réaliser grâce à sa technique (renchaînés, surimpressions) cette interchangeabilité métaphorique des objets qu'il allait bientôt ériger en système.

C'est tout imprégné de l'expérience d'*Un chien andalou* qui est l'aboutissement logique de deux années de tension que Dali peint ses premières grandes œuvres surréalistes libérant dans celle-ci une énergie fantasmagorique allant jusqu'à la commotion. L'évidente scatologie du *Jeu lugubre* où apparaît un personnage le caleçon souillé d'excréments démarque tout de suite le peintre qui conformément à la démarche surréaliste, s'applique

à préserver la gratuité du propos. Rien ne symbolise au départ. C'est au prix de cette condition que les images peuvent apparaître comme des actes déguisés, des simulacres, et prendre après coup la forme de la réalité. Ce nouveau projet introduit en 1929 une progression certaine, une évolution dans la problématique picturale. Dali abandonne les excès physiologiques. Son écriture devient délibérément figurative. Aux flots d'images, à la suite d'équations visuelles enchaînées les unes aux autres que recèlent des œuvres comme *le Jeu lugubre*, *les Premiers Jours de printemps*, succède la mise en scène condensée et « systématisée », c'est-à-dire déjà paranoïaque-critique du *Grand Masturbateur*, de *l'Enigme du désir*. Parallèlement, les poèmes qui paraissent après 1929 dans *le S. A. S. D. L. R.*, aux Editions Surréalistes ou dans *Minotaure* ne sont plus seulement des inventaires d'images mais ils font partie intégrante de tout un système interprétatif.

En fait ce que propose Dali avec sa méthode paranoïaque-critique et qui est salué par les surréalistes, convaincus des difficultés, voire de l'impossibilité d'une création entièrement automatique, c'est à travers la mise en place d'un système délirant et par conséquent par le biais d'une logique détournée de ses voies ordinaires, une intensification des capacités visionnaires aptes à faire surgir des images qui retrouvent « immédiatement l'affect poétique à quoi elles sont destinées ». Dans *la Femme Visible*, Dali démontre que les possibilités offertes par les distorsions de l'activité paranoïaque peuvent s'étendre à la fois à la peinture et à la poésie. Dans le poème *le Grand Masturbateur* qui fait référence au tableau, le complexe délirant repose sur la coordination associative d'images ayant leur origine dans l'histoire affective (Guillaume Tell, Napoléon: l'autorité paternelle), dans les souvenirs ou les faux-souvenirs (la fontaine, celle-là même d'un lieu public près de Figueras où Dali allait en compagnie de ses parents, les ânes pourris, évoquant à la fois les carcasses d'ânes découverts dans la campagne et ses discussions avec Luis Bunuel). Ces images au fur et à mesure de leur apparition alimentent le processus interprétatif et objectivent le complexe qui motive le délire (complexe d'Œdipe, peur de l'acte sexuel, illustré dans le poème et pour la première fois par l'image de la mante religieuse dévorant le mâle). Dans la toile « une très belle femme à la chevelure ondulée, au regard terrifiant, au sourire hallucinatoire, à la gorge splendide¹⁹ » vient comme embrasser le sexe d'un jeune homme en culottes courtes et aux genoux écorchés. Le désir de la femme n'obtient qu'une réponse : moquée. Les caractères trop évidents de la sexualité féminine terrorisent le sujet qui devient la victime passive et sacrifiée (le sang sur les genoux) d'une sorte de drame à trois car c'est

bien d'un drame à trois personnages qu'il s'agit. Sur l'immense tête renversée et cireuse où vient puiser une sauterelle géante et «cannibale», portrait équivoque du père auquel le peintre a substitué son propre portrait, une variante de la pomme de Guillaume Tell est placée, venant rappeler l'arbitraire du père ou le grand thème mythique du sacrifice du fils. En un mot, dans une même illustration interprétative, Dali condense un événement enfoui dans sa vie érotique personnelle et un récit de famille qui n'est autre que la transposition du complexe d'Œdipe.

Dali écrit en 1935 dans *la Conquête de l'irrationnel*: «l'important est ce que l'on veut communiquer: le sujet concret irrationnel³⁴» et deux ans plus tard, dans une lettre à Paul Eluard où il s'exprime tour à tour à la troisième et à la première personne, il apporte des précisions sur son activité poétique:

Avant tout il [Dali] pense que les poètes doivent avant tout fournir des preuves aux choses qu'ils racontent, ceci lui a été permis grâce à l'invention de la méthode paranoïaque-critique, qui est sa découverte capitale et la plus importante. Méthode paranoïaque-critique: méthode expositive de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants - donc un poème: par exemple s'il dit « la mélancolie extatique des chiens ressemble à une vertigineuse descente en ski » [titre d'un tableau de Dali de 1932] il le prouve par une image paranoïaque qui illustre littéralement cette idée [...]

Dali poursuit, faisant allusion à son œuvre *la Métamorphose de Narcisse*:

Je t'envoie mon dernier poème où tu verras où j'en suis, il ne peut être publié en entier puisque je vais l'éditer accompagné d'un tableau paranoïaque qui l'illustre mot pour mot³⁴.

Le tableau et le poème publié la même année (1937) et qui ne saurait lui être séparé réalisent en effet un ensemble étonnamment cohérent. Dans le poème, Dali explique le phénomène visuel et le restitue dans le tableau avec sa somme de «détails exacts» et de précisions chromatiques. Dans l'image de gauche, Narcisse qui «perd son corps», peint dans de douces nuances, commence à disparaître dans les rochers rouges et dorés confondant son image dans leurs reflets. A droite, peint dans des tons marmoréens légèrement jaunes sa silhouette déjà se minéralise. Dans le tableau comme dans le poème, chaque couleur se trouve

chargée d'une valeur: pâleur autistique du corps de Narcisse (« anatomie claire et divine », « torse blanc »), couleurs froides (« pierreries noires », « miroir obscur ») correspondant à l'instinct de mort, couleurs chaudes du désir et de l'amour (« précipices des topazes aux épaves jaunes de l'amour », « argenterie rouge », « débarcadères du sang »). Cette dernière expression empruntée à Federico Garcia Lorca symbolise ici la naissance (re-naissance) mais aussi la rougeur qui annonce plus généralement la création, acte solitaire et narcissique. Dans le tableau une seule lueur rouge domine et semble en témoigner.

Ainsi si l'œuvre renvoie à un sujet déjà connu et facilement identifiable, si le choix de Narcisse peut apparaître comme la métaphore d'un fantasme mais aussi comme le fruit d'une culture (culture surréaliste s'entend pour qui le mythe de Narcisse comme celui d'Onan est un des thèmes privilégiés), l'important dans l'œuvre est la mise en place du jeu créateur du peintre qui se prévalant des possibilités illimitées et inconscientes des associations systématiques, par l'intermédiaire de la forme et de la couleur, donne une réalité au contenu imaginaire. Finalement, dans le tableau, c'est la forme qui est privilégiée en tant que fonction symbolique. Dans *la Métamorphose de Narcisse*, tableau à image double, qui utilise avec insistance une même forme de base, le lien entre réalité et illusion est parfaitement réalisé: le jeune garçon penché sur le miroir de la source, selon une subtile illusion optique se transforme en une main tenant un œuf laquelle peu à peu s'empare du reflet et se substitue à celui-ci. Dans une deuxième figure reprenant exactement les mêmes structures ovoïdes de base et placée tout à côté comme « acte de vérification », la forme se précise en une image dédoublée et de l'œuf tenu au bout des doigts éclot une fleur, un narcissisme assurant l'universalité du mythe. Dali exploite à la fois le procédé de l'image double et le mythe qui parlent tous deux de destruction et de réunification, à des fins interprétatives. Dans le poème, la fleur, le narcissisme qui se substitue à l'image dissoute n'est autre que Gala. Ainsi Dali transcende le mythe et préserve son unité propre. C'est alors que son image du corps restructuré en Gala « la femme visible » et son modèle vivant, il peut conclure :

*Narcisse, dans son immobilité (...) devient immobile
Il ne reste de lui
que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête,
Quand cette tête se fendra
quand cette tête se craquèlera
quand cette tête éclatera*

*ce sera la fleur
le nouveau Narcisse
Gala -
mon narcissisme*¹⁶.

*

**

A l'automatisme qui est à la base de l'écriture surréaliste la plus pure et qui lui permet d'abord de s'exprimer « hors des limites imposées par le mécanisme d'un vers », Dali oppose vite une gymnastique psychique productrice de nouvelles images que la technique doit restituer avec le maximum de précision. A partir de 1929, si la coulée verbale (Dali parle d'une espèce de « diarrhée », de « colique torrentielle ») lui semble toujours nécessaire il veut avoir une prise immédiate sur les images et figurations symboliques qu'elle produit. Pour lui, comme il l'écrit à Paul Eluard en 1937, seules les contraintes « favorisent l'éclosion d'automatismes intéressants » et, pour reproduire selon les désirs du peintre les images « super fines » inscrites dans son inconscient, l'exemple à suivre est celui d'un art figuratif approchant de la perfection, à la manière de celui de Vermeer, peintre « contraint par la technique mais plus libre que personne¹⁶ ».

En mettant poésie et peinture au service de ce qu'il appelle « le sujet concret irrationnel » Dali fait de l'image écrite et de l'image peinte une totalité subordonnée à son contrôle délibéré et à sa dialectique « paranoïaque ». L'esthétique dalinienne métaphorique et emphatique¹⁷ concrétise un projet poétique global, vital, « biologique » qui, même s'il privilégie l'activité picturale n'exclut aucun autre moyen d'expression: textes, cinéma, objets, sculptures et vie même.

Université de Toulouse - Le Mirail

NOTES

1. Salvador Dali, deux proses, *l'Amie de les arts*, n° 20, Sitgès, 30 novembre 1927, p. 104.

2. Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, Gallimard, 1971, p. 16.

3. Salvador Dali, « Saint-Sébastien », *l'Amie de les arts*, n° 16, Juillet 1927, pp. 52-54.

4. André Breton, *le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Paris, 1965.

5. Salvador Dali, « Nouvelles limites de la peinture », *l'Amie de les arts*, n° 24, 30 avril 1928.

6. Salvador Dali, « Réalité et surréalité », *la Gaeeta literaria*, n° 4, Madrid, 15 octobre 1928.

7. Il s'agit du poème à Lydia de Cadaquès paru dans la revue *Gaeeta literaria* en février 1928, du « Poème des petites choses », des poèmes

« Poisson poursuivi par un raisin », « Ai-je renié, peut-être? » parus respectivement en août, septembre et décembre 1928 dans *l'Amie de les arts* de Sitgès.

8. La participation de Dali à *l'Age d'or* tourné par Buñuel est moins totale. Son scénario, *Babaouo*, écrit en 1932, ne sera jamais tourné. Plus tard ses nombreux projets cinématographiques ne seront que rarement réalisés.

9. Salvador Dali, « Un chien andalou », *Mirador*, n° 23, Barcelone, 29 octobre 1929.

10. Salvador Dali, « La Photographie, pure création de l'esprit », *l'Amie de les arts*, n° 18, Sitgès, 30 septembre 1927.

11. Salvador Dali, *la Femme visible*, Editions surréalistes, Paris, 1930.

12. Salvador Dali, « Le grand masturbateur », extrait de *la Femme visible*, Editions surréalistes, Paris, 1930.

13. Salvador Dali, *la Conquête de l'irrationnel*, Editions Surréalistes, Paris, 1935.

14. Paul Bluard, *Lettres à Gala*, Gallimard, Paris, 1984. La lettre citée est du mois d'avril 1937, page 477.

15. Salvador Dali, *la Métamorphose de Narcisse*, Editions Surréalistes, Paris, 25 juin 1937.

16. Lettre de Dali à Eluard, dans Paul Eluard, *Lettres à Gala*, déjà cité.

17. Ce point a été développé dans ma thèse, *Salvador Dali, le surréalisme et la peinture*, Université de Toulouse-le-Mirail, décembre 1983.

UN "TOPOS" DE LA PENSÉE DU XVIII^e SIÈCLE DANS LES TEXTES "THÉORIQUES" D'ANDRÉ BRETON

Jean-Gérard LAPACHERIE

La pensée d'André Breton n'est pas dépourvue de préjugés « phonocentristes ». Le « phonocentrisme » consiste à réduire le langage à la seule oralité. On parlera de ((phonocentrisme » chez A. Breton chaque fois qu'il privilégie, dans la création littéraire, le pôle ouïe-voix (ce qui est parfaitement légitime) et qu'il dévalorise symétriquement le pôle main-œil. C'est le cas dans les commentaires qu'il fait des calligrammes d'Apollinaire : l'((auditif » et le « vocal » sont valorisés au détriment du « visuel », la parole au détriment de l'écriture conçue comme graphisme.

Ainsi, dans *le Message automatique*, A. Breton affirme la supériorité de ((l'automatisme verbo-auditif » sur ((l'automatisme verbo-visuel », car le premier permet de créer à la lecture « les images visuelles les plus exaltantes ». Si le terme ((automatisme verbo-auditif » désigne de façon univoque l'écriture automatique, qu'est-ce que « l'automatisme verbo-visuel » ? Cl. Abastado semble penser que cette expression recouvre à peu près le dessin : « A. Breton continue à penser que les mots sont plus révélateurs que le dessin », et suppose, au-delà de l'opposition entre le « verbo-auditif » et le « verbo-visuel », une opposition plus large entre les mots et le dessin, le langage et l'image. Il est vrai qu'A. Breton lui-même écrit, après avoir posé la supériorité du « verbo-auditif », que « la parole devrait être aux peintres » et autorise, en se référant aux peintres, l'élargissement du « verbo-visuel » aux formes picturales et graphiques.

Mais, si l'on assimile le «verbo-visuel» au dessin, comment justifier la présence dans ce mot composé de l'adjectif «verbal», qui signifie «relatif aux mots»? L'automatisme dans le dessin peut difficilement être qualifié de verbal. De plus, A. Breton précise que cet automatisme verbo-visuel est créateur d'images «à la lecture». Cela implique la présence d'un texte écrit. Le terme «verbo-visuel» a donc un sens plus restreint que celui que lui attribue Abastado.

Dans *le Message automatique*, Breton définit explicitement l'automatisme verbo-visuel. Prenant en considération les formes d'expression automatique que pratiquent les médiums, il énumère celles que distingue «la prodigieuse Elise Muller»: les automatismes

verbo-auditif (*elle note de son mieux les fragments de conversation fictive qui lui parviennent*), vocal (*en état de transe elle prononce des paroles en langues inconnues*), verbo-visuel (*elle copie des caractères exotiques qui lui apparaissent*) et graphique (*complètement intrancée elle écrit en se substituant par exemple un de ses personnages «martiens»*)".

La définition du verbo-visuel, ci-dessus, ne laisse aucun doute sur les rapports qui lient cet automatisme à l'écriture. Le médium «copie des caractères». «Copier» et «caractères» relèvent de l'écriture. Le «verbo-visuel» n'est ni du dessin, ni de la peinture, mais du graphisme scripturaire.

Il y a donc dans la pensée d'A. Breton une prise en compte de l'écriture, conçue comme graphisme, mais jugée «inférieure» à la parole. D'autres textes confirment la constance chez A. Breton de l'opposition voix vs écriture, déjà présente avant même qu'il ne pense l'opposition du langage et de l'image.

Cette réflexion réapparaît dans un texte postérieur resté longtemps inédit, *Silence d'or*'. A. Breton y reprend le passage de *Point du jour* dans lequel il oppose l'automatisme verbo-auditif à l'automatisme verbo-visuel. A plus de dix ans d'intervalle, il reste convaincu de la supériorité de l'«auditif» sur le «visuel». Il reprend le parallèle entre ces deux modes de perception pour l'élargir aux trois arts majeurs que sont la poésie, la musique, la peinture. Il constate l'existence d'un «antagonisme entre la poésie et la musique» qui se manifeste par des aveux d'écrivains sur leur «surdité musicale» ou par l'hostilité violente de quelques écrivains et l'indifférence de la plupart d'entre eux à l'égard de la musique". Pourtant, poésie et musique lui apparaissent liées «sur le plan auditif». En accomplissant

« la fusion en un seul des deux éléments en présence - la musique, la poésie », on pourrait « obtenir un premier diamant audible ». Le conflit entre la poésie et la musique, qui est, selon A. Breton, davantage le fait des poètes que celui des musiciens, est interprété comme un « indice de refonte nécessaire entre certains principes de ces deux arts¹⁰ ». Cet antagonisme peut être dépassé à condition de « vouloir *unifier, ré-unifier l'audition* » :

Sur le plan auditif, j'estime que la musique et la poésie ont tout à perdre à ne plus se reconnaître une souche et une fin communes dans le chant, à permettre que la bouche d'Orphée s'éloigne chaque jour un peu plus de la lyre de Thrace. Le poète et le musicien dégèneront s'ils persistent à agir comme si ces deux forces ne devaient jamais plus se retrouver¹².

Sous la plume d'un surréaliste, l'idée de faire converger poésie et musique peut paraître paradoxale et va à contre-courant de ce qu'a tenté le surréalisme, qui se définit volontiers comme un art de l'image et dont presque tous les membres se sont passionnés pour la peinture, le dessin, la sculpture. Ainsi, A. Breton définit dans « Silence d'or » le poète comme un « auditif », bien que le but assigné au poète par le surréalisme soit de créer des images:

Je me suis élevé déjà contre la qualification de « VISIONNAIRE » appliquée si légèrement au poète. Les grands poètes ont été des « auditifs », non des visionnaires¹³.

Aussi met-il l'accent pour expliquer ce qu'il entend par l'expression « artiste de la langue », sur tout ce qui dans la langue peut rappeler la musique: « l'arrangement harmonieux des mots » et leur « valeur tonale ». L'exigence d'harmonie verbale aurait même été prédominante dans l'écriture automatique et dans la parole intérieure:

La parole intérieure telle qu'elle est enregistrée par « l'écriture automatique » est assujettie aux mêmes conditions acoustiques de rythme, de hauteur, d'intensité et de timbre que la parole extérieure, quoique à un degré plus faible¹⁴...

Qu'est-ce qui fonde ce « phonocentrisme » de Breton, assurément paradoxal par rapport aux textes théoriques surréalistes qu'il a écrits, comme *le Surréalisme et la Peinture*?

D'abord, il faut garder présent à l'esprit que l'opposition posée entre, d'une part, la poésie et la musique, et, d'autre part, la peinture, en recouvre une autre, plus fondamentale, naturelle et physiologique, entre les deux sens de l'ouïe et de la vue. A propos des « beautés » des *Poésies* de Lautréamont, A. Breton écrit:

Selon moi, ces choses n'ont été vues que secondairement, elles ont d'abord été entendues 17.

En opposant le pôle ouïe-voix au pôle main-œil, A. Breton retrouve un lieu commun des discours « sensualistes » sur l'art. Ce « topos » est fondé sur l'opposition entre les arts (ou les « langues ») de la voix et les arts du geste. Chez Condillac, les « langues du geste » sont antérieures aux « langues de la voix ». J.-J. Rousseau reprend la « généalogie » de Condillac. L'homme peut communiquer ses sentiments et ses pensées par deux moyens tirés de ses sens: le geste et la voix. A partir de cette distinction fondamentale, il écrit:

Les couleurs sont la parure des êtres inanimés; toute matière est colorée: mais les sons annoncent le mouvement, la voix annonce un être sensible; il n'y a que les corps animés qui chantent 18.

J.-J. Rousseau étend alors ce qui différencie les couleurs des sons à la musique et à la peinture :

La peinture est plus près de la nature... et la musique tient plus à l'art humain... La peinture est souvent morte et inanimée... mais sitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous; ils sont pour ainsi dire, les organes de l'âme... La musique agit plus intimement sur nous 18.

A la voix et à la musique, la proximité de l'âme, la sensibilité, la chaleur. La voix est chaude: elle est l'organe de « l'âme ». A la peinture et au regard, la froideur, l'inanimé, la nature. Tel est le « topos », très fréquent dans la pensée du XVIII^e siècle. Il est repris par A. Breton. Pour lui, la voix et l'« auditif » sont générateurs d'« émotion », de chaleur, d'exaltation. Le verbo-auditif crée des « images exaltantes ». L'adjectif « exaltant » renvoie, par ses significations secondaires, aux passions et au délire dans lequel l'esprit peut être transporté. Les images exaltantes enflamment ceux qui les perçoivent, suscitent enthousiasme

et chaleur. Dans *Silence d'or*, la fusion de la musique et de la poésie doit s'accomplir à une « très haute température émotionnelle » pour atteindre « le point suprême d'incandescence¹ ». « Incandescence », « haute température émotionnelle » disent la propriété première, physique, de la parole selon J.-J. Rousseau: elle est « chaleur ». Elle marque une présence, elle est l'organe de l'âme, elle est génératrice d'émotions.

La valorisation de la voix et de l'auditif, chez A. Breton, au détriment du visuel explique les jugements partiels qu'il a portés sur les calligrammes d'Apollinaire, alors que l'œuvre de ce poète lui paraît digne du plus grand intérêt. Il considère qu'il s'agit d'artifices dus à la fantaisie du poète calligrammatique et qui lui semblent dérisoires. A. Breton a d'ailleurs écrit une charge satirique contre les calligrammes, sous forme de calligramme, *Pièce fausse*, dont le titre est révélateur de ce qu'il pense de ce genre²⁰. Il est reflets, illusion, bulle de savon, bégaiement: « aube éphémère de reflets ». Le vrai poète, « artiste de la langue », sait arranger les mots harmonieusement comme un musicien; il ne cherche pas à représenter des objets par l'écriture, lettres et lignes, par le « verbo-visuel ». Les présupposés phonocentristes de Breton, qui se nourrissent de lieux communs sensualistes, expliquent qu'il ait méconnu l'entreprise d'Apollinaire dans *Calligrammes*.

Ecole Normale Supérieure Meknès

NOTES

1. J. Derrida, *De la grammatologie*, Ed. de Minuit, 1967.
2. A. Breton, *les Pas perdus*, NRF, « Idées », pp. 23 à 41.
3. A. Breton, « Le Message automatique », in *Point du Jour*, NRF, « Idées », p. 186.
4. Cl. Abastado, *Introduction au surréalisme*, Bordas, 1971, p. 98.
5. « Le Message automatique », Cf. note 3.
6. A. Breton, « Le Message automatique », *Point du jour*, o.c., p. 174.
7. « Silence d'or », in *André Breton*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1970, pp. 64 à 70.
8. « Silence d'or », o.c., p. 65.
9. *Id.*, p. 68.
10. *Id.*, p. 66.
11. *Id.*, p. 67.
12. *Id.*, p. 67.
13. *Id.*, p. 69.
14. *Id.*, p. 69.
15. *Id.*, p. 70.
16. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Galilée, 1973, pp. 193 et suiv.

17. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Le Seuil, Bibliothèque du Graphe, p. 536.
18. J.-J. Rousseau, *o.c.*, p. 537.
19. A. Breton, «Silence d'or», *o.c.*, p. 68.
20. *Dada*, n° VII, mars 1920, Université de Nice, Centre du xx^e siècle, p. 113.

DÉSIR DE RESPONSABILITÉ ET RESPONSABILITÉ DU DÉSIR AU QUÉBEC

Patrick IMBERT

Les deux nécessités dont je rêvais autrefois de ne faire qu'une seule «transformer le monde» selon Marx, «changer la vie» selon Rimbaud, se sont, au cours des 15 dernières années, de plus en plus disjointes et opposées mais je ne désespère pas qu'elles se retrouvent. Le grand obstacle actuel à leur rencontre est le stalinisme.

F. Dumont, «Entretien avec A. Breton»,
Combat, 16 mai 1950.

M. le directeur, connaissant la juste peur que vous cause le surréalisme, j'ai cru bon de vous apprendre, afin que vous puissiez défendre votre vertu, la présence anormale et louche de la Liberté en cette province.

J. Ferron, *le Canada*, 3 mars 1949, p. 4.

Dans le système des matérialistes qui est le seul naturel et logique, la société loin d'amoindrir et de limiter, crée au contraire la liberté des individus humains.

Bakounine, *Œuvres*, t. 1, Paris, Stock, 1895, p. 307.

Que je sois fils d'une Loi, cela veut dire, comme chez Freud, que cette Loi, étant le pli de mon désir, fait de toute définition une négation, de toute détermination une castration, de toute humanisation le fruit d'un refoulement, inassignable et perpétuellement continué. Au lieu d'être répressive, arbitraire et censurante, elle constitue le squelette, le constituant le plus intime, la césure la plus proche de l'homme en tant qu'il est homme et qu'il a le nom d'Homme.

B.-H. Lévy, *le Testament de Dieu*,
Paris, Grasset, 1979, p. 145.

STALINISME ET AUTOMATISME

Les deux dernières épigraphes, même si celle de B.-H. Lévy est postérieure à l'efflorescence automatiste/surréaliste, situent bien les bornes entre lesquelles sont coincés, à la fin des années 1940 et au début des années 1950, les automatistes québécois.

Par la suite s'accroîtra le pôle du matérialisme marchand, de la désublimation répressive, à mesure que la répression duplessiste s'estompera. Ainsi, les automatistes sont coincés, au départ, entre une transcendance vécue au jour le jour dans la dégénérescence d'une morale tâtilonne liée à des options politiques douteuses et un matérialisme « scientifique » prenant son inspiration dans l'idéalisation d'une société dont on masque les rigueurs staliniennes et bureaucratiques tentaculaires.

La réaction face à *Refus global* (1948) fut donc symptomatique car ce sont des visions de l'homme et de la société qui entrent violemment en conflit:

Le plus contradictoire est d'employer à propos de ces postulats, les termes de liberté, de spontanéité, de plaisir: comme si l'œuvre même de la réflexion, de l'éducation, de la raison pratique n'était pas de nous arracher à ces contraintes, à ces exigences, à cet esclavage que notre nature animale laissée à elle-même et nos passions ne cessent de faire peser sur nous. (H.M. Robillard, « Le manifeste de nos surréalistes », Notre Temps, 4 sept. 1948, p. 4.)

Il est intéressant de noter d'ailleurs que la presse quotidienne, à l'échelle de la province, réagit et publie souvent les mêmes commentaires sans en changer un mot. Ainsi cet article est repris dans *l'Action catholique* du 22 septembre 1948 (excepté 2 paragraphes). Des conférences sont aussi organisées dont on rend compte dans les journaux:

Il montre d'abord qu'il n'est pas une « question d'art », une « chicane d'atelier », mais une Révolution intellectuelle, destinée à compléter la Révolution marxiste. (H.M. Robillard, « Le surréalisme et la révolution des intellectuels », le Devoir, 20 déc. 1948, p. 10.)

Et voilà déjà l'autre versant des antagonismes. Le pôle spiritualiste catholique tente d'assimiler constamment l'automatisme au marxisme et au communisme les plus répressifs. Or, on sait qu'au Québec le gouvernement Duplessis venait de promulguer la loi du cadenas, qui autorisait les policiers à perquisitionner tout lieu privé ou public, à saisir les publications qui s'y trouvaient et qui étaient jugées subversives, puis à fermer le local et à condamner son locataire ou son propriétaire. Cette loi était dirigée contre la subversion communiste, surtout contre l'influence des syndicats et, par extension, contre tout ce qui pouvait déroger à l'idéologie du moment. Sommairement, tous ceux qui

pensent et qui ne pensent pas dans l'optique chrétienne ou humaniste sont des communistes. Les automatistes, Borduas, Gauvreau, seront continuellement obligés de rappeler que leur appel à l'inconscient, au désir, aux mystères objectifs n'ont de toute façon pas l'heur de plaire aux dirigeants du Kremlin:

Que le communisme actuel n'apporte pas à nos espoirs les solutions qui les combleraient, plusieurs d'entre nous l'ont exprimé antérieurement et l'on ne saurait, sans fourberie, nous soupçonner d'allégeance à la politique stalinienne. (Pierre Gauvreau, « Cadenas et Indiens: une protestation », le Devoir, 5 février 1949, p. 4^z.)

Cette situation n'est pas neuve et date déjà de l'attitude de Lénine:

La révolution exige la concentration, l'exaltation des forces. De la part de la masse, de la part de l'individu, elle ne souffre pas d'états orgiaques, tels qu'ils sont l'état normal des héros et des héroïnes décadents de d'Annunzio. La licence de la vie sexuelle est chose bourgeoise, phénomène de décomposition. Le prolétariat est la classe montante. Il n'a pas besoin d'ivresse pour s'étourdir ou se stimuler. Pas plus de l'ivresse de l'exaltation sexuelle que de l'ivresse de l'alcool. (Cité par R. Castel, le Psychanalyste, Paris, Flammarion, 1981, p. 247.)

Par la suite, cette condamnation du désir, de la jouissance s'est continuée par le rejet, par le Komunistische Partei Deutschland, de Wilhelm Reich tentant d'allier révolution marxiste, psychanalyse et jouissance orgasmique au niveau des masses.

Les tenants du matérialisme dialectique soviétophiles font donc la guerre aux automatistes rejetant, à l'instar de Breton, la destruction du potentiel humain par la bureaucratie de la lutte des classes et par l'orthodoxie de ce qu'on appellera bientôt le Goulag:

Ils se dévouent à salaire fixe, plus un boni de vie chère, à l'organisation du prolétariat; ils ont mille fois raison. L'ennui est qu'une fois la victoire bien assise, en plus des petits salaires actuels, ils exigeront sur le dos du même prolétariat, toujours, et toujours de la même manière, un règlement de frais supplémentaires et un renouvellement à long terme, sans discussion possible. (P.E. Borduas, Refus Global, Montréal, Parti-pris, 1977, p. 37.)

Dès lors, le jdanovisme, doctrine officielle en URSS, et dont un des tenants au Québec serait Pierre Gélinas, est rejeté en tant qu'inféodé à l'État petit bourgeois et aux «cléricaux» soviétiques:

Alors même que les artistes d'avant-garde ne pressentaient pas leur propre importance, les Staliniens la connaissaient et le sabotage de l'automatisme est organisé, à Montréal, même, depuis des années. (Claude Gauvreau, « Aragonie et Surrationalnel », Revue socialiste, n° 5, printemps 1961, p. 67.)

Il est notable que, partout où l'automatisme est attaqué salopement et démagogiquement, il y a un partisan du ((réalisme socialiste » dans le décor (p. 68).

REVOLUTION TRANQUILLE ET AUTOMATISME

Les automatistes et leur volonté de transformer le monde par le désir, le rêve, les mystères, l'inconscient, sont ainsi refoulés par les cléricaux en place et par les staliniens. Ils le sont aussi par ceux qui rejettent l'autoritarisme duplessiste et l'immixtion de l'Eglise dans le jeu social et politique. Gérard Pelletier et ceux qui, comme P.E. Trudeau, deviendront les artisans et les continuateurs attendus de la révolution tranquille refusent le *Refus global*:

Toutefois nous l'avons déjà dit, notre refus n'est pas global. Nous ne refusons ni la raison ni l'intention sans quoi le monde serait aveugle. Nous n'acceptons pas la règle de l'instinct parce que nous croyons au péché. (G. Pelletier, ((Notre réponse aux surréalistes », le Devoir, 13 novembre 1948, p. 9.)

Dans l'optique d'une lutte qui s'enracine immédiatement dans les aléas du quotidien, on s'aperçoit que la mise à la porte de Borduas de l'Ecole du Meuble, après la publication de *Refus global*, ne suscite de protestations que de la part des proches sympathisants:

M. Barbeau a voulu depuis s'imposer aux siens comme une autorité indiscutable en fondant au Canada une Académie canadienne-française dont il se donna la présidence. Que ne poursuit-il pas en temps de paix et dans des circonstances opportunes son action de temps de guerre? Que n'intervient-il pas, par exemple, d(Ins le cas pénible

du professeur P.E. Borduas, artiste peintre de grand talent et que l'École du Meuble, où Borduas enseignait, vient de se voir arbitrairement forcée de remercier de ses services, le privant ainsi de son principal gagne-pain? (P.E. Vadnais, « On devrait protester », *le Canada*, 24 septembre 1948, p. 4.)

Les intellectuels et les écrivains ne réagissent donc guère. Il en sera de même quelques années plus tard lorsque la société aura évolué et que Duplessis sera mort. On se bornera à reconnaître l'apport *littéraire* de l'automatisme tout en parlant d'épanouissement personnel plus que d'exploration exaltée de l'étrange et du désir se traçant en toute liberté; telle est la démarche de M. Barbeau incriminé plus haut:

Donc Borduas est disparu. Il a fait immensément pour notre nation. Sa vie a été une lutte acharnée contre les éléments qui tentaient de maintenir notre petit peuple dans l'ignorance et l'obscurantisme. (M. Barbeau, « Chez un peuple assujetti, les chemins de l'épanouissement personnel sont barricadés », *Revue socialiste*, n° 4, été 1960.)

Quant aux tenants de la tradition, leur rhétorique, 15 ans plus tard, est toujours aussi elliptique et pudique. Elle sert encore à évoquer les menaces connues et l'apocalyptique de la vengeance comme moyen de refouler définitivement ce mouvement que l'on ne saurait voir:

La publication de cet appel à la révolte ne pouvait plaire aux autorités de l'heure, aussi le professeur de l'École du Meuble doit-il quitter sa chaire; c'est pour lui le début de pérégrinations qui l'amèneront finalement à Paris et à sa mort. (G. Lesage, « Une éruption surréaliste », *Revue de l'Université d'Ottawa*, juillet-septembre 1964, p. 325 ".)

Mais ce critique est un tenant dépassé des anciennes visions. Dès le début des années 1960, la désublimation répressive, la commercialisation de la libération sexuelle, le jeu de l'échange, de l'inconscient et de la séduction subliminale fonctionnent à plein. La révolution tranquille prend son rythme de croisière en conformité avec l'univers libéral nord-américain et met à égalité le Québec sur la carte des échanges. Dès lors, une nouvelle forme d'occultation du désir, du rêve se met en place. C'est celle qui favorise la prise de conscience du *besoin* sexuel, sensuel et du nécessaire défoulement qui permet une productivité élevée et une consom-

mation renforcée. Alors, Eros est enrégimenté dans le processus marchand, ici comme dans le monde occidentalisé:

« Mais cette apparente libération n'est que la conséquence, le processus inverse de la sublimation répressive, c'est-à-dire du refoulement. La désublimation répressive est le signe de la puissance du travail social du refoulement. Le corps libéré est encore sous la domination de la société qui le réprime et qui lui permet à présent de s'ébaudir. Les excès que l'on a coutume de signaler dans l'actuelle désublimation de la culture de masse sont encore des excès administrés contrôlés. La délivrance sensuelle, grossière, brutale, massive, est corrélative de la domestication féroce d'Eros infantile... » (J.M. Brohm, *Corps et Politique*, Paris, Delarge, 1975, p. 77.)

Il n'est pas étonnant que notre traditionaliste G. Lesage s'y trompe complètement. Il assimile, cette fois, non pas automatisme et communisme, mais automatisme et média:

Il [le surréalisme] garde encore une très forte influence en raison de son accès aux media d'information les plus puissants et les plus populaires. (G. Lesage, *op. cit.*, p. 337.)

L'automatisme, voilà l'ennemi dans l'optique des traditionalistes qui ne voient pas que le pouvoir leur a échappé et qu'une nouvelle génération de technocrates les a remplacés'. Les écrivains de la nouvelle génération, Louis Geoffroy ou Claude Mathieu, en sont tout à fait conscients qui parlent du fonctionnement nonnal de la vie de tous les jours comme une nouvelle vie « de chiens » où l'aliénation s'étale dans un morne ennui. Une photo explicite de la rue Sainte-Catherine à Montréal, ainsi que des publicités et des badauds, accompagne d'ailleurs le texte de Louis Geoffroy:

... et que toute lutte en vue d'accaparer une parcelle de liberté une parcelle de plus de liberté pour la beauté du geste comme pour la beauté de la liberté ainsi conquise mérite qu'on risque sa vie pour que je m'aperçoive que personne ne risque plus sa vie acceptant l'aliénation sans même chercher à comprendre... (L. Geoffroy, *Un verre de bière mon minou*, Montréal, Ed. du Jour, 1973, p. 148.)

Ce qui me causa le plus de contentement, c'est de voir comment ces gens savent joindre le travail au plaisir. En effet, plusieurs me firent la grâce de m'offrir sous le manteau, à des prix dérisoires, une montre-bracelet, une fille, un garçon, un frigidaire, des fourrures, des paris, des

faux billets, des spiritueux. (C. Mathieu, *Vingt Petits Ecrits*, Montréal, Orphée, 1960, p. 89.)

Mais toutes ces remarques, toute cette ironie, toutes ces aspirations à la révolution sont des « enfantillages » ainsi que l'affirment les tenants de l'ordre :

Il ne faudrait pas voir chez tous les écrivains, surtout chez les poètes adolescents, des relents de surréalisme. (G. Le-sage, *op. cit.*, p. 332.)

Le groupe reflète plutôt la pensée de Borduas, leur maître, qui n'est plus un adolescent, pour sûr. Et la moyenne d'âge de ces artistes leur interdit la primevère comme emblème. (Ernest Gagnon, « Refus global », *Relations*, octobre 1948, p. 293.)

Mais les automatistes ne sont pas des adolescents justement; ils ne sont pas excusables et doivent être écrasés. Toute une polémique tourne d'ailleurs autour de ces notions d'adolescence, d'enfance, chacun y allant de ses qualificatifs, de ses jugements de valeurs définitifs et catégoriques. Luc Deharne considère que toute la province est infantilisée par le régime et le clergé :

Dans le climat particulier de la province de Québec avec ses relents d'enfants du paradis, d'enfants de la collaboration, de cadenas et de refus global... (L. Deharne, « De la vraie à la fausse censure, *Le Canada*, 28 octobre 1948, p. 4.)

De part et d'autre, donc, aucune exaltation de l'enfance ou de l'adolescence. Ces jugements de valeur sont négatifs. Le but à atteindre est bien de prouver que l'on est maître de soi, raisonnable et adulte chez les tenants du statu-quo. Chez les signataires de *Refus global*, il faudrait viser à passer individuellement et collectivement à la maturité. Passer à l'âge adulte, pour ces derniers, c'est se libérer des carcans, des systèmes et poursuivre « dans la joie notre sauvage besoin de libération ». (*Refus global*, p.40.)

LA TRANSFORMATION IDENTITAIRE?

Thérèse Renaud (*Une mémoire déchirée*, 1978) est très claire, ce qui la mène, avec bien d'autres, à quitter définitivement une société qui, du conservatisme, passe avec lenteur à une révolu-

tion trop tranquille. C'est, pour elle, l'émigration en France, définitive, comme pour Borduas qui y meurt le 22 février 1960. Ceci marque d'ailleurs profondément la volonté d'affirmation identitaire qui se problématise toujours énormément dans le cadre connu et stéréotypé du rapport ambigu à l'autre. Cet autre, pour le québécois francophone minoritaire, est, bien sûr, la France et ses codes. Le passage à l'âge d'homme est donc toujours doublement bloqué, d'abord par les tenants du *statu quo* mais aussi par un décentrement géographique et temporel vis-à-vis d'une Europe perçue comme marâtre ou écrasante. Les tenants de l'ordre ne manquent pas de le rappeler en corroiaire aux «enfantillages» des «jeunes» poètes:

Mais ici, comme il est de mode et reconnu de bon ton d'ignorer a priori ce qui s'est fait à l'étranger de nettement constructif et de n'en pasticher que le «sensationnel» et le clinquant, il va de soi, que, dans la plupart des cas nos critiques ont opté pour le genre nébuleux et «élémental»... (Rolland Boulanger, « Critique de la critique », Notre Temps, 6 mars 1948.)

Les automatistes ne s'inspireraient que du superficiel. Impossible même d'être l'égal du modèle pour quelques minutes! L'esthétique néo-classique et ses concepts sont donc une arme de guerre puissante contre les innovateurs «s'inspirant» de l'étranger. Point d'identité nouvelle qui se fonde, donc, mais des jeux de masques dont l'inauthenticité doit être balayée afin de revenir à l'enracinement, à la territorialité des valeurs proprement québécoises définies comme suit par F.M. Gagnon:

... notre permanence historique reposait sur trois piliers: le catholicisme romain (désigné comme la foi sans plus), la langue française et les coutumes dites du bon vieux temps. (Introduction à Refus global, p. 10.)

Cette territorialisation, qui a mèche (G. Scarpetta, *Eloge du cosmopolitisme*, 1982) avec les valeurs de la terre-mère, de l'unanimité populaire loyal au chef Duplessis, étrangle une envolée vers le nouveau et l'autre en tant qu'ils révolutionneraient de concert individu et société et échapperaient aux clivages dualistes. Mais, comme le montre bien la conclusion de *Refus global*, le fait même d'être constamment obligé de lutter contre des forces bien supérieures et venant de tous les horizons politiques et philosophiques ne pouvaient que cantonner la liberté dans le domaine de la rétorsion qui a nom libération.

Cette libération, simple rite de passage qui est réussi lorsqu'elle s'abolit, dure et n'aboutit pas. Le dogmatique n'a qu'à maintenir la pression pour vaincre; il n'a qu'à jouer de la provocation; il lui suffit d'obliger à réagir. Pour vivre libres les automatistes ont dû abandonner ou partir (suicide, émigration). L'âge d'or n'est pas vivable et est pris dans le double du lieu Québec-France. L'utopie ne peut donc prendre son essor et produire des valeurs vivantes et renouvelées. Elle se heurte au réel de la censure puis, à travers les individus qui émigrent, au réel de l'adaptation à un autre monde, la société française d'après-guerre où les difficultés économiques et la pénurie de logements étaient très grandes, sans oublier les refus et barrages des maisons d'édition dont les allégeances se partagent entre les blocs politiques triomphants (A. Breton, *Entretiens*, p. 295). L'automatisme québécois se développe ailleurs selon des personnalités individuelles diverses, notamment chez les peintres et les sculpteurs. En attendant la naissance de la revue et des éditions Parti-Pris (intégrant certaines données surréalistes à sa visée de libération nationale"), les écrivains continuent à être écartés des réseaux d'information culturels, école, université, presse, anthologie. Le désir de responsabilité, le changement individuel est marginalisé; le changement social n'a pas lieu selon les modalités automatistes mais selon la voie des circuits marchands sur lesquels Borduas ne se leurre pas :

*Si nous tenons exposition sur exposition, ce n'est pas dans l'espoir naïf de faire fortune. Nous savons ceux qui possèdent aux antipodes d'où nous sommes. Ils ne sauraient impunément risquer ces contacts incendiaires. Dans le passé, des malentendus involontaires ont permis seuls de telles ventes. (P.E. Borduas, *Refus global*, p. 39.)*

C'est finalement à un constat d'échec (du point de vue de la transformation sociale) qu'aboutit Borduas dans un texte écrit le 19 avril 1950, mais publié de façon posthume en 1969:

*Toute pensée trop évoluée pour un groupe d'hommes donné, assez nombreux et suffisamment apparentés pour commencer avec l'espoir de la réussite de l'action politique est inutilisable .. cette pensée leur apparaît rigoureusement arbitraire... (« Textes inédits de P.E. Borduas », *la Presse*, 12 juillet 1969, p. 24.)*

CONCLUSION

Ce constat de réussites artistiques individuelles et d'un échec au niveau de la collectivité est souligné d'une autre manière, en 1966, par R. Duhamel faisant une critique destructrice de l'œuvre de Breton (« c'est décousu et terne, cela n'existe pas ») en hommage à son décès! Il retient cependant comme positifs Aragon et Eluard qui se sont rangés du côté de l'ordre, de l'enracinement, du nationalisme même si l'on se souvient de l'équation qu'Aragon faisait entre alexandrin et patriotisme:

La meilleure preuve, c'est que les seuls du groupe qui aient conçu une œuvre haute et belle, c'est-à-dire Aragon et Eluard, y sont parvenus après avoir rejeté les enthousiasmes primaires de leur jeunesse folle. (R. Duhamel, « Réflexions et images », le Droit, 29 octobre 1966.)

Pour la pensée de droite, mieux vaut un marxiste nationaliste et rationaliste qu'un surréaliste. La domestication se maintient ainsi dans toute son ampleur selon des axes connus. D'étranges alliances «rationnelles» se font encore en 1966 afin de sauvegarder la territorialisation, de rejeter la prise en main de l'homme par lui même. Tous ceux qui veulent enraciner, enfermer dans des frontières, soumettre, sont d'accord: l'ennemi c'est l'explorateur du potentiel humain, des virtualités sociales, l'ennemi c'est le cosmopolitisme du corps et de la pensée, c'est celui qui n'appartient à personne et qui parvient à échapper à l'angoisse et à l'obsession de la sécurité et de ses verrouillages:

Les corps en ripaille de fêtes insurrectionnelles et les langues foldrement amorcées, crises d'orgasmes et sommets de puissance d'être philosophiques interpolations de jugements de valeurs... (L. Geoffroy, le Saint rouge et la Pécheresse, Montréal, Ed. du Jour, 1970, p. 29.)

Le désir s'estompe toutefois dans les paradigmes soutenant les tabous ou dans le « pseudo-relax » d'une consommation qui incarne les corps dans l'univers d'une production en délire. Se posséder totalement, c'est-à-dire explorer, être libre et responsable, échappe encore à l'homme d'ici. Il n'est pas tout seul. Suite à la prochaine génération, celle d'au-delà l'automatisme, le surréalisme et le situationnisme.

Université d'Ottawa

NOTES

1. La loi du cadenas n'a été abolie, par la Cour suprême du Canada (et non par le Parlement du Québec) qu'en 1957.
2. On trouve le même texte dans *le Canada*, 8 février 1949, p. 4.
3. Conformément à la tradition idéologique, ceux qui quittent la patrie meurent à l'étranger ou reviennent repentants et malades; voir à ce sujet P. Imbert, "Le dialogue ambigu Montréal-Paris", actes du colloque *Paris et le phénomène des capitales littéraires*, Paris, Sorbonne, 23-26 mai 1984, à paraître.
4. D'ailleurs, dans les années 1950 s'étendait une association puissante, à visées politiques, et qui s'appelait Technocratie.
5. Voir un très court texte de S. Schwartz, «Surréalisme et révolution québécoise», dans *Surréalisme*, n° 1, Paris, Savelli éd., 1977, p. 64.

DISCOURS DE PRESSE ET SURREALISME EN BELGIQUE (1924-1950)

Alain DELAUNOIS

Il n'y a absolument aucun danger de nous voir envahis de sitôt par cette forme d'expression, et fort heureusement nous possédons suffisamment de santé en Belgique pour remédier à cette petite déformation mentale.

L'Echo du Zoute, 27 janvier 1946.

Breton et sa bande ont abouti dans les bras nourriciers des banquiers de WaU Street.

Le Drapeau rouge, 22 octobre 1947.

A n'en pas douter, nous retrouvons chez les surréalistes belges cette détermination à sortir du champ spécifique de la littérature et « à renouer avec le terrain politique ». Le groupe bruxellois et le groupe hennuyer ont pour volonté de s'inscrire en rupture par rapport à l'institution littéraire, d'affirmer une position en dehors de ses normes. Cette préoccupation, les nombreux manifestes, signés indépendamment du groupe parisien ou avec lui, les expositions, les manifestations « scandaleuses » (dont les Belges ne sont cependant guère friands), *a fortiori* l'engagement politique au côté des partis révolutionnaires, en témoignent suffisamment.

D'autre part, la dépréciation de leurs productions littéraires et artistiques par les média constitue pour le public, un frein à la compréhension des idées surréalistes dans toute leur spécificité. Quoi d'étonnant que la critique réagisse avec virulence, puisque, instrument de l'institution, elle est obligée de contrarier un projet qui a pour fin d'en saper les bases. L'attitude surréaliste provoque « un dysfonctionnement global, qui n'est plus de l'ordre des ruptures momentanées et vite réduites (mais qui) s'introduit peu à peu dans le système, en menaçant sa légitimité, son mode organisationnel, sa puissance idéologique ».

L'acte produit par les surréalistes (écriture, engagement politique ou arts plastiques) se trouve néanmoins confronté à l'institution, constituée de l'interaction de plusieurs instances. Celles-ci ont pour objet de définir, de codifier et de légitimer la production culturelle. Ces instances, ce sont tout autant l'infrastructure économique ou la censure implicite que la famille et la critique. « Les instances de légitimation codifient le plus largement et reproduisent les normes qui régissent l'ensemble de la production. Elles sont dépositaires d'une orthodoxie qui permet de délimiter le champ du littéraire et qui oriente les sanctions en matière de reconnaissance ».

De l'initiative assez confidentielle (et dirigée significativement sur le monde culturel parisien) de *Correspondance* aux récentes rétrospectives de « Magritte et le surréalisme en Belgique », le cheminement vers l'intégration la plus complète est assez long. Le groupe bruxellois, de communauté émotionnelle qu'il était, s'élargit progressivement, assure son existence par la création de diverses revues (*Correspondance*, *Distances*) et sa légitimité par la participation à des revues parisiennes (*le Surréalisme au service de la Révolution* après *la Révolution surréaliste*). Il se manifeste également par les expositions internationales, se constitue un premier noyau de sympathisants. Apparaît alors un autre groupe, plus directement orienté sur Paris, *Rupture* (qui, explicitement, s'intitule bientôt *Groupe surréaliste en Hainaut*). Les conflits entre les deux groupes belges, tant sur le plan idéologique que sur celui de l'écriture, ne manquent pas. Ils témoignent de la lutte pour la légitimité qu'ils tentent de s'assurer, au sein de tout le mouvement surréaliste, soit en bénéficiant de la caution de Breton (les hennuyers), soit en affirmant leur autonomie par rapport au groupe parisien (les bruxellois). Et, après le second conflit mondial, une nouvelle génération apparaît".

A la différence de leurs homologues français, les surréalistes belges ne seront jamais véritablement liés à des éditeurs pour assurer la commercialisation de leurs produits. Si Breton s'appuie successivement sur des libraires-éditeurs tels Hilsum, Corti, Pauvert, Losfeld tout en gagnant le bastion N.R.F., en Belgique, rien de tel. Les surréalistes publient souvent à compte d'auteur, sous diverses étiquettes, bénéficiant irrégulièrement de telle ou telle aide financière⁷. Plus en Belgique qu'en France, où il existe une véritable infrastructure économique propice à la diffusion de l'activité culturelle, la littérature surréaliste doit composer avec le poids mort que constitue l'institution littéraire nationale.

Rappelons qu'en Belgique, et durant une bonne partie de ce

siècle, les conditions de production culturelle s'avèrent particulièrement incertaines. Elles résultent d'une série de choix que le pouvoir en place a - et n'a pas - effectué. D'autre part, il faut noter la désaffection coutumière de la classe intellectuelle de l'entre-deux-guerres vis-à-vis de la politique belge⁸. Les écrivains reconnus pratiquent également la carte de la neutralité jouée par leurs gouvernements. L'absence de dimension politique que l'on rencontre chez nos écrivains peut, dans une certaine mesure, contribuer à expliquer le rejet formulé par la presse dont l'avant-garde, et spécialement les surréalistes, font les frais.

En effet, alors qu'en France les débats essentiels, durant l'entre-deux-guerres, tournent autour des questions politiques (adhésion au P.C., Front populaire, montée du fascisme...), on est frappé par la passivité des écrivains belges, sans nul doute plus préoccupés par leur désir d'intégration à la communauté culturelle française. Nougé, Goemans et Lecomte ne peuvent adresser les premiers tracts de *Correspondance* qu'à des destinataires parisiens. Ce n'est donc pas un hasard si la presse belge, participant du même esprit francophile, ouvre largement ses colonnes à une culture plus légitime, celle d'Outre-Quévrain, qu'à ses propres écrivains. Significativement, lorsque la presse belge se risque à parler d'avant-garde, celle-ci est avant tout extérieure au pays. On négligera ainsi les surréalistes de Bruxelles au profit de leurs homologues parisiens. La production surréaliste est assimilée à une culture parallèle: par son engagement politique, d'abord •; par sa dénonciation de la littérature officielle, ensuite. Par sa situation marginale face à la production légitimée, celle de Paris, enfin. Elle ne donne donc pas lieu, ou guère, à une critique professionnelle efficace de la part de la presse⁹.

A côté des options idéologiques du surréalisme, qui sont matière à controverse pour l'ensemble de la presse, et cela en fonction de ses propres choix politiques, on ne peut être que frappé par la déformation flagrante subie par le mouvement. Ainsi, le surréalisme peut être réduit au seul champ pictural, pour beaucoup. Il est vrai que par son matériau plus directement lisible et par l'utilisation peu courante qu'en font les surréalistes, la peinture rallie un plus large public que la production littéraire. Celle-ci sera donc qualifiée le plus souvent d'incompréhensible, de difficile, et on voudra la réserver à une frange minoritaire du public. La part même dévolue à des peintres tels que Magritte n'est elle-même, et jusqu'après la guerre, pas très enviable. Il sera réduit par la confrontation systématique aux tenants de la légitimité surréaliste qui, au gré du vent, seront tantôt Chirico, tantôt Ernst, tantôt Dali. Cette présentation de Magritte comme un «ersatz» du surréalisme illustre cette atti-

tude que nous relevions quant au dénigrement de l'activité des surréalistes belges. A aucun moment dans la presse belge n'est apparu un commentaire qui aurait précisé la portée originale de Nougé et ses complices, quand bien même ceux-ci le signifiaient noir sur blanc²¹ ! Autre exemple, l'amalgame le plus souvent explicite, entre Dada et le surréalisme, présenté comme sa prolongation ultime. Dans une large mesure, nous pouvons conclure à la grande pauvreté du discours critique. Le plus souvent, la bêtise s'y mêle à l'insulte. A droite comme à gauche, le reproche le plus fréquemment encouru est celui de conformisme, d'esprit petit-bourgeois, alors que paradoxalement on s'offusque du caractère scandaleux de ces « provocations ». L'avant-guerre développe le caractère gratuit et incompréhensible du surréalisme, l'après-guerre fera la part belle au suranné et au vieillot.

Une remarque, cependant, est générale au discours de la presse. On y développe fort souvent le « caractère malsain », voire le « climat morbide » du mouvement. L'aventure dada y est pour beaucoup, et même le Magritte « en plein soleil » n'échappe pas à cette globalisation abusive.

AVANT-GUERRE ET OCCUPATION: DU REJET A L'EXCLUSION.

A la fin des années 30, marquées, en Belgique comme ailleurs, par l'aggravation du contexte politique international, l'attitude de la presse témoigne de la profonde méfiance dont les surréalistes sont l'objet.

La presse de gauche est partagée entre deux façons d'appréhender le surréalisme. Soit elle ne rend compte que de certaines composantes de celui-ci: l'engagement révolutionnaire (contesté) est mis en exergue, tandis que l'on considère avec dédain les attaques de Nougé contre la poésie traditionnelle et ses poncifs. La rigueur de Nougé, qui refuse tout autant la poésie engagée que la « littérature prolétarienne », est taxée de prétentieuse. De plus, au nom des principes et de la doctrine révolutionnaires, ces journaux engagés (tels que *le Drapeau rouge*, organe officiel du P.C.B., ou *le Rouge et le Noir*, journal littéraire progressiste et anarchisant) ne croient pas à l'engagement réel des surréalistes au côté du prolétariat. Ne sont-ils pas plutôt les purs produits de la décadence bourgeoise?

Soit elle intègre les idées surréalistes dans une vision humaniste du monde, mais tend à en gommer les aspects spécifiques. Principalement, elle en altère les prolongements politiques, préférant édulcorer des positions susceptibles de controverse. Elle

demeure globalement neutre, et spécialement lorsque le requiert la stratégie (unité d'action contre le fascisme). C'est l'attitude adoptée par les journaux socialistes, comme *Combat* ou le *Journal de Charleroi*.

Le discours de la presse de droite est tout entier placé sous le signe du rejet. En jouant habilement sur la détermination révolutionnaire des surréalistes, sur les préjugés usuels du journal, sur une situation de désarroi politique et moral, la presse de droite tend à créer chez le lecteur des partis-pris à l'égard du surréalisme comme de toute nouvelle forme d'expression, si celle-ci entend remettre en question les pratiques traditionnelles. De manière restreinte, tout en dénigrant le surréalisme, elle met en avant l'un ou l'autre pôle en fonction de ses propres convictions. Dès lors, deux attitudes peuvent être adoptées: d'une part, on minimise les aspirations politiques des surréalistes, et on en donne une image largement fantaisiste (*la Gazette de Charleroi*, *le Matin*, *Pourquoi Pas ?*). D'autre part, on s'indigne de l'éthique et de l'idéologie politique des surréalistes, qui ne peuvent que s'opposer aux thèses du journal (*la Libre Belgique*). Et même, on stigmatise les produits décadents ou dangereusement subversifs secrétés par une démocratie parlementaire moribonde. Les surréalistes deviennent alors des boucs-émissaires sur lesquels repose, en partie, la crise morale et politique du moment (*la Nation belge*). Enfin, il est convenu, une fois pour toutes, dans l'ensemble de la presse de droite, que la «littérature» ou la «peinture» surréalistes relèvent, sinon de l'aliénation mentale, en tout cas de la fumisterie.

Sous l'Occupation, et quoique unanime dans son rejet total du surréalisme, la critique peut se diviser en deux catégories. La première regroupe des journalistes déjà hostiles au surréalisme avant la guerre, pour des raisons idéologiques. Leur critique s'est faite plus acerbe. En cela, ils suivent la ligne des journaux autorisés par l'Occupant, dans lesquels, malgré tout, ils ont choisi d'écrire. A l'évidence, leurs idées réactionnaires ont tout loisir de se libérer. La situation du pays leur donne toutes les facilités, et le pouvoir en place entérine leurs arguments (plutôt que l'inverse, bien souvent !). Un exemple type, celui de Georges Marlier, ancien journaliste à *la Nation belge*, passé au *Soir* «volé» et au *Nouveau Journal* de Paul Colin. L'anathème qu'il persiste à lancer sur les surréalistes est maintenant placé dans le contexte d'une dictature de fait, et non plus d'une démocratie parlementaire, même «pourrie». A-t-il encore autant de pertinence?

La seconde catégorie regroupe des individus affectivement déçus par le surréalisme. Leur ressentiment, duquel les questions personnelles ne sont pas absentes, s'ajoute à des oppositions politiques. Certains en viennent à demander la « mise au pilori » des artistes qui ne rentrent pas dans les vues de ces chantres du nazisme. Ils réussissent, par exemple, à faire fermer une exposition de Magritte par les autorités. Ajoutons d'ailleurs que cette hargne ne s'exerce pas seulement à l'encontre des surréalistes: l'expressionnisme ou l'Ecole de Paris, « véritable pépinière de la juiverie internationale », sont soumis au même traitement. Comme on le voit, la situation politique n'a fait qu'accentuer, mais de quelle manière, les prises de position.

APRES-GUERRE: DE L'INJURE A L'INTEGRATION.

A la Libération, les activités surréalistes peuvent à nouveau se dérouler au grand jour. C'est ainsi que Magritte se fait, avec Nougé, l'organisateur d'une exposition importante, qui se tint à Bruxelles, en décembre 1945-janvier 1946. Nous avons analysé en détails les réactions de la presse à son égard²⁸. Plus on avance dans le temps, cependant plus la littérature se fera abondante. La presse ne manque pas de rendre compte de chaque exposition peu ou prou surréaliste. La critique, qui n'avait guère fait preuve de clairvoyance dans les années d'avant-guerre, va contribuer à brouiller les pistes. Paradoxalement, alors que l'on continuera à signer les actes de décès du mouvement, les annexions pures et simples vont se multiplier. La confusion, soigneusement entretenue, entre ce qui est surréaliste et ce qui ne l'est pas poursuit donc ce processus de désinformation à l'égard du mouvement.

Avec l'exposition de 1946, nous pouvons remarquer que, vingt ans après son apparition sur la scène de l'avant-garde, le surréalisme fait toujours l'objet de l'animosité de la critique. Les moyens utilisés sont divers. Mais l'on peut relever la prédominance du discours polémique sur un discours informatif ou didactique. Plutôt que d'apporter au lecteur une information que celui-ci ignore, la presse tend d'abord à falsifier les thèses surréalistes. Elle pousse le lecteur à rejeter cette information présentée en second lieu. On utilise à la fois l'iniure (*Vrai, la Nation belge*) ou l'ironie (*Pourquoi Pas ?, la Nouvelle Gazette, l'Eclair*). Evitant de dire ce qu'est le surréalisme, on préfère dire ce qu'il n'est pas. Les attaques les plus féroces se portent contre l'éthique surréaliste, mais aussi les individus.

Reformulées négativement, assorties de commentaires narquois, tronquées ou incomplètes, les citations surréalistes sont

opposées au bon sens proverbial, en Belgique plus qu'ailleurs, du lecteur moyen. Du sarcasme agressif (*Vrai*) à l'ironie condescendante (*Pourquoi Pas ?*), le surréalisme est désamorcé, et l'on se persuade de son côté dépassé.

Les attaques personnelles, quelquefois contrebalancées par l'hommage au talent individuel si cher à la bourgeoisie, portent principalement sur Magritte. Cette focalisation (un peu abusive) sur le peintre s'explique à la fois par le caractère « scandaleux » de sa peinture, mais aussi par son apparition sur les grands marchés de l'art. Il faut également rappeler que le peintre a produit énormément de toiles, exposées régulièrement. Sans égaler l'audience d'un Dali, il bénéficie d'un certain public. Magritte passe d'ailleurs par tous les stades de la renommée. D'abord rejeté unanimement, il s'intègre peu à peu au sein de l'institution artistique, et l'on finira par convenir qu'à défaut d'inspiration, il n'a pas une trop mauvaise facture.

Les autres surréalistes sont décriés, eux aussi, souvent par l'injure (de « révolutionnaires en peau de lapin » à « dégénérés » en passant par « fumistes »). L'emploi de ce discours polémique correspond donc à l'intention bien précise de jeter le discrédit sur le mouvement.

Les journaux de gauche, selon leur degré d'engagement sur l'échiquier politique, rejettent le surréalisme... ou l'accueillent pour mieux le neutraliser, de *l'Eclair*, proche du P.C.B. à *l'Indépendance*, plutôt socialiste. On se méfie toujours autant d'un mouvement aux origines nihilistes (Dada).

Les journaux de droite très conservateurs persistent dans leur rejet constant. La presse libérale est plus nuancée, mais cantonne le mouvement au seul champ artistique, tout en intégrant au patrimoine certains talents individuels. La subversion est souplement canalisée en direction des galeries, puis des salons particuliers³⁸ bis). La presse, toutes tendances confondues, a donc contribué à la réduction de la spécificité surréaliste. Elle a accéléré le processus de neutralisation engendré par une société fondamentalement capitaliste. Enfin, elle aide à élaborer un « bain » culturel assez grossier en utilisant à cette fin un mouvement d'avant-garde. Elle perpétue un conformisme ambiant, un « art moyen³⁴ » qui participe à l'élimination de toute forme de marginalité et de subversion. Par cela, elle rencontre pleinement les vœux du pouvoir en place.

Ce phénomène d'intégration de l'avant-garde par la société capitaliste moderne a bien été expliqué par Marcuse. La notion même de refus que prône l'avant-garde est réfutée par la société industrielle avancée: « La neutralisation ou l'absorption des for-

ces réalisatrices n'est pas seulement un phénomène de surface, mais naît du processus de production lui-même, sans modifier sa structure fondamentalement capitaliste. La société existante parviendra à endiguer les forces révolutionnaires aussi longtemps qu'elle réussira à produire toujours plus de «beurre et de canons¹⁵». Comment dès lors convaincre de sa crédibilité les instances révolutionnaires? C'est la dramatique expérience que feront les surréalistes.

Aussi bien, on peut distinguer trois modes essentiels de neutralisation mis en œuvre dans la société capitaliste.

Le premier se situe sur un plan idéologique. Le contenu révolutionnaire du surréalisme est l'objet de diverses manipulations. Réduit à néant sur le plan de l'engagement politique, le surréalisme est étroitement confiné au seul champ poétique. Ainsi est éludé le concept même de révolution au sein des structures sociales: cette «contre-culture» tolérée constitue finalement un alibi pour la culture dominante. De la même manière, les partis révolutionnaires assimilent eux aussi le mouvement, en fonction de leurs besoins tactiques. Au moment où le soutien des surréalistes n'est plus inconditionnel et où la révolution sociale et politique tend à mettre au pas l'intransigeance poétique, le rejet, voire l'exclusion, est définitif: c'est le silence absolu.

A cette récupération idéologique se joint une récupération culturelle. Nous avons pu remarquer comment la critique accélérât la rentrée, au sein de l'institution, de talents individuels. Ainsi en va-t-il de Magritte, dont la peinture est intégrée à la culture officielle, au patrimoine artistique protégé par l'idéologie dominante. De cette récupération culturelle ne sont pas absents des impératifs économiques dictés par les lois du marché. A titre d'exemple, la prise sous contrat de Magritte par le marchand new yorkais Iolas en 1948 favorise ce processus. D'autre part, toujours soucieuse d'élaborer cet «art moyen», l'institution s'efforce d'éliminer les éventuels perturbateurs, susceptibles de faire dérailler une machine trop bien lancée. Ainsi en est-il de Paul Nougé, perdu dans le désert belge et inconnu du tapage parisien...

Enfin, retenons l'aspect commercial de cette neutralisation. La production de l'avant-garde, assumée en tant que valeur économique par la classe dominante devient une marchandise, soumise comme toutes les autres, aux lois du marché, «à ses circuits et à ses exigences, à ses mécanismes de production et de distribution, à toutes les conditions économiques qui caractérisent l'économie de type libéral, dans les conditions de la société dite de «consommation[®]». Les procédés de fabrication permet-

tent de réintégrer dans le circuit commercial les « produits », sous diverses formes.

Ainsi la presse a-t-elle eu et exerce-t-elle encore un rôle extrêmement important dans la déformation du surréalisme. Elle a largement contribué à la présentation d'une image fautive du surréalisme, à l'édulcoration de ses idées, à l'élimination de ses forces vives. En cela, elle se fait l'instrument de l'idéologie dominante et des pouvoirs en place.

Université de Liège.

NOTES

1. J. Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Nathan-Labor, 1978, p. 54.

2. *Id.*, p. 55.

3. *Id.*, p. 87; J. Dubois propose un schéma de base à l'entrée dans l'histoire d'un écrit ou d'un écrivain: le salon ou la revue assurent l'émergence. La critique apporte la reconnaissance. L'académie, sous toute forme, engage la consécration. L'école intègre définitivement à l'institution et assure la conservation.

4. Au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, en septembre 1982.

5. Dumont fait toute confiance à l'automatisme psychique et au hasard objectif; Chavée participe à la Guerre d'Espagne dans les rangs staliniens, et restera par ailleurs fidèle au Parti Communiste belge jusqu'à sa mort. Voir à ce propos M. Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979; M. Quaghebeur, « Balises pour l'histoire de nos lettres », in *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, 1982.

6. Ainsi dans l'après-guerre, Pol Bury, Pierre Alechinsky, Christian Dotremont. Il serait par ailleurs intéressant d'étudier le cheminement personnel de Dotremont: 1. Intégration au groupe bruxellois par l'entremise de Magritte vers 1940. 2. Liaison avec le groupe parisien sous l'Occupation. 3. Lancement, avec l'appui, plutôt réservé de Nougé, Magritte, Chavée, du *Surréalisme révolutionnaire*, et tentative d'unité avec le P.C.B. 4. Rupture brutale à la fois avec l'action politique et la perspective surréaliste. 5. Lancement d'un nouveau groupe, *Cobra*, qui s'affirme violemment contre les programmes suivis antérieurement. 6. Consécration vingt-cinq à trente ans plus tard.

7. P.G. Van Hecke joue le rôle de mécène dans la revue *Variétés* (1928-1930), tandis que le collectionneur R. Gaffé soutient Magritte.

8. M. Quaghebeur, dans *Balises...*, p. 17, n'hésite pas à parler de « démission collective ».

9. Ce qui n'ira pas sans mal. Sur les relations difficiles des surréalistes avec le Parti Communiste de Belgique, on consultera R. Magritte, *Écrits complets*, compilés par A. Blavier, Paris, Flammarion, 1980, pp. 235 et sq.

10. La critique elle-même peut se présenter sous deux formes. Une critique journalistique qui s'intéresse au mouvement car elle doit rendre compte de la vie quotidienne du monde culturel. Et une critique émanant de l'université, fondamentalement différente, analytique, plus soucieuse de dégager des mécanismes de fonctionnement que de porter un jugement (?). Apparue plus tardivement, cette dernière participe davantage au processus

de reconnaissance, tandis que la critique journalistique assure la propagation des idées. Dans le cadre chronologique que nous nous sommes fixé (1924-1950), nous nous sommes intéressé à la seule critique journalistique, qui contribue à l'émergence du groupe plutôt qu'à sa consécration.

11. Voir notamment le tract sur l'affaire Aragon, *la Poésie transfigurée*, ou les préfaces de Nougé aux expositions de Magritte.

12. Ainsi, M. Eemans, qui collabora au quotidien rexiste *le Pays réel*, et avait été écarté de l'entourage surréaliste bruxellois en 1928 pour cause d'«insuffisance intellectuelle et morale». Ou G. Derijcke, évincé par E.L.T. Mesens de la rédaction de *Documents* 34, et qui passe d'une attitude relativement favorable au surréalisme dans *le Rouge et le Noir* à la critique sarcastique et venimeuse sous l'Occupation.

13. Dans notre travail *la Presse et le Surréalisme en Belgique (1924-1950)*, Liège, 1983, pp. 96 et sq.

13 bis. «La révolte sauvage de l'art s'est réduite à une crise passagère, rapidement absorbée par les galeries de peinture, les collections particulières, les salles de concert, le marché artistique; ces œuvres décorent aujourd'hui les coins et les vestibules des entreprises prospères.» H. Marcuse, *Vers la libération*, Paris, Denoël-Gonthier, 1972, p. 82.

14. Un art moyen qui a pour souci de «correspondre au plus grand dénominateur social par une neutralisation de tous les thèmes idéologiques propres à la controverse». J. Dubois, *op. cit.*, p. 41.

15. H. Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Editions de Minuit, 1970, p. 62. Ce que Scutenaire traduit à sa manière: «Une paix bien beurrée enfonce cent fois mieux dans l'ornière qu'une guerre dévastatrice.»

16. A. Marino, «Le cycle social de l'avant-garde», in *Littérature, Enseignement, Société. La société de l'Ecole au texte/2*, revue de l'Institut de sociologie de l'U.L.B., Bruxelles, 1980, p. 632.

RÉFLEXIONS CRITIQUES

LETTRE A MÉLUSINE A PROPOS D'UNE OMBRE QUI A PERDU SON CORPS

Louis JANOVER

Dans l'introduction du n° 5 de *Mélusine*, Henri Béhar et Pascaline Mourier-Casile en font la remarque: «Au vrai, la politique surréaliste est le thème qui suscite le plus le versant polémique de la critique. A tel point que l'on peut, à bon droit, parler de miroir déformant'.» Et de réclamer «que le surréalisme cesse d'être le champ des querelles et des polémiques qui sont l'héritage des déchirements et des violences de son histoire». Se pose alors la question: pourquoi querelles et polémiques n'ont-elles de cesse à propos de cette histoire, et en quoi consiste ce qui est ici disputé? Quel message nous transmettent ces textes surréalistes qui «continuent à nous "faire signe" avec la même fulgurance qu'en leur premier surgissement»? Est-il possible de les lire sans réveiller la passion qui les a portés vers leurs cibles: «la société occidentale» et ses «institutions•»? Il est vrai: «nous ne vivons pas dans le même contexte» et nous «ne nous adressons pas au même public». Mais la dénonciation pourrait-elle conserver intacte une partie de sa primitive fulgurance, si elle n'adhérait encore d'une certaine manière à un objet présent?

L'orientation du surréalisme a été un enjeu pour les surréalistes engagés dans le mouvement. Son interprétation est également un enjeu que l'on peut qualifier, faute de mieux, de politique. Car s'il n'existe plus de «surréalisme aujourd'hui», il est néanmoins différentes façons de parler aujourd'hui du

surréalisme, d'interroger tel ou tel aspect du mouvement, de découvrir - ou d'établir - telle ou telle articulation entre ses différentes phases et le milieu social qui sert d'analyseur à ses prises de position, à son évolution.

L'exigence éthico-utopique, qui sous-tendait toute son esthétique de l'existence, a d'emblée placé le surréalisme en position d'«écart absolu» par rapport aux préoccupations artistiques et littéraires de son temps et au nihilisme provocateur de Dada, dont il a, dans un premier temps, structuré éthiquement la révolte. Mais l'écart absolu implique que l'on s'écarte absolument de ce dont on veut se séparer. Et comment résister aux sollicitations du milieu artistique et littéraire, et à ses pressions, comment exorciser les tentations et repousser les tentatives d'annexion sinon en faisant en sorte que proclamations d'intention et déclarations de principe rendent le compromis aussi difficile à concevoir qu'à pratiquer? La violence de l'anathème est un acte de défense qui vise à séparer de manière irréversible plutôt qu'à fonder, à larguer les amarres pour bien marquer que le royaume du surréalisme n'est pas de ce monde-ci, même s'il est dressé contre ce monde. L'adhésion doit être sans réserve, mais le rejet ne doit pas l'être moins. La polémique est alors la dimension même du mouvement, sa seule *politique*. Elle ne deviendra que plus tard l'arme du surréalisme pour exclure au lieu de s'exclure, pour affirmer sa spécificité de groupe au lieu d'affirmer une irréductibilité collective.

Pour l'heure, le surréalisme veut s'installer en un point idéal à jamais protégé des incursions de ceux qui emprunteraient pour l'atteindre les chemins balisés de la critique littéraire et artistique. Il ne s'agit plus, en théorie, de la possession d'un territoire et de sa délimitation à l'intérieur de l'espace culturel, comme dans toute fondation d'Ecole ou dans toute activité d'avant-garde. La démarche consiste à faire table rase du passé, à créer un système cohérent de normes et de valeurs dont les référents seraient extra-littéraires, à trancher les liens avec le milieu d'origine et à décourager tous ceux qui seraient tentés de forcer le passage à l'aide des moyens d'expression et des modes explicatifs traditionnels.

Dès lors, nul ne saurait échapper à cette aporie du surréalisme: de quelque lieu qu'il parle, le critique se trouve rejeté hors du champ occupé par le mouvement, disqualifié donc pour avoir voulu l'ancrer dans l'espace littéraire et pour s'être livré sur lui au travail de dissection de l'intelligence discursive. Dialectique autistique: elle dévalue systématiquement tout point de vue extérieur, tout jugement qui ne serait pas dicté par le sujet

lui-même, et devance dans ses affinnations les questions qui risquent d'être posées.

Tant que le mouvement ne dispose pas encore d'œuvres, et récuse pour ses expressions l'idée même d'un tel statut, tant qu'il refuse l'intervention politique, désignée comme sphère où s'aliène la révolte pure, l'adéquation du sujet au projet de rupture radicale apparaît sans faille, et le principe d'une disqualification catégorique du milieu extérieur et de ses interrogations est justifié, sinon légitimé, par la radicalité d'une critique sans concession. Mais que les surréalistes se résolvent à produire des œuvres littéraires et artistiques et il leur faudra bien alors répondre et quelque part rendre compte de ces exceptions qui, sans cesse répétées, finiront par devenir la règle. C'est alors que la polémique aiguisa sa pointe terroriste: elle exige le consentement parce que tout a été accompli dans la révolte initiale et révélé dans le premier discours.

Phénomène nouveau, cependant, dans le milieu littéraire que cette double conscience de l'écrivain qui veut abolir la distance entre la théorie et la pratique, entre l'œuvre et la vie, mais s'accommode de l'acte qui, à chaque instant, rend possible, voire nécessaire et inévitable, cette aliénation. Il existait, sans doute, dans d'autres mouvements littéraires des membres qui trouvaient dans la politique le supplément de conscience qui manquait à leur pratique, mais aucun mouvement n'avait encore fait de l'exigence éthique la conscience et le contenu de sa pratique. La pression artistique n'en finira pas d'augmenter, mais elle devra néanmoins, pour triompher de cette exigence, la détourner à des fins de légitimation. Tension destructrice, qui porte les stigmates de l'antagonisme permanent entre les deux courants constitutifs du mouvement, ce que nous avons appelé la double structure du surréalisme^a.

Comment le critique peut-il aujourd'hui se situer par rapport à cet antagonisme? Les ondes du « Big-Bang fondateur » ayant fini de troubler le miroir littéraire et de provoquer remous et basculements, le surréalisme se prête-t-il désormais sans résistance aux procédés de l'analyse traditionnelle opérant sur l'histoire et les textes en pure objectivité? Rien de plus simple, apparemment, que d'examiner son apport, de repérer ses effets et ses influences, d'analyser ses œuvres et leur « diffusion ». Bref, de dégager la spécificité littéraire d'un surréalisme « un et indivisible ». Il en serait ainsi, assurément, si le surréalisme, lui-même réduit tautologiquement à tout ce qui porte cet « isme », fût-ce au nom d'une filiation indiscutable, pouvait être abstrait de l'interrogation qui lui a donné naissance, s'il pouvait être érigé

en un catalogue de parties et de fonctions dissociées, pur objet d'observation d'où serait exclu tout ce qui aurait fondé l'existence du sujet. Il suffirait ensuite de réajuster les pièces pour obtenir, comme avec un puzzle, l'image du tout, voire le tout lui-même. Mais, dans un tel domaine, la somme des parties ne peut rendre compte de l'ensemble, d'une «totalité» qui s'est formée précisément par la négation d'une telle approche analytique. Qui veut ne pas perdre le fil qui relie «le poétique, le politique, le polémique et... l'utopique» (H. Béhar - P. Mourier-Casile) doit s'exposer, pour parler du surréalisme, au risque de l'engagement *éthique*; donc accepter de répondre tout d'abord aux questions que le surréalisme pose à l'interrogateur: Qui suis-je? Où voulais-je parvenir? En quel endroit et à quoi suis-je arrivé? C'est à cette seule condition qu'il est possible de conserver une adhérence subjective avec l'objet examiné, de se placer en un point qui, sans être à l'intérieur du surréalisme «historique», permet de ne pas perdre de vue le surréalisme «en ses œuvres vives».

A l'origine, donc, *ce qui* fonde le rapport entre les parties constitutives du surréalisme, *ce qui* articule et met en relation ses éléments parfois contradictoires, ce sont l'aspiration et la finalité éthiques: un bouleversement total des conditions d'existence. Cette inspiration prend encore la forme d'une exigence absolue qui ne mesure pas l'obstacle. Elle veut pénétrer et irradier la totalité de la praxis du mouvement et réactive sans cesse un état de révolte contre les mécanismes d'intégration et de reconnaissance sociale. Mais ceux-ci n'en sont pas moins à l'œuvre dans toute l'épaisseur du surréalisme, puisqu'ils sont le ressort même des moyens de communication et d'expression utilisés à ces fins de subversion.

De quelle subversion? Le refus s'alimente aussi bien de cette intransigeance radicale que de la volonté, spécifique aux artistes, de renouveler radicalement les règles de la création artistique. Ainsi, le mouvement même de la fondation accomplit la dissociation du surréalisme en ses deux sphères distinctes et antagonistes. La tendance dominante, confortée par les déboires avec le P.C., proclame, sur le mode tragique des exclusions, la vocation d'avant-garde du surréalisme: ni la soumission au politique, ni l'intégration littéraire traditionnelle. A l'autre bout de la chaîne chronologique, l'acte d'auto-dissolution met le point final, sur le mode caricatural d'un avis de disparition qui proclame l'évidence, à la transformation des éléments novateurs du surréalisme en leur contraire. Aveu que même la fonction avant-gardiste du mouvement est achevée, ce constat marque la coïncidence objective de deux processus de réduction complémentaires. Le premier, inhérent au mouvement lui-même, institue les règles de gestion

de l' « héritage », mis ainsi à l'abri de la contestation, au profit d'héritiers désormais dépositaires du sens de la Parole. Le second, généré sous la pression du milieu social, consiste à intégrer dans le champ de la recherche l'acquis culturel accumulé: le territoire surréaliste est morcelé en une série de secteurs particuliers, divisible selon les impératifs du peuplement et de la concurrence. Le mouvement épouse désormais la forme de l'instrument d'analyse qu'il avait combattu. La sentence d'auto-dissolution le dispense en quelque sorte de tenir la promesse initiale et d'avoir à répondre aux questions du présent. Rien ne s'oppose alors à une réflexion tout entière tournée vers le passé: la sélection et la classification de ce qui a été historiquement transmis et qui se définit par le critère d'appartenance formelle et non par la fidélité à l'impulsion éthique initiale. S'y référer impliquerait, en effet, de la part de l'observateur, un *choix* fondé sur une certaine adhérence existentielle aux principes fondamentaux.

Le surréalisme avait élargi sa critique de la morale bourgeoise et de ses vecteurs dans le champ idéologique en une charge globale contre la société capitaliste, ses institutions et ses valeurs. Mais, en raison de la position élitaire que lui assignait la division sociale du travail, il a été vite soumis à la logique de sa fonction intellectuelle. « La non-spécialisation *a priori* de son effort » (A. Breton) s'est réduite, en fait, à se libérer d'une certaine spécialisation, qui l'eût confiné en des rôles subalternes, pour pouvoir investir une sphère spécialisée plus large.

Soudés au départ par la volonté commune de dénoncer la sclérose de l'art et de la littérature et leur soumission à l'ordre établi, les membres des deux tendances étaient mus par des intérêts bien différents. Pour lui permettre d'échapper à l'éclatement, Breton a compris qu'il devait ouvrir au mouvement un champ d'expansion où pourraient s'affirmer ses deux composantes critiques: révolutionnaire et artistique. Il a pensé trouver ce point d'appui dans le « communisme » et son expression théorique: le marxisme-léninisme. Las, il s'est heurté à un parti structuré qui, tout entier engagé dans une entreprise de remodelage idéologique, ne pouvait accepter ni rivalité ni contestation dans le domaine de la culture « révolutionnaire » qu'il monopolisait. Dès lors, le surréalisme se voyait refoulé sur le terrain qu'il avait tenté de quitter, à la merci donc de la tendance la plus puissante au sein du groupe, la seule capable ici de faire en sorte que le surréalisme « parle internationalement en maître dans le domaine qui est le sien »: l'art et la littérature. Elle a, par ses succès mêmes, imposé aux autres éléments - qui ne pouvaient trouver d'expression à leur mesure - sa propre pratique comme dimension exclusive du mouvement. La vraie fondation date de cette

rencontre avec le communisme. Entre l'art et la politique, le surréalisme n'a désormais d'autre voie que celle de l'avant-gardisme: non plus l'art de la subversion ou la subversion par l'art, mais l'art subversif.

La revendication éthique radicale subsistera, mais comme point d'honneur spiritualiste d'une pratique rendue à sa destination littéraire. Ce qui confère à Breton sa place unique dans le groupe, sans rapport, selon nous, avec l'importance réelle de ses écrits, c'est que le groupe n'est surréaliste qu'en Breton. Il a, dans un premier temps, assuré l'unité de ces deux tendances et catalysé leurs énergies inconciliables; dans un second temps, il a détourné cette tension destructrice en changeant le seuil d'intolérance existentiel en un seuil de tolérance fixé en fonction de critères de compromission, politiques ou moraux, obéissant fatalement à l'arbitraire - donc suffisamment souple pour s'adapter aux nécessités du moment. Dès lors, rien ne s'opposait plus à la réalisation du projet artistique du mouvement. Rôle particulier, qui explique tant l'originalité de l'œuvre et son ambiguïté, que le fait qu'elle ait été au carrefour de toutes les rencontres et de toutes les découvertes, de tous les «hasards objectifs» qui ont jalonné l'histoire du mouvement.

La volonté de subversion artistique pouvait-elle être mise ainsi au service d'une finalité éthique visant à la disparition de l'art comme activité séparée? Le surréalisme a conçu d'emblée l'émancipation de l'individu sous une forme aliénée, conforme à sa spécialisation intellectuelle: sur le mode de l'appropriation subjective, abstraite, des conditions de la culture et de l'art. Le surréalisme en tant que mouvement non artistique veut absorber toute la sensibilité, toute la réalité de la vie. Mais il a supprimé et résorbé l'art comme produit de la vie réelle dans une activité qui s'affirme pourtant dans l'art comme tel. Après avoir constaté que l'art et la littérature étaient des manifestations aliénées de l'existence, il n'en reconnaît pas moins en eux son mode d'existence réellement humain, quitte à le baptiser du nom passe-partout de poésie. Contradiction qui n'a pas sa pierre d'achoppement dans la réalité aliénée, dans l'art, mais dans la réalité même. Quand le mouvement, dans son effort pour reconquérir l'être réel en promouvant une activité qui épouserait toutes les facettes de la vie quotidienne, tout le jeu des passions, rencontre la réalité de la transformation révolutionnaire, il ne la saisit que dans sa manifestation limitée - politique. Il ne refuse pas la politique en tant que telle, mais une politique en contradiction avec ses prémisses «révolutionnaires»; et, faute de trouver en elle son complément, il continue à faire du comportement artistique et du penser abstrait le

comportement et le penser humains. Hegel n'est-il pas la source de l'exaltation théorique des surréalistes sur *la force et le pouvoir de l'esprit*? D'un « esprit » concentré dans ces esprits particuliers dépositaires d'une nouvelle version du *Weltgeist*. L'inversion du prédicat et du sujet prend ici une forme spécifique: l'art, derechef, devient la fin de l'activité même du surréalisme après n'en avoir été que le moyen.

Cette contradiction, il ne lui appartenait pas de la surmonter, sinon en paroles. Mais dans le milieu artistique, cette parole marquée du sceau de la double conscience remplira une fonction idéologique centrale. Effet polysémique de tout « combat de mots » : leur sens ne pouvait être le même pour chaque combattant, et, de plus, il se modifiera au fil du chemin parcouru. D'une part, les « mots » continueront à véhiculer l'intention subversive initiale; mais, d'autre part, ils contribueront à en neutraliser les effets par la mise en œuvre d'un système de références et d'accommodement entre la théorie et la pratique, système de balancier bien connu qui renvoie de l'art à la révolution, et *vice versa*. Ce nouveau mode d'appropriation des produits artistiques d'avant-garde permet, en fait, d'intégrer directement les valeurs non conformistes dans le circuit d'échange marchand. Privés de leur finalité subversive - la poésie faite par tous - et asservis aux fins incluses dans les moyens d'expression traditionnels, les procédés surréalistes ont vite perdu leur pouvoir d'innovation et nourri une production vouée à la répétition et à l'imitation. Le décalque suit le tracé du modèle, mais, pour faire original, grossit le trait et, par cette maladroite insistance, brouille le sobre dessin initial et aboutit à la caricature. L'altération du sens finit par se refléter dans les plus simples énoncés, comme dans ce titre, par exemple, qui propose, sans craindre l'absurde, une « position politique de la peinture surréaliste » !

Ainsi, après avoir brisé les rigidités et les résistances du champ artistique et s'y être ouvert un espace en exploitant certaines de ses découvertes, « le surréalisme » a secrété lui-même les normes d'un nouvel académisme. Ses investigations théoriques, teintées de psychanalyse et de marxisme, ont elles aussi alimenté en stéréotypes une réflexion d'un lyrisme inconsistant sur l'art et la littérature « surréalistes ». Quant à l'intervention dans le champ politique, après s'être exercée au départ sur les problèmes fondamentaux posés par la révolution russe, l'hégémonie du marxisme-léninisme, le statut du matérialisme dit dialectique et historique, son rôle s'est réduit à accompagner modestement les prises de position de la gauche officielle, mais en les pimentant de la rhétorique apprise dans les livres des aînés. Passion sans vérité, héros sans actions héroïques qui espèrent

retrouver le souffle éthique et épique des commencements en psalmodiant les mots qui ont scandé le premier élan'.

Le mythe d'Octobre a été à l'origine de toutes les projections et de toutes les identifications des différentes fractions de l'intelligentsia. Le surréalisme s'est efforcé de greffer sa propre espérance sur la promesse millénariste née d'une révolution dite prolétarienne conduite par une phalange de révolutionnaires professionnels détenteurs de la Théorie. Elite de petits-bourgeois intellectuels radicalisés, il a tenté de remplir, dans son propre domaine, le rôle historique universel qu'il attribuait au Parti du prolétariat. Son projet culturel est à la fois le dépassement révolutionnaire et l'aboutissement des ambitions élitistes de toutes les avant-gardes littéraires, depuis le romantisme: tout le monde peut parler en poète, quels que soient son origine et son milieu, s'il est «inspiré»; seul le poète peut parler pour tout le monde et son domaine est le seul inspiré. Le surréalisme ne pouvait trouver son espace ni dans l'expression littéraire traditionnelle, ni dans le cadre d'une activité politique réductrice. Mais, paradoxalement, il n'avait d'autre issue que de s'inscrire dans chacune de ces deux sphères. Il a donc «échoué»: il ne put s'en évader. Il a néanmoins «réussi»: il sut s'accommoder de l'existence de cette séparation et de l'aliénation qui en résulte pour faire de nécessité vertu. La fièvre millénariste éteinte dans les eaux glacées du calcul égoïste et des illusions perdues, l'intervention, *réaliste*, sur les structures du «quotidien» s'est séparée de la volonté, *utopique*, de transformer le monde. A défaut de pouvoir *changer la vie*, le surréalisme s'est contenté d'apporter certains des éléments artistiques et littéraires pour *changer de vie*, ou, plus exactement, pour *changer le cadre de vie*. Tâche conforme à l'idéologie quotidienniste et aux aspirations de la couche sociale à laquelle il appartenait à titre d'avant-garde: la petite bourgeoisie intellectuelle dont la praxis est essentiellement culturelle puisqu'elle innerve les réseaux de la production intellectuelle et de la communication. C'est cette intelligentsia qui a assuré la diffusion du surréalisme et des théories situationnistes bien au-delà du cercle d'influence généralement plus restreint des mouvements d'avant-garde traditionnels.

Le surréalisme a facilité l'appropriation de tout un domaine culturel réservé jusqu'alors à une élite par ces nouvelles couches moyennes, caractérisées dans leur «être» et leur «paraître» par un goût ostentatoire de la consommation des produits culturels d'avant-garde. On retrouve dans le mode de vie conforme à *l'ethos* des membres de cette intelligentsia soixante-huitarde, dans leur habitus, leurs rapports à leurs conditions de classe et la manière dont ils s'approprient à titre de dispositions subjek-

tives (schémas d'action, système de normes et de valeurs, etc.) tous les éléments que le surréalisme avaient mis au jour. Mais alors qu'ils étaient portés en ses débuts par une critique radicale de la civilisation bourgeoise et fondés éthiquement sur le *refus de parvenir* et le mépris d'une insertion sociale tournée en dérision au moyen de l'humour, ils sont ici intériorisés dynamiquement comme *manière de parvenir et de s'insérer socialement*. Conformisme que légitiment ses référents radicaux et son opposition aux normes de la culture bourgeoise dominante.

Individualisme exacerbé, liberté de ton et des mœurs, morale de la permissivité, goût de la pose et de la provocation, culte du moi et de l'immédiateté sous toutes ses formes: autant de manifestations destinées à marquer la familiarité avec la culture et le savoir non conformes. Tout doit être converti en objet de jouissance et aucune contrainte économique ne doit entraver la libre expression des désirs et des passions, qui s'affirme principalement dans la liberté des rapports entre les sexes. Mais l'émancipation ne peut aller au-delà de l'utilitarisme dans une société où le sexe est une marchandise comme une autre, où s'affirme au grand jour la morale bourgeoise cachée hier pour ne pas gêner les impératifs de l'accumulation et justifier l'abstinence des classes laborieuses. Au centre de ce dispositif, l'exaltation du jeu et du risque face aux contraintes du travail; le refus du travail salarié, attitude typiquement petite bourgeoise, prend la place de la revendication révolutionnaire fondamentale: l'abolition du salariat.

Le psychanalisme a fourni l'instrument de cette égologie et de cet égocentrisme: la psychologisation des comportements et la référence artistique permettent de masquer le plus efficacement les déterminants de classe, et spécialement des membres de cette classe qui fonde son identité sur la manipulation des signes et des significations. Ce mélange de concurrence individuelle et d'aspiration libertaire se fondera dans l'idéologie du gauchisme soixante-huitard. Mai 68 sera en effet la révolte massive de cette classe qui prendra ses désirs d'ascension sociale contrariés pour les réalités de la révolution sociale avant d'entreprendre le travail de deuil de ses illusions révolutionnaires et de coloniser l'espace médiatique.

Phénomène révélateur: ce mouvement, qui se caractérise par une prise de parole généralisée dont la tonalité surréaliste et situationniste est évidente, coïncide avec les dernières efflorescences verbales de ces groupes rivaux en « radicalité ». Ces deux avant-gardes, qui avaient le plus fortement ressenti et exprimé le ressentiment et la révolte de cette classe, ne survivront

pas à la «récupération» de la «contestation» dont elle était porteuse ».

Ainsi, après une courte phase de développement a-typique, pendant laquelle il résiste au mouvement d'institutionnalisation, le surréalisme s'est réinséré dans le processus d'évolution typique des avant-gardes artistiques et littéraires traditionnelles. L'avant-garde est, en effet, l'un des principaux vecteurs de la révolte des intellectuels déclassés et marginalisés. Elle est dépositaire de la conscience critico-politique indispensable pour que l'intelligentsia en tant que couche sociale assume le rôle conceptif et prospectif - instituant la nouveauté - dont ne sauraient se passer ni les classes dominantes ni celles qui aspirent à le devenir. Les déclarations d'intention qui s'étalent dans les manifestes et jalonnent leur histoire de la naissance à la mort ne changent rien à la logique sociale de ces microcosmes institutionnels qui fonctionnent sur le modèle hiérarchisé de toutes les autres institutions. Le pouvoir dépend ici de l'exercice de la parole, mais l'intention ne saurait annuler ni la cause ni les effets. *Ce n'est pas le discours radical des avant-gardes qui définit la nature de la fonction qu'ils exercent .. c'est cette fonction qui définit la nature de leur discours et le caractère élitaire de leur pratique.* L'avant-garde assure la médiation entre la partie et le tout, entre la pratique artistique individuelle et le mouvement culturel global, entre la création isolée et sa signification sociale. Laboratoire d'idées nouvelles destinées à nourrir l'académisme de demain, elle détache de la masse les intellectuels les plus prometteurs et met en concurrence les élites les plus inventives et les plus combattives.

Grâce à la médiation de ces groupes s'opère la sélection sociale des individus les plus aptes, assurément, à revitaliser le tissu institutionnel menacé par la nécrose née d'une trop grande stabilité et du maintien des formes d'expression périmées. Et pour réussir sa percée et s'imposer durablement, l'avant-garde doit accepter de faire entrer ses revendications dans un cadre programmatique «moyen» qui concilie les intentions diverses, voire contradictoires, de ses membres. C'est, en règle générale, la tâche du fondateur d'assurer cette cohésion autour d'une seule pensée structurante. A son tour, il doit adapter les revendications qu'il formule aux besoins des élites intellectuellement cultivées, prêtes à prendre en charge, grâce à leur pratique de vie, les idées nouvelles et capables d'en imprégner les mœurs au point de modifier la sensibilité esthétique, le «goût », des couches dominantes. Ceux qui sont réceptifs à ces nouveautés sont également en mesure d'en favoriser la promotion et la diffusion dans tout le corps social - et de permettre ainsi la consécration des «précurseurs ». L'opposition et le non-conformisme ne visent donc

que les formes archaïques du savoir et les manifestations « dépassées » de la production artistique.

Cette « quête d'un savoir toujours plus avancé, séparé du savoir social des masses » (R. Lourau) révèle le rapport de ces groupes au dynamisme de l'évolution du système marchand, lui aussi en constante révolution-rénovation. Loin d'être « par essence en opposition avec les institutions et avec l'Etat », l'avant-gardisme est une des formes nécessaires par lesquelles l'intelligentsia assure sa reproduction et légitime son pouvoir: il s'agit d'un moment essentiel dans le processus de renouvellement des élites et des idées dominantes et de la répartition, au profit d'une fraction plus énergique et plus talentueuse, d'un capital-savoir menacé de rouille. Quant au « processus conscient d'auto-dissolution », il constitue l'ultime auto-justification de l'action et de l'existence de l'avant-garde, l'affirmation définitive de son originalité et des droits qu'elle confère à ses membres. Grâce à ce *curriculum vitae*, ceux-ci peuvent enfin monnayer leur passé après avoir recouvré la liberté de manœuvre nécessaire pour poursuivre leur activité en l'adaptant aux nouveaux besoins et à leur nouveau statut. Ils s'orientent alors vers la constitution de nouveaux groupes ou passent directement à l'exploitation de leur droit de propriété par la mise en valeur du savoir et du capital culturel original qu'ils viennent d'accumuler⁷.

En définitive, ce qui prend l'allure d'une lutte pour ne pas s'institutionnaliser relève pour une très large part d'une lutte pour s'institutionnaliser, mais sur le seul mode qui puisse assurer le succès des intellectuels marginalisés: l'opposition au milieu de la culture dominante qui barre l'accès du « pouvoir intellectuel » aux nouvelles élites. Les excès *polémiques* qui aiguissent la violence de ce conflit en masquent aussi la signification *politique* - qui n'est pas celle d'une lutte entre « générations ». Voilà belle lurette que la preuve n'est plus à faire: ceux par qui le scandale arrive arrivent grâce au scandale et aux scandalisés. De même, le passage dans une avant-garde ne marque pas du sceau de l'infamie, tant s'en faut. Il est le signe d'une élection aussi subtile qu'indélébile, puisqu'il sépare à jamais l'individu de la masse moutonnaire et authentifie ainsi son appartenance à l'élite. Droit à la différence qui apparaît d'autant plus mérité qu'il a fallu l'arracher de haute lutte en prenant le risque d'une opposition aux élites constituées. Ainsi, l'avant-gardisme est loin de destituer l'intellectuel de sa fonction dans le cadre de la division sociale du travail et de l'éloigner du processus de production et d'acquisition des valeurs matérielles et symboliques. L'avant-garde est, bien au contraire, cette structure d'accueil qui réintroduit artistes

et intellectuels en rupture de classe dans le processus d'institutionnalisation.

Dès lors qu'il se détournait de l'exigence éthique initiale, le surréalisme était condamné à subir la loi d'airain de cette évolution, à devenir « lui-même une institution, à cet égard contestée de l'intérieur par ses membres qui tendent à l'orienter selon leur désir ou, à défaut, le quittent pour revenir aux valeurs fondamentales auxquelles il a, d'après eux, renoncé » (H. Béhar). Il reste, néanmoins, une institution d'un type particulier, régie par des lois spécifiques. D'abord groupe utopique, visant à créer une déchirure irréparable dans le tissu littéraire et artistique, à se séparer du milieu culturel ambiant, il s'est ensuite érigé en avant-garde artistique révolutionnaire décidée à agir dans et sur ce milieu. D'abord en dehors, donc, puis à l'avant, ensuite préposé à la garde, enfin à garder les arrières de son propre mouvement.

Si dans un premier temps les surréalistes ont *fait* le surréalisme, dans un second temps, c'est l'institution faite qui a fait les surréalistes. A l'expression d'idées nouvelles radicales, ont succédé le déploiement artistique du mouvement et son rayonnement dans de multiples domaines de la vie quotidienne. Cette diffusion-dilution du surréalisme correspond à l'épuisement de sa veine créatrice. L'avant-garde surréaliste perd alors jusqu'à sa raison d'être: sa fonction critique, pour ne plus jouer qu'un rôle conservateur: la préservation du legs et son inventaire. Cette répétition, à l'envers, du processus de fondation aboutit à l'auto-dissolution, qui suit de près la mort du fondateur.

Le surréalisme comme mouvement constitué pouvait-il échapper à un tel processus d'institutionnalisation? Il eût fallu qu'il redéfinît son objectif face à ce qu'il était devenu et à ce qui était advenu. Qu'il soumit à la critique son propre apport en mesurant son évolution à l'aune de ses propres prémisses et promesses. Qu'il s'expliquât et expliquât la césure entre les intentions proclamées et l'histoire réalisée à l'encontre des intentions. Bref, il lui fallait se nier pour renaître sous une autre forme, pour entreprendre ce que lui conseillait son maître en dialectique, Hegel: sa *Aufhebung*. Impossibilité logique et pratique. En tant qu'institution, il était voué à persévérer dans son être et dans sa fonction. Et les individus grâce auxquels il fonctionnait ne pouvaient renoncer à ce qui constituait la somme de leurs intérêts, leur intérêt collectif principal: l'institution.

En conséquence, ceux qui s'interrogeaient sur la négation par le surréalisme de cette part d'espérance qu'il avait portée et qui l'avait porté ne pouvaient être ceux qui instituaient cette négation. Une telle remise en cause ne pouvait venir que *de l'extérieur*, des individus ou des groupes qui n'avaient aucun intérêt à pré-

server ou à défendre une quelconque orthodoxie surréaliste, **mais** tout intérêt - ne fût-ee que sur le plan de la concurrence - à soumettre le surréalisme aux questions du présent et à répondre aux questions que le surréalisme pose au présent". Et pour satisfaire à cette exigence, il leur fallait comprendre pourquoi, de perte de sens en déperdition d'énergie, le mouvement en était arrivé à n'être plus qu'une ombre se prenant pour le corps.

Il leur fallait chasser l'ombre pour retrouver le corps.

NOTES

1. « Combats de mots », *Mélusine*, 1983, pp. 14, 15.
2. *Ibid.*, p. 15, à propos de l'article de V. Couillard, « Le retour du Dalai Lama », dans ce même numéro de *Mélusine*.
3. *Surréalisme, art et politique*, Paris, Galilée, 1980.
4. Décolonisation, guerre d'Algérie, « Manifeste des 121 », Chine, Cuba, Mai 68, etc.: les événements n'ont pas manqué qui permettent de juger les réactions et les prises de position du groupe surréaliste dans le domaine où s'exerce la critique révolutionnaire. Elles nous apparaissent telles que nous les avons décrites dans notre essai: marquées par la dissociation art-politique et, dans chacun des deux domaines, bien en deçà des discussions alors en cours dans les « marges » du mouvement ouvrier et centrées tant sur l'histoire révolutionnaire et contre-révolutionnaire que sur l'émergence de nouvelles formes d'hégémonie, de régulation sociale et d'inculcation idéologique. A défaut d'établir une « périodisation » plus fine qui aiderait à éclairer le rapport de l'idéologie aux différents stades d'évolution du mouvement, aucune « histoire du surréalisme » ne devrait pouvoir éviter de mesurer cette dérive politique à l'aune des « principes mvariables » du surréalisme.
5. Les situationnistes réaffirment avec force l'exigence initiale du mouvement, mais sur la même base aliénée. Or, on ne surmonte pas la contradiction en en supprimant l'un des termes: l'art. On s'enferme dans l'autre « terme », de la contradiction: la politique, en accentuant la forme d'aliénation qui s'y rattache: théoricisme et élitisme, terrorisme puisé dans la rhétorique polémique du surréalisme.
6. La « récupération », c'est la perception subjective par ses intellectuels organiques des mécanismes d'intégration que subit cette couche sociale. La « contestation », c'est la forme de pratique critique qui s'exprime « à l'intérieur » des institutions afin de les détourner de leurs fonctions. Fatalement, ce sont elles qui détournent à leur profit les intellectuels critiques et leurs critiques.
7. Sur la trajectoire des avant-gardes, littéraires et politiques, voir notre essai, *les Intellectuels face à l'histoire*, Paris, Galilée, 1980. Cf. également notre compte rendu critique du livre de René Lourau, *le Lapsus des intellectuels*, Paris, Privat, 1981, paru dans les *Études de marxologie* sous le titre: « Les lapsus de l'intelligentsia » (n° 21-22, 1981). Nous y posons le problème: que devient l'avant-garde et sa fonction médiatrice quand la classe qui assure la production, le maintien et la transmission d'une culture de gauche accède au pouvoir et, loin de les censurer, assure elle-même la promotion des valeurs non conformistes?
8. L'histoire de cette dissidence reste à faire. Elle permettrait de mettre en lumière ce qui demeure à ce jour le « champ aveugle » du surréa-

lisme: sa dérive institutionnelle qui a fait de lui un instrument de conservatisme dans la sphère de la production culturelle avant-gardiste. Paradoxalement, seuls les débats et les critiques auxquels a donné lieu cette dérive peuvent nous restituer la véritable dimension du surréalisme. Nous traçons le cadre d'une telle recherche dans notre essai, *le Plomb et le Rêve, Le surréalisme de l'utopie à l'avant-garde* (à paraître).

LE SURREALISME OCCUPÉ

Michel DECAUDIN

Il faut en convenir: l'histoire du surréalisme a longtemps été menée selon un point de vue qui ne différait pas beaucoup de celui de Lanson lorsque, par exemple, il étudiait le classicisme français. On suivait une courbe harmonieuse qui, partant d'une période d'élaboration - «préclassicisme» ou Dada -, passait par le sommet d'un épanouissement créateur et théorisant, pour redescendre ensuite dans l'affadissement et l'académisme. Avec, tout au long du parcours, le cortège obligé des inclassables et des déclassés, des égarés et dissidents de toutes sortes, que leur non-conformité ou leur non-conformisme tient à l'écart de la ligne.

C'est ainsi que les débats avec *Clarté*, les réunions de la rue du Château, dans une certaine mesure l'affaire du *Grand Jeu* ont fréquemment été considérés non pour eux-mêmes, mais dans la perspective du devenir surréaliste. Ou qu'on a accordé peu d'attention à des groupes marginaux comme celui qu'Adamov et Claude Sernet avaient créé autour de *Discontinuité* ou ceux qui ont foisonné après 1945. Il en va de même pour les années de l'Occupation. Il semblerait, à lire certains travaux, que Breton ait emporté le Surréalisme dans ses valises lorsqu'il quitta la France en 1941, et l'ait ramené en 1946 à Paris, lui rendant vie après un temps d'occultation.

L'Histoire du Surréalisme sous l'Occupation de Michel Fauré, vient opportunément nous aider à combler ce vide hexagonal et surtout parisien qui va des lendemains de l'Armistice à ceux

de la Libération. Mais, paradoxalement, il n'échappe pas au travers de la schématisation historique. Tout s'ordonne autour du groupe de la Main à plume. D'une part, comme dans le processus lansonien, il est issu, par une sorte de décantation, d'un groupe antérieur aux tendances complexes, celui des Réverbères, et, après s'être affirmé par sa présence et son action, termine son existence par un «épilogue» (p. 431). D'autre part, dans le déroulement de son histoire, combien d'embûches déjouées, d'importuns écartés, de faussaires démasqués, pour le triomphe d'une ligne présentée comme dure et pure. Si bien que le livre pourrait se résumer dans cette réflexion de Noël Arnaud présentant en 1944 ses amis pour la seconde série des *Feuillets du 421* :

[...] *C'est un peu l'histoire de quinze ans de surréalisme que nous avons vécue en quatre années d'une lutte qui nous mit en présence d'inquiétudes, d'obstacles, de trahisons semblables en tout point à ceux qu'avaient connus avant nous les premiers combattants de la Révolution surréaliste* [...] (p. 372).

Et, plus loin:

[...] *nous avons poussé si loin le parallèle avec l'activité surréaliste d'avant-guerre qu'après quelques mois de collaboration, nous étions amenés à nous séparer de ceux-là mêmes, à quelques exceptions près, qui avaient été exclus ou abandonnés avant 1940 par Breton* (p. 372).

En lui emboitant le pas, Michel Fauré adopte des partis pris ou se livre à des insinuations peu compatibles avec la réalité historique. De Desnos, il est suggéré qu'il se livre « à une débauche volontiers crapuleuse, avec un luxe qui frise l'insolence ». Ses ressources? « Ce dernier appointe, il est vrai, aux caisses de l'un des quotidiens les plus collaborationnistes que l'Occupation ait vu naître: *Aujourd'hui* ». Puis vient, après un résumé tendancieux de sa contribution à ce journal, cette conclusion :

On peut se demander [...] en quoi la participation de Robert Desnos à la feuille collabo apporte un soutien à l'action de la Résistance et s'il n'a pas mieux valu pour sa mémoire qu'il meure de maladie en déportation (p. 311).

Il suffisait, pour éviter ces approximations malveillantes, de

se reporter au chapitre de *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, où Marie-Claire Dumas traite de la période 1940-1945.

D'une façon générale, d'ailleurs, l'information sur ces années et la situation de la France manque pour le moins de nuances. L'existence d'une censure à Vichy n'impliquait pas que toute publication fût un acte d'allégeance au Maréchal et c'est une bien piètre querelle faite à Aragon que de parler de « ses poèmes publiés avec le visa de Pétain » (p. 155). C'est ignorer toutes les complicités, les connivences qui existaient à chaque échelon de l'administration, les subterfuges des auteurs et des éditeurs, la complicité des sous-entendus rapidement établie avec les lecteurs. Il est vrai que l'impression d'asphyxie sous une chape de plomb que donnait la zone non occupée contrastait singulièrement avec l'apparence de liberté intellectuelle et artistique qui régnait à Paris. Cependant, c'est *Fontaine* à Alger (dès son numéro d'août 1940), *Esprit*, interdit au bout de quelques numéros, et *Confluences* à Lyon, la série des *Poésie* de Pierre Seghers à Villeneuve-Iès-Avignon qui assurent une autonomie et une résistance de l'esprit en face de l'idéologie alors victorieuse. Alors que, à lire Michel Fauré, il semblerait que, au moins jusqu'en 1943, la Main à plume ait vécu comme si l'armée allemande n'était pas là et comme si l'occupation se réduisait à quelques problèmes d'approvisionnement en papier; et combien les règlements de comptes à coups de poings ou de gifles, les imprécations et les débordements verbaux, les tirages de luxe justifiés paraissent déphasés en regard des circonstances. Au point que la publication de *Poésie et Vérité* 1942 fera presque figure d'accident de parcours, de « défi » (p. 156) d'Eluard relevé par la Main à plume.

Le cœur du débat est donné par un mot d'Eluard, au cours d'une discussion avec Noël Arnaud qui vient lui réclamer justice de propos tenus sur lui-même et sur Malet. Le récit de Fauré tend à nous montrer un Eluard pusillanime, fuyant l'affrontement. Mais lorsque Arnaud, feignant de croire à une menace de bagarre, lui dit: « Le cassage de gueule me plaît infiniment », il lui répond:

C'est à moi que vous voulez casser la gueule [...]. Il Y a pourtant d'autres gens avec qui vous pouvez vous battre aujourd'hui (p. 234).

N'était-ce pas là, le 2 mai 1943, la vraie question?

Ces remarques permettent de cerner l'originalité de la Main à plume et l'étrangeté de son existence. Ses membres ont soutenu aussi longtemps qu'il leur a été possible la gageure d'une action surréaliste sans compromissions dans le Paris des années 40-44. Dans certains domaines, celui, par exemple, de la production collective qu'ils ont pratiquée à leurs débuts, leur apport est considérable. Mais ils ont été souvent aussi accaparés par la polémique,

qui leur a inspiré de beaux pamphlets tout en les enfennant dans leur propre système. Le livre de Michel Fauré est à leur image, embrassant leurs querelles et par là limité du point de vue de l'histoire et de la critique, unique et nécessaire comme l'a été le groupe. Les documents originaux qu'il nous apporte, les bibliographies des Réverbères, du Cheval de quatre, de la Main à plume données en fin de volume seront des matériaux de base pour *l'Histoire générale du surréalisme* qui sera faite un jour.

Université Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. Editions de la Table Ronde, 1982, 472 p.
2. Librairie Klincksieck, 1980, 684 p. Voir pp. 262-291.
3. Ainsi les invectives de Malet, en mai 1943, contre «l'impérialisme **anglo-saxon**» et «**les** crapules de Moscou» (p. 347), dont il faut bien dire qu'elles faisaient écho aux formules de la propagande nazie. Eluard n'avait peut-être pas tort de relever pareille inconséquence.

LE SURREALISME PORTUGAIS

José-Augusto FRANÇA

Un colloque réalisé en septembre 1984 à l'Université de Montréal' attira pour la première fois l'attention internationale sur le surréalisme portugais étudié dans le cadre d'une «périphéralité» à laquelle participaient également le surréalisme québécois et le surréalisme pratiqué en Amérique latine. Cependant, contrairement à ceux-ci, dont les principaux artistes (Borduas ou Riopelle, Remedios ou Frida Kahlo, Leonora Carrington ou Gironella) sont assez connus dans la mesure où ils figurent dans les histoires internationales du mouvement, le surréalisme portugais ne traverse que difficilement les frontières de son pays.

Certes, António Pedro a participé à Londres, où il a vécu pendant la guerre, aux expositions de la London Gallery, et fut ami de T. Mesens ou de P. Waldberg et de N. Calas qui ne l'ont pas oublié dans leurs écrits, mais l'ensemble de la pratique surréaliste portugaise organisée vers la fin des années 40, ne fut que mentionnée par J.-L. Bédouin (*Vingt Ans de surréalisme, 1939-1959*, Paris, 1961), par José Pierre (*le Surréalisme*, Genève, 1967) et dans un article monographique de P. Rivas publié dans le *Bulletin de liaison* (n° 10, Paris, 1978), leurs peintres ayant fait l'objet de notices dans quelques dictionnaires généraux (particulièrement le *Larousse de la peinture*, Paris, 1978) ou spécialisés (J. Pierre, 1974, W.S. Robin, 1977, R. Passeron, 1978 - pour ne pas citer le *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*,

Fribourg, 1982, où les articles qui leur furent consacrés sont entachés d'erreurs et manquent trop souvent d'objectivité).

Au Portugal même, où les monographies font presque complètement défaut, l'intégration historique du mouvement ne fut accomplie qu'en 1974 dans une histoire de l'art contemporain, et en 1980, dans une exposition consacrée aux années 40 dont le catalogue constitue une source indispensable', et seul un peintre a pu être étudié dans une exposition rétrospective de responsabilité historique'.

Ainsi le colloque de Montréal (communications de R.M. Gonçalves sur le peintre A. Dacosta, de L. Moura Sobral sur les pratiques automatiques dans la poésie et les arts plastiques, d'A. Tabucchi sur le poète A. O'Neill et de M. de F. Marinho Saraiva sur le poète M. Cesariny, dans la section portugaise) constitue un fait d'une certaine importance - d'autant plus qu'il accompagna une exposition entièrement consacrée au surréalisme portugais organisée également par L. Moura Sobral • qui rédigea l'introduction indispensable au public québécois et les notices biographiques du catalogue. 87 œuvres de 20 peintres furent exposées, choix rendu difficile à la fois par l'impossibilité d'obtenir quelques pièces fondamentales, dont le *Cadavre exquis* peint en 1948, œuvre unique par ses dimensions (150 cm X 180 cm), et par la faiblesse des critères historiques utilisés.

Il n'en faut pas moins saluer cette première tentative de présentation internationale d'un mouvement artistique pratiquement inconnu dans le monde des arts. Une exposition en préparation dans le cadre du Centre Culturel Portugais de la Fondation C. Gulbenkian présentera en 1986, à Paris, de façon plus cohérente, la peinture surréaliste réalisée à Lisbonne entre 1936 et 1952, à travers les deux périodes «historiques» du mouvement.

En effet, le surréalisme a fait son apparition au Portugal à la suite du « dimensionnisme », lancé à Paris en 1935. Son manifeste fut alors signé par Duchamp, Kandinsky, Picabia, les Delaunay, Arp, Miró, Calder, Moholy-Nagy, Bryen et par António Pedro qui, à côté de Charles Sirato, fut l'animateur de ce bref mouvement esthétique qui succédait au « plannisme » du même Sirato qui prétendait déjà faire « évader la littérature de sa forme millénaire » (et « surannée ») lui donnant une « dimension spatiale », d'abord sur un plan, ensuite dans l'espace tridimensionnel, en lui additionnant une expression graphique ou figurative.

« La poésie a de moins en moins besoin de mots et la peinture a de plus en plus besoin de poésie », affirmait alors A. Pedro, en donnant comme exemples les démarches de Kotchar pour la « peinture dans l'espace », Prinner pour la peinture avec des

reliefs, Sirato pour la «poésie planniste» et lui-même pour la «poésie dimensionnelle». Il publia alors à Paris 15 *poèmes au hasard* à la fin desquels quatre «abstractions géométriques» se présentaient comme un poème « dimensionnel », et un *Appareil métaphysique de méditation* de la même année démontrait la «possibilité de l'expression poétique de l'espace» dans un cadre de « syntaxe distributive » avec la phrase « Deus criou o homem » qui, passant du latin «décliné» des linguistes (Ihm et Lecerf), à la langue portugaise assumait des sens opposés et hérétiques.

L'idée du «dimensionnisme» était typiquement littéraire plus qu'esthétique, mais on y entendait l'écho de propositions des constructivistes, des futuristes et des dadaïstes en des intuitions qui se trouvaient dans l'air, avec de vagues connotations modernes d'espace-temps et une philosophie superficielle d'intégration cosmique. De toute façon, Pedro avait déclaré en 1930 qu'il n'aimait que la peinture qui « allait au-delà des choses » - et, en 1936, en même temps qu'il s'adonnait à la pratique de «cadavres exquis» littéraires avec quelques amis, son premier tableau connu, *Sabbat, danse en rond* (coll. privée, Paris), fait tourner quatre corps de femme avec une violence charnelle qui sera le moteur constant de sa peinture. En 1939 et 1940, *Repas immonde* ou *Vision lyrique et l'Île du chien* ou *la Paix inquiète* mettent en scène de nouveaux monstres avec leurs angoisses et leurs drames, pris dans le cadre d'une réalité sans mesure, à des jeux à la fois lyriques et impitoyables. Une théâtralité baroque enveloppe ces compositions où le surréalisme acquiert une dimension originale dont le mérite n'a pas encore été reconnu.

En 1940, au moment même où se déroulait la grande « Exposition du Monde Portugais » souhaitée (et programmée) par Salazar, à la fois démonstration nationaliste de la grandeur historique du pays qui commémorait huit siècles d'existence et de la «pax lusitaniense» au milieu d'un monde pris dans une guerre qui s'annonçait alors favorable aux régimes d'Ordre parmi lesquels se comptait l'Etat Nouveau portugais - Antonio Pedro réalisa une exposition de ses œuvres. Une imagerie violemment opposée à celle qui s'exprimait officiellement ne manqua pas de faire scandale, car elle témoignait d'une conscience engagée dans la réalité d'une tragédie historique vécue ailleurs, et son engagement poétique avait des résonances sociales profondes. Pedro répètera son exposition au Brésil (où elle sera présentée par Ungaretti), publiera un des rares romans semi-automatiques de la littérature surréaliste (*Apenas uma narrativa* - « Rien qu'un récit », 1942), lancera, toujours à Lisbonne, une revue (*Variante*, 1942-1943) - et partira pour Londres en janvier 1944, comme commentateur en langue portugaise de la B.B.C., sous les bombes

nazies. Il Yexposa avec le groupe surréaliste anglais et, peu après son retour au Portugal, en octobre 1947, participa à la fondation du groupe surréaliste de Lisbonne et à son exposition de janvier 1949; mais alors, il avait déjà cessé de peindre pour se consacrer à la mise en scène théâtrale qu'il rénova entièrement au Portugal. Une de ses dernières toiles, en 1946, *Enlèvement dans un paysage peuplé*, (Centre d'Art Moderne, Fond. C. Gulbenkian, Lisbonne) fut une sorte de testament artistique, somme de son œuvre passé dont les symboles oniriques entourent un fervent hommage à Rubens avec évocation de ses «Filles de Leusippe» que des monstres saisissent dans leurs bras. Pedro mourra en 1966, à l'âge de cinquante-sept ans.

En 1947-1949, on était entré dans la deuxième période de l'histoire du surréalisme au Portugal, mais à côté de Pedro, il faut situer Antonio Dacosta, de quelques années son cadet, qui exposa avec lui en 1940 (ainsi que le sculpteur anglais Pamela Boden) et dont l'œuvre se développa aussi jusqu'en 1947, date à laquelle il s'installa à Paris, dans un total refus de peindre prolongé jusqu'en 1981.

L'œuvre de Dacosta se développe entre un paroxysme de tragédie et la suspension mortelle du temps de l'action supposée. Cette action est simulée d'une façon quelque peu ironique d'où toute passion est absente et l'angoisse exprimée par des gestes de douleur s'accepte dans une sorte de fatale paresse. Le poids d'une atmosphère écrasante, où se dissout la mémoire insulaire de ce peintre né aux Açores, pèse mélancoliquement sur toutes les peintures de Dacosta qui ont certainement fourni au surréalisme européen une de ses voix les plus profondes.

En 1948, les deux derniers tableaux de Dacosta qu'il envoya de Paris pour l'exposition du groupe lisbonnais présentent une teneur abstraite mal assumée dans une sorte de distanciation encore une fois ironique. De toute façon, la grande mutation anti-figurative de l'art occidental de l'après-guerre fut fatale aux deux peintres: Pedro haïssait l'art abstrait, Dacosta le voyait vivre dans le vide, dans un temps et un espace qui ne le concernaient plus. Dans leur refus, ils sont donc restés des hommes de leur génération de l'avant-guerre, arrêtés au seuil d'un lyrisme qui se désincarnait.

On pourrait en dire autant de Cândido Costa-Pinto (1911-1977) dont les premiers tableaux surréalistes datent de 1942 et qui a failli participer à l'exposition internationale de Paris en 1947, avec une toile figurant au catalogue mais ayant finalement été refusée par Breton. Influencé par Dali, dont il adopta la technique minutieuse et habile, Cândido s'engagea dans une voie mystique que les idées de Krishnamurti alimentaient et son

surréalisme se situa bientôt comme un anneau de la chaîne ininterrompue de la culture: « Technique-Science-Philosophie-Art-Mysticisme », selon ses propres mots. Vers 1952, il montra des préoccupations géométristes dans un « système graphico-plastique » de son invention et, émigrant en 1961 au Brésil, s'installa à São Paulo où il continua de peindre de façon discrète, réalisant des œuvres complètement ignorées au Portugal. Son tableau le plus connu, et peut-être le meilleur, reste la seule œuvre surréaliste acquise par un musée portugais avant 1974: *Aurore béante* (1942, Musée National d'Art Contemporain, Lisbonne). Cependant Cândido Costa-Pinto se trouve à l'origine du Groupe surréaliste de Lisbonne issu, en partie, de ses contacts avec Breton à Paris, en 1947. Sa participation à la vie artistique officielle promue par l'Etat Nouveau l'a pourtant obligé à s'éloigner de ses amis qui ont préféré se réunir autour d'Antonio Pedro, comme lui tous engagés dans une attitude politique hostile au régime de Salazar.

En effet, les jeunes peintres, poètes et écrivains (F. Azevedo, Albertina Mântua, J. Moniz Pereira, M. Vespeira, A. O'Neill, M. Cesariny, J.-A. França) qui constituèrent le groupe lisbonnais, quelques-uns ayant traversé une juvénile expérience dada, dite du café Herminius, vers 1942-1943, venaient presque tous d'une pratique ou, au moins, d'une sympathie « néo-réaliste », forme portugaise d'un engagement idéologique dans l'opposition de gauche. Pour eux, le surréalisme ouvrait, dans la mouvance de l'après-guerre, une issue imaginative à l'obligation de documenter sentimentalement la réalité sociale du pays, une sorte de libération que la renaissance du groupe surréaliste parisien animait et à laquelle des lectures de Sade et de Freud apportaient une correction à l'orthodoxie marxiste. Des polémiques violentes, bien que forcément cachées à la censure de Salazar, agitèrent l'action du groupe surréaliste de Lisbonne qui se devait d'éviter toute rupture avec l'opposition marxiste restante, dans une situation politique fort délicate qu'à Paris Breton refusait de comprendre.

Cependant une scission s'est produite dans le sein du groupe, animée par M. Cesariny, qui créa un deuxième groupement, « Os surrealistas » (avec entre autres les peintres C. Calvet et A. Cruzeiro Seixas et les poètes A.M. Lisboa, M.H. Leiria et P. Oom), bientôt dissous en querelles personnelles, après avoir organisé deux expositions sans grand intérêt artistique, en juin 1949 et en juin 1950.

Le premier groupe réalisa pourtant une exposition qui constitua un événement en janvier 1949, et publia en même temps quatre *Cadernos Surrealistas*: un *Bilan* de J.-A. França, le toni-

truant *Protopoema da Serra d'Arga* d'A. Pedro, le surprenant roman graphique (enchaînement de gravures découpées sans montage ni collage) *AmpoZa MiracuZosa* par A. O'Neill, et le catalogue assez nourri de l'exposition dont la couverture interdite devait porter une déclaration d'engagement au moment même où Salazar se voyait obligé à réaliser des élections fortement conditionnées par sa police politique: « Le Groupe Surréaliste de Lisbonne/demande/après 22 années de/peur/serons-nous encore capables/d'un acte de/LIBERTE ?/ il est absolument/indispensable/de voter contre/le fascisme.» Un an plus tard, un cinquième et dernier *Caderno* reproduisait une conférence de Nora Mitrani, qui était alors venue à Lisbonne: « La raison ardente» (en traduction portugaise). Mais alors le groupe s'était également dissous, victime des circonstances politiques de la vie portugaise, et par raisons « d'absence de traditions d'une imagination créatrice et d'une intelligence et d'une culture attentives» déjà avancées dans le *Bilan* de 1949 - sinon par « incompatibilité d'horaires» (Vespeira)...

L'exposition de janvier 1949 n'en proposa pas moins, parmi les peintures, dessins et collages exposés, une œuvre de la plus grande importance dans le cadre du surréalisme européen: un « cadavre exquis» peint (150 sur 180 cm), réalisé par A. Domingues, F. Azevedo, A. Pedro, Vespeira et Moniz Pereira (reproduit en 1963 par J. Pierre dans *Le Surréalisme*), peinture d'une remarquable force poétique, dont la partie centrale, occupée par l'intervention de Vespeira, sans rompre les règles du jeu scrupuleusement respectées dans leur secret, arrive à équilibrer plastiquement l'ensemble (Centre d'Art Moderne, Fond. Gulbenkian, Lisbonne).

L'exposition, neuf ans après celle de Pedro et Dacosta (comptant également des œuvres des deux peintres), présentait une teneur de provocation à laquelle la critique ne manqua pas de réagir, mais qui attira un public très nombreux, intéressé ou scandalisé, voire houleux, qui se voyait obligé de monter au 4^e étage d'un vieil immeuble du centre de la ville, par un étroit escalier en colimaçon, frisant l'accident...

La quarantaine de travaux exposés constituait une révolution aux conséquences alors imprévisibles, mais somme toute nécessaires contre l'état de l'art portugais empêtré dans des valeurs d'une figuration cosmopolite soutenue par le « modernisme» du salon officiel ou d'un réalisme social timidement inspiré de reproductions des muralistes mexicains.

Moniz Pereira présentait alors des compositions métaphoriques, imprégnées d'érotisme, qu'on pouvait définir entre Delvaux, Dali et Tanguy, mais aussi deux peintures abstraites, les

premières de caractère lyrique qu'on réalisait au Portugal; il cessera de peindre tout de suite après, jusqu'en 1980. A. O'Neill exposait des collages d'un pouvoir ironiquement agressif qui caractérisait toujours sa poésie car, abandonnant dès lors l'expression plastique, il sera, avec ses prodigieux jeux de langage, une des deux grandes voix du surréalisme portugais - développé sur le plan littéraire contre le lyrisme confessionnel de la génération antérieure (de la revue *Presença*) et aussi contre les sentimentales protestations sociales des jeunes néo-réalistes.

L'autre voix majeure de la nouvelle poésie fut, incontestablement, M. Cesariny, à travers un discours poétique d'une grande et ténébreuse profondeur magique qui s'accompagnait quelquefois d'une peinture automatique plus connue après 1969 grâce à de nouvelles conditions du marché - dont bénéficia également C. Seixas avec sa figuration mise au point vers 1955 qui évoque l'imaginaire de Lautréamont, alors que A.M. Lisboa, tôt disparu, poursuivait un discours théorique psycho-délicant et que P. Oom, issu également du groupe dissident, lançait un « Abjectionnisme » anti-esthétique dès 1949.

C. Calvet optant pour la voie d'une peinture néo-métaphysique, J. de Oliveira passant d'un néo-romantisme bermannien à des explosions tachistes vers 1950, et M. d'Assumpção, Eurico Gonçalves ou A. Areal, peintres ou dessinateurs, entrés en scène au long des années 50, assureront la continuité de l'esprit surréaliste dans lequel il faudra inscrire par la suite la production parisienne d'un E. Luis, d'un R. Bertholo et d'une Lourdes Castro, d'un Costa Pinheiro, à Munich, d'une Paula Rego, à Londres, ou bien, avec une originalité puisée dans la philosophie du romantisme allemand, celle de L. Noronha da Costa, depuis le milieu des années 60.

Mais la phase « historique » du surréalisme portugais dans sa deuxième période s'était terminée en janvier 1952 par une nouvelle exposition collective de trois peintres, Vespeira, F. Azevedo et F. Lemos, les deux premiers ayant participé à l'exposition du groupe lisbonnais, trois ans auparavant, le troisième apparaissant pour la première fois et affirmant d'emblée dans sa peinture de formes organiques à l'allure charnelle, et dans ses photos, une personnalité de grande puissance sensuelle.

La présence de Vespeira, Azevedo et Lemos correspondait, en 1950, à celle de Pedro et Dacosta en 1940, car ils furent les peintres les plus importants de la génération de l'après-guerre que le surréalisme marqua. Lemos poursuivit sa carrière au Brésil où il émigra en 1953, s'engageant de plus en plus dans une peinture formellement organisée; Azevedo continuera, presque confidentiellement, une peinture où les formes surgissent

de façon spontanée, dans une sorte de discours orphique commandé par des suggestions de la nature entendue comme moyen et non comme fin pour les voyages de l'imagination. Il créa alors le procédé original des « occultations », cachant avec de l'encre des zones d'illustrations prises dans des magazines, faisant ainsi émerger des images autres, dans une réalité de deuxième degré où un monde nouveau de rapports s'établissait. Vespiera, quant à lui, était porté dans un grand élan érotique, créant un langage nouveau où l'amour et la mort étaient présents dans une lutte étincelante aux images précieuses. Il proposa alors, sans doute, et pendant une demi-douzaine d'années, une des œuvres les plus originales du surréalisme européen de l'après-guerre. Bientôt, pourtant, l'évolution du peintre le poussa vers d'autres explorations picturales dans un espace ambigu qu'il rendra palpitant et « élastique ».

Après 1952, comme nous l'avons vu, lorsque s'étaient tus non seulement Pedro et Dacosta, mais la plupart de ceux qui avaient participé aux aventures des deux groupes de 1949, d'autres jeunes artistes donneront suite à l'héritage surréaliste que la poésie portugaise à son tour s'appropriera définitivement.

Le mouvement évoqué récemment à Montréal dans un colloque et une exposition produisit donc (peut-être plus que partout ailleurs!) un changement radical dans la création esthétique et l'éthique du Portugal de 1950 - pays à la fois endormi dans les complaisances de la tradition même « moderniste » et soumis à une censure à la fois paternelle et sordide.

Université Paris **III** - Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. *Surréalisme périphérique*, actes du colloque «Portugal, Québec, Amérique Latine: un surréalisme périphérique? », présentés et édités par Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, Montréal, 1984.

2. J.-A. França, *Antonio Pedro* (Usbonne, 1970) et R.M. Gonçalves, *Antonio Dacosta* (Lisbonne, 1985).

3. J.-A. França, *A Arte em Portugal no século XX - 1910-1960*, Usbonne, Bertrand, 1974, 2^e édition 1985. «Os Anos 40 na Arte Portuguesa », exposition dirigée par J.-A. França, Fondation Calouste Gulbenkian, Usbonne, 1982.

4. «Antonio Pedro - pintura, escultura, cerâmica, poesia, romance, teatro, teoria, crítica, politica, jomalismo », exposition organisée par J.-A. França à Caminha, Porto et à la Fondation Calouste Gulbenkian, Usbonne, 1979 (textes de G. Ungaretti, N. Calas, P. Waldberg, etc.); exposition du legs «Antonio Pedro» présentée par J.-A. França, Bibliothèque Nationale, Usbonne, 1982.

5. «Le Surréalisme portugais », exposition et catalogue organisés par Luis de Moura Sobral, Galeria UQAM, Montréal, 1984.

DOCUMENTS

LA PÉRIODE SURREALISTE DE GYULA ILLYÉS

Janos SZAVAI

Dans son gros roman autobiographique, *les Huns à Paris*, écrit et publié en revue en 1942-1943, publié ensuite en volume à Budapest en 1947, Gyula Illyés évoque sa jeunesse à Paris au début des années 1920. Ce livre, jamais traduit en français, est bien intéressant à plusieurs égards. Ecrit au moment de l'occupation de la France quand la Hongrie officielle est l'allié de l'Allemagne, c'est tout d'abord un hommage à Paris, à la France, à l'esprit français. En racontant ses années de jeunesse - Illyés a à peine vingt ans quand il débarque à la Gare de l'Est - il décrit dans des chapitres magnifiques le Paris qui lui servait alors de cadre de vie: l'île Saint-Louis, quartier bien bon marché à l'époque, où il loge avec d'autres émigrés hongrois, le boulevard Bourdon, la place du Combat (aujourd'hui place du Colonel-Fabien), le quartier de Belleville. La narration suit alternativement trois fils différents: premièrement la vie des émigrés hongrois, ouvriers et étudiants, secundo les aventures sentimentales du jeune protagoniste, tertio ses débuts en littérature. C'est ce dernier aspect qui nous intéresse ici car le narrateur - qui n'est nommé nulle part dans le récit - raconte ses rencontres et rapports avec quelques surréalistes français.

Quoique texte autobiographique - il est en effet facile à vérifier tel ou tel fait contenu dans le récit - *les Huns à Paris* est qualifié par l'écrivain de roman, comme si Illyés avait préféré sa liberté d'écrivain au brevet d'authenticité de l'autobiographie

directe. Pourtant, si on compare le texte du roman à des témoignages sur l'époque et la vie de l'écrivain, on peut constater que le caractère fictif du texte consiste surtout en une certaine concentration temporelle de la narration et dans le fait que le nom de certains personnages, mais uniquement de Hongrois, a été changé. On peut donc penser que les séquences où apparaissent Jean Cocteau, Tristan Tzara, René Crevel, Marcel Sauvage et d'autres jeunes poètes de l'époque, peuvent être lues comme des témoignages.

Les deux biographes de Gyula Illyés, Ladislav Gara (*Illyés, l'inconnu*, Washington, 1965) et Tibor Tüskés (*Gyula Illyés*, Budapest, 1984) n'ajoutent presque rien au récit des *Huns à Paris*, comme si c'était leur unique source. Illyés, en revanche, nous apprend beaucoup de choses sur sa période surréaliste dans deux essais, l'un consacré à Paul Eluard, l'autre à Tristan Tzara, et dans une très longue interview, intitulée « Le surréaliste de la clarté », donnée en 1969 à une revue hongroise de Yougoslavie. Ces trois textes ont paru, avec d'autres articles et essais, dans le deuxième volume de *Iranytűvel* (Boussole) à Budapest en 1975.

*

**

L'histoire de l'avant-garde hongroise commence et finit avec Lajos Kassak. Cet autodidacte, ancien métallo devenu romancier, poète et peintre non-figuratif, est l'organisateur de tous les mouvements modernistes depuis 1910 jusqu'aux années 1960. Ses deux premières revues, *Tett* (1914-1915) et *Ma* (1915-1920) ont eu une influence très importante dans la littérature hongroise. Kassak se dit indépendant des mouvements déjà existants, il n'est ni futuriste, ni expressionniste, ni dadaïste, ni surréaliste, mais il intègre, ou veut intégrer, tout ce qui l'intéresse dans ces mouvements. Ainsi ses revues publient-elles souvent des traductions de textes théoriques ou littéraires. Le jeune Gyula Illyés, né en 1902, est un des collaborateurs de la revue *Ma*. En arrivant à Paris, il pourra montrer à Jean Cocteau ses traductions de Cocteau, parues dans cette revue.

Illyés, jeune lycéen, est attiré en même temps par la poésie et par la personnalité d'Endre Ady (1877-1919). Ady n'est pas seulement un poète, mais un penseur redoutable. Dans ses articles envoyés de Paris entre 1904 et 1908, il oppose souvent la démocratie française au système social arriéré de son pays. Ady, nationaliste et progressiste à la fois, influence d'une façon décisive la vie intellectuelle, et même politique, de son pays; ce n'est pas son écriture, inspirée par le symbolisme, qui attire Illyés, mais plutôt la force de son expression et de sa pensée.

Surviennent la fin de la guerre, la Révolution, dite des œillets et la proclamation de la République (en novembre 1918), la Commune hongroise (en mars 1919), puis la chute de la Commune, la Contre-Révolution, la Terreur blanche (1919-1920). Période confuse et tounnée où le jeune Illyés s'initie, avec ses camarades de classe, au marxisme et à d'autres idéologies à la mode, participe au travail du Secours rouge (en 1920) qui est censé aider les familles des prisonniers politiques. Comme il se croit en danger, il quitte la Hongrie, d'abord pour Vienne, puis pour l'Allemagne et enfin pour Paris. Il y arrive en 1921, il va y rester jusqu'en 1926.

Paris, pour le jeune homme de 19 ans qui y débarque en 1921, est « le centre brûlant du monde », centre des mouvements littéraires et des mouvements de pensée. Depuis que le poète Janos Batsanyi déclara dans un célèbre poème en 1794: « Ouvrez plutôt les yeux, vous verrez apparaître/Le destin que pour vous on écrit à Paris », depuis que Sandor Petofi se veut le disciple des révolutionnaires français de 1793, Paris est devenu un mythe pour les intellectuels hongrois. Pour Illyés, l'idée de révolution et l'idée de poésie se rejoignent très naturellement dans l'idée qu'il se fait de Paris. Ainsi, il est bien naturellement gagné par la théorie selon laquelle révolution sociale et révolution poétique vont de pair, se rejoignent, se complètent, sont interdépendantes.

Il est donc très naturellement attiré par le mouvement qui se révolte à la fois contre l'idée traditionnelle de littérature et contre l'ordre social. « Pour les surréalistes, écrit Illyés en 1968, le scandale n'était point un scandale pur, mais un acte social. Et moi j'étais convaincu que la littérature devait être un acte social» (*op. cit.*, p. 665).

Gyula Illyés, entre 1922 et 1926, suit des cours à la Sorbonne, fait de petits travaux pour subvenir à ses besoins, sert d'interprète aux travailleurs immigrés hongrois, participe aux activités de leurs associations, et surtout, commence à écrire et à publier des poèmes. Il écrit en hongrois, mais aussi en français. « Il aurait pu devenir, à l'instar d'un Milosz, un poète français, dit son biographe, Ladislav Gara (*Anthologie de la poésie hongroise*, Paris, Seuil, 1964, p. 322), il publie des poèmes en français, dans des petites revues d'avant-garde. » Il se lie d'autre part avec plusieurs jeunes écrivains français.

Il est presque impossible de vérifier ces affinnations. Un seul poème français d'Illyés nous est connu, mais celui-ci a paru dans une revue hongroise, *Dokumentum*, après la rentrée du poète dans son pays, en 1927. Quant à ses rapports personnels, nous sommes obligés de nous reporter au récit des *Huns à Paris*.

Voyons donc ce récit. Le narrateur raconte tout d'abord sa visite chez Marcel Sauvage, directeur de la revue *Action*. Le ton est mi-sérieux, mi-humoristique: le narrateur, quoique très pauvre, s'abonne à la revue, en contrepartie il est invité à goûter avec le couple Sauvage. Sauvage le présente à Max Jacob et à Pascal Pia.

La seconde visite est pour Cocteau à qui il présente un numéro de la revue *Ma* avec ses traductions. Puis il se rend chez Tristan Tzara - qu'il reverra en 1938 et 1963 -, et en descendant de chez lui, il fait la connaissance de Georges Gabory et de René Crevel. Un autre chapitre des *Huns à Paris* décrit assez longuement le célèbre scandale autour de l'enterrement d'Anatole France où Illyés est plutôt spectateur qu'acteur.

La biographie de Gara nous donne quelques extraits du journal inédit de Gyula Illyés. Nous y apprenons que le jeune poète a bien rencontré les poètes surréalistes, Aragon, Eluard, Crevel, dans les cafés de Montparnasse et qu'il fut appelé par ses amis français « paysan du Danube, surnom dû peut-être à l'auteur du *Paysan de Paris* » (Gara, *op. cit.*, p. 28).

Rapports plutôt épisodiques donc que ceux de Gyula Illyés et des surréalistes français. Il n'a jamais pu, ou plutôt voulu, s'intégrer à leur groupe; en revanche, l'influence de la méthode surréaliste est indubitable dans ses textes de jeunesse. A-t-il vraiment écrit en français? Un seul poème, dédié d'ailleurs à Paul Eluard, nous est connu à ce jour.

VOILIERS

pour Paul Eluard

*Ni ceci, ni cela. Ni les feuillages secs
De ses sourires fanés, ni les vapeurs d'automne
Pesant sur le pays las de tes rêves de l'aube
N'arrêteront plus le cœur qui se laisse emporter
Le cœur qui s'endort en des terres plus lourdes
Que tous les lourds soupirs de cruels messages
Emporte impassible aux flots âcres des draps
Flots âcres des nuages vers l'avenir des eaux
Dans un pays profond profond pour les yeux
Saisis par les souvenirs d'un départ sans adieux
Sans larmes sans au-revoir.*

Ce n'est point par hasard si ce texte est dédié à Eluard. Illyés est certainement plus attiré par son surréalisme doux, tempéré que par l'écriture abrupte d'Aragon ou par la méthode des

adeptes de l'écriture automatique. Cette attirance est d'ailleurs très visible dans deux très beaux poèmes, écrits à Paris, mais cette fois-ci en hongrois, en 1924 et 1925, intitulés *Anna* et *Chant de mon exil*.

ANNA

*Voyage souterrain du matin vers l'avenir
et du soir vers la mort.
Entre les haies printemps-automne, le vent du réveil
pousse la roue de la machine à coudre,
la roue de mes chansons
est poussée par le vent de la machine à coudre,
le cœur d'Anna
tourne sur la chanson de la machine à coudre
les courroies tournent entre ciel et terre
et tandis que sous ses doigts flétris, une toile
bruissante coule, souvenir bruissant,
rapide l'aiguille tiquetante faufile
sur l'après-midi le soir, sur le soir le rêve
sur ces rêves les dentelles fanées d'un soupir.
Au fond des catacombes, Anna est assise, ses pieds ensan-
glantés s'élancent,
parcourent les falaises dures et escarpées
les herbes au suc laiteux, les gerçures de mes lèvres,
où elle passe les voiles de la misère flottent après
elle, draps souillés,
fumée d'usines, chemises qui sèchent,
et dans les w.-c. séchant, un pendu.
Volant ainsi, passe Anna, je la suis, résolu
sous les fenêtres en pleurs, à travers des impasses
où guette le piège du silence, tulipe de minuit,
et un ami louche, aux aguets, salue.
Ainsi je veille sur la mère de mon enfant nommée Anna
Orosz,
les feuilles de mes mains tristes tombent sur elle,
la protègent, redoutent l'hiver, l'enterrent
ainsi mon baiser ferme dans ses yeux bruns
les paysages merveilleux de ma jeunesse révoltée.*
(Pierre Seghers.)

CHANT DE MON EXIL

*Voyageur couché au bord du chemin par un chant au
parfum lourd et las
et par le poignard
que le soir a planté dans ton cœur
serre bien fort contre ta poitrine la couronne de la bouée
Les flots salés, les sanglots du brouillard
fustigent notre bord*

*Naufragé des bateaux perdus
et des aubes mortes
charrié par la débâcle tonitruante du crépuscule
accroche-toi au bastingage
Un ouragan aveugle arrache les feuilles au calendrier de ton
visage*

*Quels cadavres ramène l'ancre de tes rêves
capitaine!
ils flottent au rythme du sommeil comme des pendus et
fredonnent une chanson lente avec la voix de ton enfance*

*Dans les cheveux du brouillard, dans les cheveux de la
fumée
parmi les buissons vifs des brumes cérébrales
vers quelle autre contrée le vent chasse-t-il ta voile?*

Boulevard Arago?

*Minuit de Sahara!
Lorsque le tigre aux dents de diamant marchait sur le sable
et que la corde pleurante du violon se cassait dans la veine
du palmier
Que te manquait-il encore, que tu aies ainsi continué ta
route?*

Etait-ce le désert, la mer ou la mémoire?

*Hors des soies et des vents et du flot des prairies
hors des aubes soyeuses, tu fus couché au bord du chemin
par la lueur d'une étoile, par une couleur, un rôle, une
chanson*

*Je suis étendu parmi les roseaux de la jungle le visage
écrasé sur ton sein
un serpent dans l'oreille, la poitrine glacée de sueur
la lune se cache d'une main le front et roule, roule
loin de la vallée figée par la saumure du gel*

(Jean Rousselot.)

On voit bien les contradictions entre les idées et la pratique poétique du jeune Illyés. Ces trois poèmes sont très peu politiques, il n'y a que la description de la vie des ouvrières dans *Anna* qui ait quelque rapport avec les activités politiques du poète. C'est plutôt l'image surréaliste qui l'inspire: «le poignard que le soir a planté dans ton cœur », «un pendu séchant dans les w.-c. », « le silence, tulipe de nuit », etc. Mais là aussi, il se montre modéré: *la machine à coudre*, qui chez Lautréamont s'accouple avec un parapluie sur une table de dissection, sert chez Illyés à « pousser la roue de ses chansons », à faire tourner le cœur d'Anna et « ses courroies tournent entre ciel et terre ». Car finalement Illyés n'est qu'un compagnon de route des surréalistes. La littérature hongroise n'a jamais eu de vrai groupe surréaliste quoique les meilleurs jeunes écrivains des années 1920, à part Illyés, Tibor Déry, Attila Jozsef et d'autres, aient tous vécu leur période surréaliste. Ce qui les a séduits, selon les propos de Gyula Illyés, c'est d'une part le geste de la révolte, l'espoir de pouvoir changer la vie, sinon le monde, par la poésie, et d'autre part, l'insolite, l'insolence, la jeunesse des procédés poétiques.

Mais tous ces écrivains, et Illyés avec eux, changent subitement de registre vers la fin des années 1920. Illyés rentre en Hongrie en 1926 et, dès 1928, après la publication de son premier volume *Nehez föld* [Terre lourde], il est reconnu comme chef de file de la nouvelle littérature hongroise. Désormais, bien que ses poèmes surréalistes figurent bien dans ce volume, il change d'écriture; ses poèmes se font descriptifs, plus concrets, plus directs, plus réalistes, si l'on peut dire. Le même mouvement se produit chez Déry qui devient romancier réaliste, et chez Attila Jozsef dont la poésie devient plus accessible. Mais pourquoi ce changement? Pourquoi la trahison du surréalisme?

La réponse est probablement dans la différence entre la société française et la société hongroise. Le scandale surréaliste qui se veut acte social, n'aurait aucun écho en Hongrie. A la Hongrie, il faut un autre scandale, plus direct, moins littéraire, plus social. Et ce sera la naissance du mouvement des populistes, d'une prose mi-littéraire, mi-documentaire dont le meilleur exemple est justement le livre d'Illyés, *Ceux de la Puszta*. Mouvement qui est en fait une autre variante de l'espoir selon lequel la littérature peut et doit changer la vie.

Le roman *les Huns à Paris* va être porté bientôt à l'écran en coproduction franco-hongroise.

Voici un extrait de ce roman qui décrit la visite du narrateur chez Tristan Tzara.

VISITE CHEZ TRISTAN TZARA

Gyula ILLYÈS

A cette époque, Tristan Tzara passait ses journées assis dans une chambre d'hôtel, en général sur le lit, un monocle à l'œil, en pyjama, entouré de télégrammes de félicitations, de lettres, d'articles et de poèmes dadaïstes, plus surprenants les uns que les autres. Gêné et timide, un sourire et une cigarette au coin des lèvres, il s'attendait à recevoir l'hommage du monde. Le poète avait déjà achevé les premières luttes de la jeunesse; à l'âge de vingt-six ou vingt-sept ans, il était sage et silencieux. Il avait gagné une grande bataille contre Hüelsenbeck, l'hérétique berlinois, l'enjeu était la paternité de dada; le siège de la nouvelle poésie devint définitivement le siège de Tzara: Paris. Le matin, lorsqu'il allait se laver, il devait enjambrer devant sa porte les envois de l'argus, des articles qui parlaient de sa personne et de son invention dans toutes les langues du monde.

Il avait inventé et exprimé avec beaucoup de bonheur le fait qu'il ne valait pas la peine de penser. Il décréta la croisade contre la raison, sans faire aucune concession. Il se révolta à l'aide d'arguments solides contre la célèbre clarté française tellement agaçante.

Je ne comprenais pas tout à fait sa poésie. Il fallait que je connaisse mieux le poète: un regard ou un envol de la mèche noir corbeau qui couvrait son front me permettrait peut-être de saisir ce qui m'échappait encore.

J'ai frappé, j'ai enjambé un monceau de journaux et j'ai

ouvert la porte. Ce n'était pas ma première visite. Avec le pied, j'ai poussé les journaux dans la chambre.

- Soyez assez aimable de faire entrer mes chaussures aussi, cher ami.

- Vous n'allez pas sortir?

- Je vais sortir, dit le poète après un petit silence, peut-être à la suite d'un bref combat intérieur.

Il devait aller chez l'une des princesses Bonaparte.

Néanmoins, il introduisit ses pieds dans les chaussures, sans les enfiler, et il se traîna jusqu'à la table pour allumer une cigarette. Il m'en offrit une.

- Vous m'excuserez, n'est-ce pas, dit-il, et il se rassit sur le lit.

J'ai commencé à parler littérature. Cela l'a surpris. Un écrivain doit éviter ce sujet.

- Oh, la poésie! a-t-il dit plus tard, et il a relevé sa longue mèche noir corbeau pour ajuster son épais monocle. Seul son aspect aventureux m'intéresse. Si j'avais des nerfs plus solides, je serais un aventurier de grande envergure. La poésie n'est qu'une fuite! Une excuse!

Dans ce temps-là aussi, les poèmes étaient des « créations », des « entités organiques ». On ne pouvait absolument pas demander à leur créateur de les expliquer; pourrait-on interroger Dieu sur l'utilité des œillets?

D'ailleurs, je n'espérais pas d'explications, mais une occasion de m'initier, un éclair, un signe. Pour s'imprégner des poèmes de Tzara - des poèmes en général - il faut de la grâce. Pour les siens, fallait-il une grâce particulière? La grâce me faisait souvent défaut à cette époque, j'étais encore un être de raison, un classique.

- J'ai un nouveau poème, dit le poète.

- Lisez-le, ai-je répondu, le cœur plein d'un respect profond et de joie d'avoir l'honneur de l'écouter.

Tzara aimait et savait bien réciter ses poèmes. Il lisait d'une voix basse et monotone, il chantonnait un peu les mots comme les paysannes ceux des litanies au cours des veillées mortuaires. Lui aussi, il récitait une espèce de litanie.

Aujourd'hui, c'est un mystère pour moi aussi que j'aie préféré ce poème aux autres que j'avais lus. Le lent murmure a pénétré dans mon cœur. Je me suis senti comme un bouriate de la steppe mongole qui entend la formule enchantée et le tambour magique. Le poète a atteint son but: il m'a arraché à la réalité. Le poème m'a envoûté, désarmé et m'a fait rêver.

Justement parce que je ne le comprenais pas. Je croyais comprendre le début, mais vers la fin, il devint obscur. Mais c'était

dans l'ordre des choses. Ce que je comprenais, j'en avais tout de suite assez - la jeunesse est insatiable, même dans le domaine des idées. Ce que je comprenais, je le méprisais. Enfant de mon siècle, mon critère pour tout était le degré d'effort intellectuel. J'exigeais de tout le monde le niveau le plus haut que j'avais atteint; et il fallait continuer à monter! Le chemin de l'humanité semblait une course simple et si belle!

Uniquement ce que je ne saisissais pas m'enchantait vraiment; c'était une promesse, un but qui valait la lutte, qui me demandait un effort, mais le chemin de l'élévation semblait un parcours royal. Grâce à un bel effort, j'atteindrais le degré actuellement le plus haut, je le dépasserais et, pour un instant, c'est moi qui serais incompréhensible pour le monde; j'imposerais des efforts aux autres pour qu'ils me rattrapent et en même temps me dépassent. Ce que je n'avais pas compris était toujours très au-dessus de moi, j'y voyais scintiller une bribe de ciel. Marcher au pas du temps me semblait extrêmement simple, même le dépasser. L'élan de l'âme, qui jadis inspirait le respect superstitieux sinon l'admiration des fous, honorait à cette époque - pour la même raison - l'incompréhensible.

Plein de respect, j'ai pris le poème des mains de Tzara.

- Je le traduirai, ai-je déclaré.

Ne pas l'avoir tout à fait compris ne pouvait m'en empêcher. «En effet, pourrait dire un homme d'aujourd'hui, puisqu'il n'a pas de sens.» Et il ignorerait que sa remarque condescendante exprime une grande vérité. Dans ce genre de création artistique, le hasard jouait le même rôle que la folie - on s'approchait d'une représentation au-delà de la réalité, du surréalisme, très éloigné de l'empire de la logique, servile et prête aux compromis.

- Traduisez-le, dit le poète, et il retira une petite plume blanche de sa noire chevelure avec beaucoup d'attention. Pourrais-je traduire quelque chose de vous?

J'étais ému par sa délicatesse dont il m'avait déjà donné plus d'un signe. Mais je n'avais rien à lui offrir.

- A quoi travaillez-vous ces temps-ci? demanda-t-il.

Sur le plan artistique, je passais mes journées à me tourmenter. Malgré mes efforts désespérés, je ne pouvais arriver où je voulais, me hisser au niveau que mes grands modèles avaient atteint apparemment avec tant de facilité. Je ne pouvais libérer mes phrases du lourd fardeau de la raison; je volais bas, tout près de cette misérable terre. A certains moments, durant de fiévreuses nuits, je croyais presque à la réussite; parfois j'étais sûr d'être sur la bonne voie, ma plume enivrée courait sur le papier et traçait des mots comme «serrure céleste, lune» ou «le puits à l'œil unique dévisage le soleil». Le matin, je laissais

échapper la feuille de ma main, cruellement déçu. Quel désespoir, tout avait acquis un sens, surtout la lune et le puits! Mon esprit semblait enfermé dans une prison; chaque fois que je voulais m'élever, mes ancêtres les bergers tiraient sur mes basques pour me faire revenir sur terre.

- **Je** dois avoir plus de courage, ai-je répondu à l'aimable question du poète.

Je croyais - la jeunesse le croit toujours - que dans le domaine de la littérature, le courage était une grande valeur, même la plus grande des valeurs, comme sur une espèce de champ de bataille.

- Oui, **il** faut du courage, dit le poète. Et enfin - peut-être sous l'influence de ce mot - **il** s'est décidé. Il est descendu du lit, **il** a ramassé ses vêtements et **il** est sorti de la chambre. Quelques minutes plus tard, **il** est revenu tout habillé. Nous sommes partis ensemble.

Traduit par Véronique Charaire
Université Sorbonne-Nouvelle

**FRINGALE THÉÂTRALE CHEZ LE BÉBÉ GÉANT
DU SURREALISME HONGROIS
TROIS PIÈCES "D'AVANT-GARDE"
ÉCRITES PAR TIBOR DÉRY, A PÉROUSE, EN 1926**

Georges BAAL

Le surréalisme hongrois n'existe pas - du moins dans la conscience française. Sait-on seulement qu'entre 1915 et 1930 l'avant-garde artistique hongroise s'est cristallisée, avec force et détermination, dans un mouvement actif, très vivant, inventif et créateur, en osmose permanente avec les groupes des pays limitrophes mais aussi en prise directe sur les grands mouvements européens? Le groupe hongrois dont le principal catalyseur-agitateur était Lajos Kassak, s'est trouvé successivement - et simultanément ? - sous l'influence de l'expressionnisme, du futurisme, du constructivisme, du dadaïsme et, enfin, du surréalisme, sans toutefois perdre son originalité ou adhérer à l'un ou l'autre des « *ismes* »¹.

Cependant, malgré le travail accompli par Kassak et ses collaborateurs pendant plusieurs décennies, malgré la persistance et la qualité des revues (avant tout *Ma [Aujourd'hui]*), malgré les nombreux contacts, personnels et éditoriaux, à travers toute l'Europe, le mouvement hongrois et sa production sont en grande partie ignorés ou oubliés en France où seuls peut-être deux ou trois noms survivent, plus par ouï-dire et par dictionnaire interposé que par les rares textes parus en anthologie ou en revue".

Cette ignorance est regrettable pour de nombreuses raisons. D'abord, on trouve parmi les travaux hongrois quelques chefs-d'œuvre qui ont non seulement atteint la qualité de leurs pairs français, mais qui réussissent là où d'autres échouent, notamment

dans le domaine théâtral. Ensuite, parce que la connaissance de l'avant-garde hongroise permet parfois de jeter un nouvel éclairage sur la nature profonde des groupes, écoles et chapelles français, de mieux les comprendre en se plaçant à une meilleure distance. Enfin, le surréalisme français se glorie - à juste titre - d'être le plus influent, le plus provocateur mais aussi le plus cosmopolite, le plus universel des mouvements littéraires du début du siècle. Il n'est donc pas sans intérêt de connaître les relations qu'il a entretenues avec, l'influence qu'il a exercé sur l'avant-garde d'un pays d'Europe centrale aussi éloigné de la France par la langue que proche d'elle culturellement.

Nous croyons aussi que la confrontation du surréalisme français avec les mouvements d'avant-garde des petits pays européens (la Hongrie, mais aussi la Roumanie, la Tchécoslovaquie, la Yougoslavie) contribuera à réévaluer les «ismes», à mieux définir l'apport des grands mouvements au-delà de l'aura de leurs «guides historiques» et en dehors de la (petite ?) histoire de chaque groupe.

*

**

Tibor Déry n'est pas un inconnu en France. Grand maître du roman réaliste pendant 30 ou 40 ans, il est publié chez Albin Michel, au Seuil et en Livre de Poche. Représentant quasi officiel des écrivains communistes de la Hongrie, il fait de nombreuses visites en France; son arrestation et emprisonnement en 1956 font scandale. On se rappelle moins que le jeune Déry, proche de Kassák et participant actif des mouvements d'avant-garde à partir de 1920, passe trois ans à Paris, de 1923 à 1926, où il fréquente, entre autres, les surréalistes, sans toutefois rejoindre le groupe.

L'événement surprenant, rare sinon unique, se produit après ce séjour parisien. Déry se trouve, pour quelques mois, dans une solitude complète (avec sa femme, il est vrai), coupé autant de sa langue que des mouvements littéraires européens (sinon par quelques contacts épistolaires), dans un splendide isolement, à Pérouse en Italie. Libre, loin de tout, il s'y adonne à un travail créateur frénétique; en plus de nombreux poèmes et textes en prose, il écrit coup sur coup trois pièces de théâtre complètes, en deux ou trois actes, pièces qui jouent avec tout ce que le dadaïsme et le surréalisme sont en train de découvrir, pièces qui expérimentent avec bonheur toutes les trouvailles des dernières avant-gardes.

Le propos de cet article et du dossier joint est d'évoquer cette attaque fiévreuse de surréalisme, de la situer dans l'œuvre

de Déry et, en attendant de faire plus, de soulever quelques questions sur la *surréalité* de Déry et de son théâtre.

Tibor Déry est né à Budapest en 1894, dans une famille juive. Ayant reçu une éducation traditionnelle, mais ayant aussi (lors de ses séjours à l'étranger) été confronté à la pédagogie moderne, et été élevé en Hongrie, en Allemagne et en Suisse dans une culture bilingue, germano-hongroise, bien que tout le destine au commerce, il s'intéresse bientôt à la littérature. Un premier succès le fait publier dans la revue hongroise la plus prestigieuse (*Nyugat [Occident]*) et l'introduit dans les cafés littéraires de la capitale.

En 1919, il s'inscrit au Parti communiste et participe, sans y jouer un rôle important, à la Commune. Après la chute de celle-ci, - est-ce peur de la terreur blanche, désespoir devant l'écrasement de la vie intellectuelle hongroise, curiosité, ou esprit d'aventure ? -, Déry, jeune marié, entreprend une longue pérégrination: une émigration qui va durer sept ans et qui le mène de Vienne et d'Allemagne à Paris et enfin à Pérouse en Italie. Pendant des années, il mange - c'est banal - de la vache enragée, il exerce mille petits métiers. Il fait aussi connaissance de Kassák et des jeunes créateurs hongrois en émigration, et s'engage, à corps perdu, avec toute sa passion, dans le mouvement et les luttes de l'avant-garde: des manifestes, des poèmes, des textes en prose, souvent publiés dans la revue *Ma*, porte-drapeau et assembleur des *istes* hongrois, puis dans *Dokumentum*, dont il est l'un des fondateurs. Pendant cette période, Déry se croit, se dit poète, et abandonne ses activités de romancier.

Le retour de Déry à Budapest, fin 1926, coïncide avec les derniers sursauts de l'avant-garde dans le pays. Bientôt, Déry se consacre à ce qui va être sa véritable vocation: le roman réaliste. Politiquement et intellectuellement engagé, il se lance dans son grand projet des années 30: le roman-fleuve *la Phrase inachevée*, publié après la guerre. Les années cinquante (nous allons vite: notre propos n'est pas de présenter une étude complète sur le long parcours de l'écrivain) retrouvent Déry auteur de plusieurs grands romans et de pièces de théâtre réalistes, célébré comme l'un des plus grands écrivains du pays, représentant parfait (quoique souvent critiqué pour ses écarts de la ligne du Parti) du réalisme socialiste.

L'avant-garde, le surréalisme, le jeune poète des années 20 sont oubliés. Les œuvres de cette époque ne sont pas rééditées sous la censure stalinienne - on ignore même que Déry, lui, s'en souvient, qu'il les garde dans ses tiroirs, avec de nombreux inédits.

Ce n'est qu'après la «déstalinisation», les sursauts de 56,

le séjour du vieux Déry en prison, qu'on ressuscite et redonne noblesse à la révolution créatrice des années 20. Déry voit enfin, avec émotion, ses poèmes et sa prose de la grande époque de l'avant-garde édités en volume, ses trois premières pièces (écrites en Italie) enfin publiées et l'une d'elle présentée sur scène.

En même temps, la libéralisation et la gloire de Déry aidant, on retrouve, dans les nouveaux écrits du vieil auteur, des réminiscences, des retours, des bouffées de surréalisme, voire de dadaïsme, certes adoucis, vus comme à travers le voile du temps passé et de l'âge, liés à toutes les expériences engrangées depuis. (Cette influence lointaine, ce retour inespéré du surréalisme dans la littérature hongroise, avec cinquante ans de retard, n'est pas le phénomène le moins intéressant à étudier, à suivre. Malheureusement la majorité de ces textes restent à traduire en français.)

Nous aimerions arrêter ces brefs repères biographiques sur l'image du vieux Déry (mort en 1977, à quatre-vingt-trois ans), retrouvant au fond de ses tiroirs ou dans ses malles des textes qu'il a écrits à Paris et en Italie, quelque quarante ans plus tôt, les relisant avec émotion et les publiant, humble mais avec un clin d'œil satisfait vers l'histoire de la littérature, proclamant (il parle du *Bébé Géant*) : c'est « jusqu'à ce jour, ma meilleure pièce ».

*

**

Que savons-nous du séjour de Déry à Paris et en Italie? A vrai dire, peu de choses. En 1923, Déry était tout juste connu d'un petit milieu de jeunes artistes hongrois, à Budapest et dans l'émigration, et apprécié de quelques grands aînés. Il n'était pas célèbre en Hongrie, et, à Paris, il n'attirait pas l'attention.

Les années 30,40 et 50 l'ont vu partir dans d'autres directions, faire face à d'autres événements, politiques, historiques, littéraires. Ce n'est qu'à la fin des années 60 qu'on questionne Déry sur sa jeunesse, qu'on part à la recherche de ses souvenirs. Or, vanité du vieillard revenu de tout, manifestation de l'humour pince-sans-rire bien connu de Déry, volonté de brouiller les cartes ou preuve de la vision proprement surréaliste qu'il maintenait en face des événements précis de sa vie - en tout cas les renseignements qu'il donne sont épars, fragmentaires et quelquefois contradictoires.

Les archives Déry existent. On y trouvera certainement la correspondance entre le jeune Déry émigré et sa mère. D'autres renseignements sont sans doute à la disposition du chercheur hongrois ou pourraient encore être recueillis chez les (hélas, de plus en plus rares) survivants de cette époque. Nos données bio-

et bibliographiques sont donc, en l'état actuel des choses, sujettes à des incertitudes et imprécisions.

Recherches dans les revues, journaux et autres documents d'époque, interrogation des survivants, travail dans les archives de Déry et de ses contemporains - on peut raisonnablement espérer en découvrir plus dans les années à venir, et enrichir, par là, nos connaissances fragmentaires sur les relations entre les avant-gardes françaises et celles de la Hongrie. En attendant, nous nous appuyons sur les rares biographies de Déry parues en Hongrie", sur les articles de journaux et d'interviews réunis dans deux volumes' et, avant tout, sur les textes autobiographiques de Déry lui-même, écrits à la fin de sa vie.

Les dates exactes du séjour parisien de Déry sont incertaines. On parle d'une présence de deux ou trois ans. En tout cas, il est arrivé à Paris, accompagné de sa femme, après un long séjour à Vienne, en 1923. Ce qui l'a poussé à venir en France? Sans doute la curiosité, le désir d'apprendre et de parler la langue (qu'il connaissait déjà mais peut-être mal) et le fait que Paris était, au début du xx^e siècle, le centre artistique du monde aux yeux de tout jeune Hongrois, tenté par la création littéraire.

Un seul article, paru en décembre 1923 à Paris, dans un journal d'émigrés hongrois (*le Journal de Paris*), donne un témoignage contemporain. Le court texte présente « l'excellent écrivain hongrois » dans sa fonction de vendeur dans une boutique de tissus à Montmartre; Déry affirme qu'il travaille (écrit) quand même chaque jour, qu'il prépare des textes pour les revues hongroises et pour *Der Sturm*, et que, dans son esprit, la poésie moderne prend forme, mais qu'avec la prose on est arrivé à une impasse.

Déry reste à Paris jusqu'à l'été 1926. Il y vit difficilement, dans des conditions matérielles précaires, exerce plusieurs métiers dont celui de marchand de timbres. Cela ne l'empêche pas de fréquenter les milieux artistiques, bien au contraire.

C'est à Paris qu'il se lie avec le jeune Illyés qui deviendra l'autre géant de la littérature hongroise, l'un des grands poètes du siècle, et dont le rôle dans le développement de Déry est probablement non négligeable.

Parmi les français, Ivan Goll est peut-être le premier à accueillir Déry, à l'introduire dans les milieux parisiens: parfaitement bilingue franco-allemand, il a souvent joué le rôle de trait d'union entre les avant-gardes française et allemande, et Déry connaissait bien cette dernière. Soupault a souvent rencontré Déry à l'époque et s'en souvient bien ". Cependant, Déry n'était pas membre du groupe surréaliste: on ne voulait pas de lui? il ne l'a pas voulu? plus simplement, son travail alimentaire ne lui en laissait pas le loisir? Pour le reste, nous ignorons les fréquen-

tations de Déry et nous ne savons ni à quel point il a suivi les revues, manifestes et autres écrits des surréalistes (sans doute de très près, avec Illyés), ni s'il a participé aux grandes manifestations et provocations de l'époque.

En tout cas, il était le témoin, sans doute passionné, de ce que Maurice Nadeau a appelé « la période héroïque » du surréalisme. Il a pu assister à de nombreux événements, ou en lire le compte rendu dans les journaux du lendemain. Il a pu sinon connaître du moins croiser les héros de l'aventure surréaliste et les chefs de file du mouvement. Peut-être s'est-il lié d'amitié avec des personnages secondaires et des compagnons de route.

Sur le plan théâtral, il a pu lire *les Mystères de l'Amour* et voir *l'Empereur de Chine* (quelques répliques du *Bébé Géant* semblent y faire allusion), mais il a quitté Paris avant la véritable naissance, sur scène, du théâtre surréaliste: le Théâtre Alfred-Jarry et la création des pièces de Vitrac.

Par ailleurs, nous savons avec quel intérêt Kassák et ses amis suivaient, de Vienne, tout ce qui se passait à Paris. Or Kassák est resté en contact permanent avec Déry.

Tout permet donc de croire que Déry, s'il ne s'est pas trouvé en plein dans le cyclône de la révolution surréaliste, en a ressenti de près toutes les secousses.

*

**

Pour les raisons évoquées plus haut, c'est avec quelque quarante ans de retard qu'on a pu, enfin, interroger Déry sur ses rapports avec le dadaïsme et le surréalisme, sur les influences qu'il a subies à Paris. Or, ses réponses sont toutes imprécises et évasives. La raison en est sans doute moins l'âge et la distance que la répugnance éternelle de Déry à se réclamer d'une école, à suivre un quelconque courant. Ainsi, à un moment, il parle de ses « expériences surréalistes » :

Avec Kassák, Andor Németh, Illyés et József Nadas nous avons édité, pendant quelque temps, une revue activiste, Dokumentum; après sa disparition, puisque la revue Nyugat, avec raison, était réticente à accueillir mes tentatives surréalistes, je suis resté de nouveau sans porte-parole et sans public. (C'est moi qui souligne. G.B.)

(L'éphémère revue *Dokumentum* dont Déry a été, à son retour d'Italie, co-fondateur, parut, en cinq numéros, entre décembre 1926 et mai 1927. *Nyugat [Occident]* était à l'époque la grande revue littéraire « traditionnelle », équivalent de la *N.R.F.*)

En revanche, dans d'autres interviews, il souligne ses distances des *ismes* et son incapacité à se soumettre aux règles du surréalisme :

C'est à Vienne que j'ai commencé à écrire des poèmes pour Ma, la revue de Kassdk. Mais ces poèmes - autant que je m'en souviens et comme je vois aussi en relisant quelques-uns - étaient considérablement différents de ceux de Kassdk et de beaucoup de ses collaborateurs. Essentiellement parce que j'avais beau essayer, je n'ai pas pu débrancher la logique, même de mon monde affectif, aussi bien qu'eux. Il y a en moi en quelque sorte un attachement rigide à la réflexion et je n'arrive pas à associer aussi librement que c'était à l'époque « à la mode », comme l'ont fait Kassdk, son groupe et, plus tard, les dadaïstes et les surréalistes. Mes poèmes de l'époque présentent, du point de vue de l'esthétique ou de l'histoire littéraire, un compromis entre la forme de pensée traditionnelle et une nouvelle forme de pensée et d'expression ».

Et ailleurs, encore plus clairement:

En ce qui concerne mon dadaïsme? Il faut faire la différence. C'est-à-dire qu'au cours de ma longue carrière d'écrivain - j'insiste de nouveau - un grand nombre d'écrivains et de mouvements littéraires m'ont influencé. Mais je n'étais jamais tel ou tel (« -iste ». Je m'efforçais - à tort ou à raison - de me maintenir dans mes propres limites, c'est-à-dire d'élaborer, à l'intérieur de ces limites, les influences éventuelles que je jugeais dignes d'être travaillées. Je peux donc dire qu'il y avait des éléments de telle ou telle tendance - entre autres du dadaïsme (on évoque aussi souvent les traits kafkaïens de mes écrits) - il y avait donc des éléments étrangers que j'ai utilisés dans mes propres écrits ».

Plus loin dans le même interview:

Le Bébé géant n'est pas en lui-même inutile. De toute évidence j'ai trouvé du plaisir à l'écrire, il m'a procuré du plaisir: le plaisir de l'expérimentation. Mon plaisir à moi, dans mon dadaïsme. Apparemment il y a toujours en moi - je m'excuse d'être obligé de m'expliquer - il y a en moi un caractère inné qui ne se manifeste pas seulement sous la forme dadaïste, d'une manière dadaïste, mais plus tard,

*en se transformant, en changeant de forme, renvoie
appelons-le ainsi - à ses origines dadaïstes.*

Enfin, sur une question directe sur l'influence des «*Champs magnétiques*» de Soupault et Breton:

J'ai lu les œuvres des poètes surréalistes. Quelle était leur influence sur moi? Ce n'est pas à moi de l'éclaircir. C'est à vous (il s'adresse au journaliste). Cela vaut-il la peine? A vous de le savoir.

Il semble certain, en tout cas, que Déry n'a pas participé au «travail technique» des surréalistes. En cela, il se trouve à l'unisson avec l'ensemble de l'avant-garde hongroise, qui, peut-être à la suite de la distance d'où elle suivait les mouvements artistiques, s'est intéressée toujours plus à l'esthétique et au résultat, à la production littéraire, qu'aux moyens d'y parvenir. Si l'on peut donc parler de surréalisme hongrois, bien qu'il n'y ait jamais eu de mouvement organisé, délimité, se proclamant tel, ce surréalisme appropriait peut-être l'esprit mais non ce qu'on pourrait appeler la «technologie» de la création. Sauf preuve du contraire, ni rêve éveillé, ni cadavre exquis, encore moins de séances d'écriture automatique pour Déry à Paris et à Pérouse, ni d'ailleurs pour les amis de Kassak.

D'une façon générale, l'activisme hongrois semble être caractérisé par un certain souci de faire œuvre, de créer des objets artistiques, de ne pas obligatoirement noyer le bébé-message dans le bain de la forme, de garder une certaine esthétique, même à contre-courant de toutes les esthétiques en cours. (Cette généralisation est, encore une fois, provisoire et peut-être tendancieuse, en attendant de disposer d'un *corpus* plus complet.)

*

**

L'été de 1926, c'est la catastrophe financière pour Déry: s'y connaissant peu en philatélie, apparemment, il se laisse bernier, en tout cas il se trouve ruiné (le mot est peut-être trop fort pour les maigres moyens dont il disposait), endetté, sans ressources et, en un mot, obligé de quitter Paris. Grâce au don d'un oncle, c'est en Italie, pays moins cher que la France, dans la petite ville de Pérouse qu'il s'installe. Séjour court, semble-t-il: apparemment, il y arrive à l'été 1926, et en décembre 1926, il est à Budapest. Quelques mois ou un an. En tout cas Déry, enfin, peut se consacrer entièrement à son travail d'écrivain.

Voici comment il mentionne cette période dans son Autobiographie¹² :

L'été de ma troisième année parisienne, je me suis retrouvé à Nice d'où le double ressort du désespoir n'a fait qu'un saut jusqu'à la grotte du casino de Monte-Carlo et, une semaine plus tard: la ruine matérielle complète. Mon oncle m'a racheté, je dois dire à son honneur, sans me faire de remontrances familiales, et mes amis Szilasi ont rendu possible mon voyage en Italie et que j'y travaille pendant un an pour moi-même, installé dans une petite ville bon marché. Cette année reçue en cadeau, nous l'avons passée à Pérouse, une ville d'Ombrie, dans une solitude entière, puis en 1926 nous sommes retournés à Pest.

Dans son roman autobiographique fortement teinté de surréalisme, *Kisuije?*¹, écrit peu de temps avant sa mort, c'est une image idyllique, dépeinte avec humour, bien sûr, et vue d'une certaine distance, que Déry donne de son séjour italien.

Fuyant de Paris en Italie ses dettes écrasantes, réfugié à Pérouse en Ombrie, Policarpe - l'alter ego de l'auteur - a enfin trouvé l'occasion de vivre, sans concessions, son brûlant amour de l'humanité, c'est-à-dire sa poésie. Au-delà des limites de la banlieue - le Sobborgo San Antonio - dans une vallée paisible, au bord de la route menant à Assise, dans une petite maison solitaire, il a trouvé refuge, protégé des créanciers français et des furies de la crise économique mondiale. Quand il a humé, une par une, les fleurs blanches des magnolias et les roses rouges des bosquets, la tranquillité - relative! - s'est installée dans son cœur tourmenté, et sa plume, longtemps morte, soudain s'est animée. Ne voyant, le long des semaines, d'autres gens que des braves paysans italiens qui défilaient, assis sous des ombrelles colorées, sur la banquette des chariots tirés par des bœufs blancs aux immenses cornes et qui, pour lui faire plaisir, ont entamé des chants du peuple hongrois, son cœur philanthropique s'est épanché sans rivage dans des poèmes, en vers libres, bien sûr, parce que Policarpe, hélas-hélas, n'a jamais su faire des rimes. Tant pis, s'est-il consolé dans un instant chancelant - Kassdk ne rime pas non plus.

Déry a trente-deux ans. Est-ce l'âge de faire ses preuves, de montrer enfin qu'il est poète, écrivain, créateur de plein droit?

Veut-il rattraper le temps perdu, se débarrasser de la frustration des années parisiennes où il se trouvait à côté du mouvement, mais restait lui-même (« second couteau »)? En tout cas, il met les bouchées doubles: en quelques mois, il écrit trois pièces complètes, en deux ou trois actes, de nombreux poèmes, peut-être un long essai sur le théâtre. (Les données nous manquent pour dater exactement chaque écrit et donc pour l'attribuer ou non à la période péruvine. En tout cas, dans l'ensemble, aucun doute sur la fécondité de cette période, et les trois pièces sont bien datées de Pérouse). C'est une véritable bouffée surréaliste (comme on parle de bouffée délirante) qui prend possession de Déry.

*
**

Le destin des trois pièces écrites à Pérouse est des plus surprenants. Il reflète le sort de toute l'avant-garde hongroise. *Le Bébé géant*, *le Vélocipédiste bleu* et *Que prenez-vous au petit déjeuner?* sont toutes les trois datées (« Pérouse, Italie, 1926 ») et, selon toutes les indications, ont été conçues, écrites et terminées d'un seul trait, en un temps record. Nous ignorons si Déry les a travaillées simultanément ou l'une après l'autre et, si oui, dans quel ordre.

Un extrait de six pages du *Que prenez-vous au petit déjeuner?* paraît à Budapest, au retour de Déry, dans sa revue *Dokumentum*. Pour le reste, c'est le silence: ni publication, ni représentation; les manuscrits dorment au grenier ou à la cave, pendant quarante ans. Ce n'est qu'en 1967 (faut-il rappeler tout ce qui s'est passé entretemps ?), que paraît *le Bébé géant* qui sera créé, d'abord en 1970 par un théâtre universitaire, et enfin, uniques « représentations professionnelles », en 1978 par un théâtre national de province⁶. Malgré le grand succès, la pièce n'a pas été reprise depuis. L'unique traduction du *Bébé géant* est, à notre connaissance, la traduction française⁷ qui a été présentée en lecture publique à plusieurs voix, mais pas encore portée sur scène.

Les deux autres pièces ont été publiées en Hongrie, du vivant de Déry, d'abord en revue puis en volume¹⁰. A notre connaissance, aucune des deux n'a été portée sur scène et n'a vu le jour en traduction.

Comment présenter ces trois pièces au lecteur français⁷? s'il est toujours difficile de décrire et de résumer une pièce de théâtre faite pour être lue et surtout vue, dans le cas du théâtre dadaïste ou surréaliste la tâche frise la gageure impossible. Nous avons eu le plaisir d'offrir en français *le Bébé géant* qui peut donc être jugé sur preuve. Pour les deux autres pièces on doit

se contenter d'une «seconde main». Force est donc d'évoquer ici l'histoire, l'anecdote, le canevas - entreprise d'autant plus périlleuse et suspecte qu'un théâtre surréaliste (et farci de dada), s'il existe, trouve sa raison d'être, son essence, non pas dans l'existence de personnages et dans une action cohérente mais dans le texte, le sous-texte, la multiplicité des signes et les associations contre logique.

Cependant, ces courts résumés permettront au moins de situer le terrain de jeu choisi par l'auteur, d'évoquer l'enjeu de ces jeux de scène. Ils nous aideront aussi, nous l'espérons, à affirmer ce qui fonde, à notre avis, la réussite particulière de ces pièces: le fait que malgré la liberté totale que l'auteur prend avec la logique de la réalité, il respecte les règles fondamentales de l'espace scénique et du temps théâtral et maintient non pas un semblant de théâtre naturaliste (que Déry méprisait), mais une unité, une continuité, une réalité théâtrales qui permettent aux pièces d'exister et de tenir la scène, même et surtout en y suscitant un monde surréaliste.

Le Bébé géant est tissé autour d'une anecdote linéaire (ou plutôt circulaire) des plus simples. La famille attend en bavardant devant la salle de travail où Petit Louis (enfin, c'est un de ses nombreux noms) voit le jour. Sa mère meurt en couches, son père se désespère, le riche et influent Nikodémos achète l'enfant à son père. L'enfant (qui est d'ailleurs hermaphrodite, mais ce n'est pas très important) arrive, déjà grand, chargé de pouvoirs surnaturels que son innocence lui confère. Au cours des trois actes, il sera confronté à la réalité des choses, à la vie familiale et sociale, à la faim et au désir, à la femme enfin, dans toutes les manifestations de la féminité. Bien sûr, de chaque confrontation il sort perdant et finit par se trouver entièrement emprisonné, pris dans les filets de l'existence humaine, dépouillé de ses pouvoirs qui renaissent - dans le nouveau bébé géant, son fils.

Il va de soi qu'un tel résumé ne dit rien de la pièce: *Le Bébé géant* est une œuvre surréaliste où le héros et l'anecdote, loin d'être des prétextes d'un exercice stylistique gratuit, font intégralement partie de la vision «surréaliste» du monde.

|| *Que prenez-vous au petit déjeuner?* " A l'origine le titre était «*La Petite Famille* ou *Que prenez-vous au petit déjeuner?* ", sous-titré «*Jeu remplissant une soirée entière en deux actes* ".

Quelque six pages du texte de cette pièce ont été publiées à l'époque dans *Dokumentum* (1927). Le texte entier a paru d'abord en 1969 en revue (*Uj iras, [Nouvelle écriture]*), enfin en 1976 en volume.

Après un impromptu entre l'Auteur et le Spectateur, nous nous trouvons dans un établissement bancaire privé et familial, sans doute à Budapest. Banque peu sérieuse, et pas très crédible, dirigée par le père de famille. L'étranger arrive pour déposer une somme fabuleuse. On apprend rapidement par les journaux (présents sur scène et d'où les nouvelles et les acteurs sortent littéralement) qu'il s'agit de l'auteur d'un crime extravagant, l'assassin des Champs-Élysées. Nous serons d'ailleurs bientôt (tant pis pour l'ordre chronologique) témoins du crime, avant de nous retrouver à la noce de riches américains. Les fils relient des événements du monde entier: l'exploit du chasseur de lion africain, le match de boxe opposant Carpentier à un nègre américain, un assassinat sordide à Vienne, la prédication d'un nouveau gourou - fondateur de secte (déjà !) - tous les fils s'entrecroisent dans une indescriptible mêlée (et mélo), emboîtant le banquier et sa famille. Pour donner une idée de la pièce, qu'on imagine Arsène Lupin traité par la technique du découpage-recollage, monté en mousse par un batteur surréaliste et saupoudré d'une bonne dose de dérision. Simple, non? En tout cas, théâtralement tout à fait viable, vivant et éclatant de santé. Un joli frangin, un peu plus dadaïste, peut-être, du Bébé géant!

Le Vélocipédiste bleu, sous-titré «jeu terrestre en deux actes », n'a paru qu'en 1971 en revue (*Kortdrs [Le Contemporain]*) et en 1976 en volume. C'est encore une histoire de famille, famille au complet, cette fois-ci: le père-de-famille, la mère-de-famille et une ribambelle d'enfants: l'ouvrier, le médecin, le nègre, l'écuyère, le paysan, le prêtre. Interviennent ainsi un ange (l'auteur, bien sûr !), un oiseau géant et un peu philosophe, l'inévitable policier, quelques panneaux publicitaires qui prennent la parole. Le sujet - si sujet il y a - est d'abord la compétition entre le vélocipédiste bleu et le vélocipédiste rouge, lutte peu sportive où la Mort, jeune homme élégant, portant chapeau de paille, se trouve de plus en plus impliquée. Et, bien sûr, chacun parle, parle, de rien et de tout, et, ce qui est plus surprenant, existe, vit sa vie théâtrale, avec une présence scénique et une tension perpétuelle. Ne demandez pas de quoi il s'agit: de tout. Les grands sujets philosophiques, habituels à Déry, y passent: la vie et la mort, l'innocence et le savoir, la famille et ses méfaits; dada est toujours là mais laisse parfois le champ à de grandes envolées poétiques, tandis que Déry joue visiblement (avec plaisir et en la tournant en dérision) avec la quincaillerie déjà vieillotte des symbolistes et autres expressionnistes.

•
**

L'univers des trois pièces grouille de personnages vanaux. Déry économise d'autant moins sur le nombre de personnages que, nous le verrons, il a prévu que le même acteur revêtira la peau (et le masque) de nombreux rôles. Nous présentons en annexe la liste de ce petit monde, composé de caractères variés, du plus quotidien au plus surprenant, qui peuple la scène de Déry.

Déry écrivait ces trois pièces pour la scène, il ne cessait de penser à leur représentation, il se voulait non seulement auteur, mais en même temps metteur en scène, décorateur, acteur - et si faire se pouvait, spectateur de ses propres créations. Il apportait donc des soins particuliers à la technique théâtrale. Les trois pièces sont remarquables, non seulement par le brio du texte, mais autant, sinon plus, par le foisonnement des inventions, des trouvailles scéniques. Pour en rendre compte, nous reproduisons en annexe les *Didascalies* figurant en tête des pièces, qui décrivent le décor, placent les grandes lignes de la mise en scène, et donnent les indications principales pour le jeu des acteurs.

Les instructions de Déry concernant les décors, les costumes et la mise en scène, ses exigences portant sur la voix et les gestes des acteurs frappent par leur précision, leur technicité, leur facilité d'exécution. Déry, qui pourtant n'avait à cette époque aucune expérience théâtrale et peu de contact direct avec le monde des planches, savait exactement ce qu'il voulait et comment le réaliser.

Il faut insister sur le fait que l'intrusion des éléments plastiques (peinture, masques), voire du cinéma, ne se fait pas chez Déry au détriment du texte et des acteurs. Au contraire, toute la scénographie contribue à mettre en valeur la performance des acteurs, au service de la pièce. Dans ce sens, Déry se rapproche de la grande utopie du théâtre total.

D'ailleurs, ce n'est pas dans les didascalies elles-mêmes que nous allons chercher la trace de dada ou du surréalisme (malgré quelques lions à deux têtes et autres monstres charmants), mais dans l'univers théâtral suscité par l'ensemble des éléments, graphiques, plastiques, théâtraux et littéraires, et dans le spectacle vivant qui s'y déroule.

Tout d'abord, Déry y insiste, explicitement, pour chacune des trois pièces, l'espace doit être irréel - c'est au décorateur de l'imaginer. Irréalité de l'espace qui n'est pas une intention, une vue de l'esprit mais qui doit être créée artisanalement par le savoir-faire des techniciens du théâtre, au profit du public.

Sur le plan plastique, il est difficile de se rendre compte avec exactitude des intentions de Déry puisqu'elles n'ont, malheureusement, jamais pu être réalisées, du moins sous son contrôle. (Quarante ans plus tard, les deux metteurs en scène du *Bébé*

géant, refusant, à juste titre, de faire œuvre de muséologues et de suivre l'esthétique, selon eux datée, des indications de l'auteur, ont replacé la pièce dans un monde contemporain, influencés qu'ils étaient l'un par Grotowski, l'autre par Chéreau et ses émules.) Toutefois à lire de près les didascalies, on peut établir des parallèles avec des expériences théâtrales antérieures (futuristes, constructivistes, dadaïstes), mais on pense surtout au Bauhaus, à Kandinsky, Schlemmer et Moholy-Nagy - Déry connaissait personnellement au moins ce dernier, hongrois comme lui, et suivait avec attention, comme Kassak, le travail du Bauhaus.

Si l'on réunissait tout ce que Déry propose dans les trois pièces, on pourrait dresser un catalogue presque complet des inventions et innovations, trouvailles et gadgets dont les *ismes* des avant-gardes littéraires essayaient, à partir de 1910, de parsemer la scène théâtrale. Il nous semble cependant superflu de faire un travail d'inventaire ou d'attribuer d'illusoires priorités. Peu de choses en commun, finalement, entre une brillante suggestion vaguement réalisée dans une manifestation provocatrice unique et la même idée utilisée d'une façon constructive, élaborée, dans une pièce qui un demi-siècle plus tard tient encore la scène. Il nous paraît plus important de suivre, dans les méandres des révolutions artistiques et littéraires du début du siècle, comment telle idée, telle technique, telle découverte a fertilisé le champ théâtral, comment les nouveautés circulaient et se métamorphosaient d'une forme d'expression à l'autre.

Une des particularités les plus marquantes des trois pièces de Déry est la place de l'acteur: plus de rôle permanent (pour la durée de la pièce), plus de personnage psychologique mais une fonction en perpétuel changement, une tâche sans cesse renouvelée, à performer devant le public. Cette dé-personnalisation est accentuée par le port fréquent des masques, la perte donc du vrai visage, la cohabitation avec des poupées (elles-mêmes habitées ou non), le schématisme des costumes.

Rien ne permet cependant de parler de marionnettes, de théâtre mécanique: sans tomber dans le psychologisme, encore moins dans le naturalisme de l'époque précédente, les personnages de Déry deviennent vivants, humains, chargés d'émotion et touchants dès que l'auteur et la pièce le demandent. Stéphanie n'est que la caricature de la femme, l'une des mille filles à qui Petit Louis a fait l'amour sans savoir pourquoi, mais soudain tout le poids de l'existence féminine, le destin de la femme pèsent sur ses épaules. Du coup, le spectateur voit la même personne sous mille facettes, sous des éclairages variés, de profil et de face,

de près et de loin - devrait-on parler d'une vision cubiste de l'acteur?

Il est vrai que tandis que l'acteur perd sa carapace psychologique, se trouve dépossédé de son individualité et s'efforce - sans y réussir - à devenir objet, les objets prennent vie et partent à la conquête de leur propre personnalité. Les choses participent à la pièce, les meubles obéissent ou désobéissent à l'auteur, les décors jouent avec ou contre les acteurs - la scène vit sa vie en surréalisme. Il y a tout un monde entre une simple chaise qui ne sert qu'à s'asseoir et une chaise, déjà remarquable par sa couleur, mais surtout qui porte en évidence son nom de CHAISE. Déry explique tout cela très bien (Préface de *Que prenez vous...*)

Arrêtons-nous une minute sur la liste des personnages incarnés (est-ce le mot ?) par les acteurs. Libéré, nous l'avons dit, des contraintes de la réalité, Déry fait vivre sur scène une gamme complète de rôles. Cela commence par les personnes réelles, quotidiennes - et, soit dit en passant, responsables des obsessions majeures et mineures de l'auteur - du monde familial: père, mère, frère et oncle, fiancée et femme, et du monde « social et économique » : l'industriel, le banquier, l'encaisseur, le policier. Un glissement progressif permet de retrouver les mêmes personnages (ou leur *alter ego*) dans la peau de figures moins réelles, plus fantas(ma)tiques, plus chargées de poésie: le dompteur et le bourreau, l'écuyère, l'acrobate et le nègre (le monde du cirque est particulièrement cher à Déry qui y fait souvent appel). Enfin, le fantastique pur, sorti des contes d'enfant (ou des profondeurs de l'inconscient) envoie ses messages: lion à deux têtes, oiseau géant, ange beau parleur, les noceurs de toute une danse macabre.

Il est à noter que les mêmes personnages, ou leurs sosies, resurgissent souvent d'une pièce à l'autre. Ils ont les mêmes préoccupations, posent les mêmes questions, trahissent les mêmes obsessions de l'auteur.

Le texte, brillant, souvent comique, quelquefois cependant frisant la tragédie, truffé de jeux de mots et de pieds de nez à la logique, charrie constamment des idées, des réflexions. L'actualité scientifique, économique, culturelle, les faits divers, la politique et la lutte des classes, la pédagogie moderne, les grands courants d'idées du tournant du siècle - directement ou tournés en dérision, mais tout y passe. Surtout, Déry est sans cesse à se poser les grandes questions métaphysiques: pourquoi la vie, où est le but de l'existence, quel est le pouvoir de l'homme sur l'univers, où est la liberté de l'individu et peut-il la garder dans ses rapports avec autrui: la famille, la société et, le plus difficile, la femme?

Les acteurs - porteurs de masque ou comédiens en chair et en os, caricatures ou personnes très humaines - sont là pour que tout cela puisse être dit. La scénographie, le texte, tout contribue à ce que l'auteur - et avec lui, le spectateur - puisse s'interroger, soumettre le monde à ce questionnement, mais d'une façon nouvelle, originale, loin des reliefs du réalisme qui a visiblement déjà échoué.

Les trois pièces sont complémentaires: trois jeux, trois expériences joyeuses, simultanées ou successives, chacune faisant appel à d'autres techniques, se plaçant sur un autre versant du même monde esthétique de l'avant-garde. Simplifiant à l'extrême, jugeant d'après certains aspects formels, on pourrait prétendre que *le Bébé géant* est la rencontre avec le surréalisme, qu'avec *Que prenez-vous au petit déjeuner?* Déry essaie de voir jusqu'où le dadaïsme peut le mener, tandis que *le Vélocipédiste Bleu* lui permet d'approfondir et de récupérer ce qui reste d'utile du symbolisme et de l'expressionnisme. Il va sans dire que les éléments qu'on pourrait attribuer à l'un ou l'autre des *-ismes* circulent librement, sans entrave didactique, d'une pièce à l'autre.

On peut avancer l'hypothèse que, en rédigeant coup sur coup, dans ce qui ne pouvait être qu'une plongée joyeuse mais à corps perdu dans le travail, ces trois pièces, Déry poursuivait un double but: 1. Explorer à fond, découvrir sous toutes ses coutures, s'appropriier et assimiler ce que les divers mouvements d'avant-garde, leur esthétisme, leur formalisme, leurs règles, leur énergie créatrice pouvaient lui apporter, en quoi ils pouvaient l'enrichir. En un mot, essayer et dire: « Moi aussi, je peux le faire - et aussi bien, sinon mieux, que les autres - et je m'amuse. » 2. Ne pas abandonner un seul instant ses préoccupations et obsessions, majeures et mineures, métaphysiques et sociales, mais les laisser transparaître, suinter à travers toutes les expériences, et trouver tout ce qu'il peut tirer de l'ensemble de ces travaux pour exprimer, approfondir ce qui lui tient à cœur. De là l'impression de « vases communicants » qui lie les trois pièces et l'omniprésence du thème dominant, d'une *Weltanschauung* qu'on devrait rapprocher plus de l'Extrême-Orient que du judéo-christianisme: les cycles de la vie, les passages du pouvoir, l'opposition entre liberté et amour.

Théâtre surréaliste? La question reste ouverte. Il est entendu, pour certains, que le théâtre surréaliste n'existe pas, ne peut pas exister. Pour ceux-là, la réalité de ce qui fonde le théâtre: le temps de la représentation, l'espace scénique et, avant tout, l'acteur avec sa présence physique, annihilerait, rendrait d'office caduc toute velléité d'expression surréaliste, tandis que, *a contra-*

rio, l'essence même du surréalisme dissoudrait, rendrait nulle et non avenue toute manifestation de théâtralité. Pour d'autres, le théâtre surréaliste se définit par un presque-truisme: surréaliste est tout théâtre écrit (et représenté?) par des membres d'un groupe surréaliste, par ceux dont les autres modes d'expression, avant tout en littérature et en poésie, sont surréalistes.

Il ne s'agit pas ici de donner raison aux uns ou aux autres, ni d'attribuer à Déry un quelconque certificat de surréalisme en bonne et due forme, de mesurer (selon quels critères ?) le degré de *surréalité* de ses écrits. L'importance de la question est ailleurs. Les pièces de Déry - et avant tout *le Bébé géant* - apporteront des arguments importants dans la discussion encore ouverte: existe-t-il un théâtre surréaliste et, si oui, en quoi consiste-t-il, comment le reconnaît-on, est-il fait pour être joué sur les scènes de théâtre ?

Si la réponse est non, il faudra bien verser les trois pièces de Déry - comme de nombreuses autres tentatives théâtrales - dans une autre catégorie et se demander, comme on l'a fait pour le roman, quelle était l'influence du surréalisme sur ce théâtre. Dans un cas comme dans l'autre, du beau travail en perspective!

Pour l'accomplir, il faudrait que, de traduction en anthologie, de thèse en édition critique, on puisse disposer d'un *corpus* plus complet, reflétant mieux la réalité des rapports entre les créateurs de ce théâtre dans l'Europe entière des années 20. Il faudrait aussi que plus de pièces, plus fréquemment, avec plus d'ambition, puissent affronter la scène et le public. A cet égard, notre opinion est faite: *le Bébé géant* est une des meilleures, sinon la meilleure pièce de ce théâtre qui est (ou pourrait ou devrait être) le théâtre surréaliste.

Ce n'est pas Déry lui-même qui définira son théâtre, qui nous aidera à le cataloguer. Nous avons vu comme il se défilait devant les questions de cet ordre. Il a cependant laissé un texte important, qui résume, sous forme d'un véritable manifeste, ce qu'il pensait du théâtre à cette époque. La *préface (ou postface)* à *Que prenez-vous au petit déjeuner?* est un texte de dix pages. Nous en donnons, en annexe, la traduction presque intégrale (les quelques coupures que nous avons faites concernent surtout des passages qui n'ont pas de sens si l'on ignore la pièce elle-même). Il s'agit d'un texte, souvent amusant, où Déry s'adresse directement à ses spectateurs, virtuels, hélas! La comparaison de cette préface avec les grands manifestes du théâtre d'avant-garde ne ferait pas rougir Déry.

Ce texte parut la première fois dans le volume *Théâtre*¹⁰ en 1976. Déry dit: «écrit aux alentours de 1926». Il ne précise pas si la «préface» précédait ou accompagnait la composition de

la pièce ou s'il l'a écrite plus tard, pour s'expliquer, se justifier. En tout cas, et c'est dommage, ce texte, resté inédit, ne pouvait exercer d'influence sur le mouvement théâtral hongrois des années trente, ni même sur les premiers metteurs en scène du *Bébé géant*. (Nous avouons qu'à la lecture de certains passages de cette préface nous avons la forte impression de voir Déry régler des comptes ou émettre des commentaires doux-amers sur la vie littéraire et théâtrale... des années 60. Aurait-il triché? Voulait-il brouiller les cartes? Ecrivait-il ou révisait-il du moins ce texte beaucoup plus tard? Il ne s'agit de notre part que d'un « soupçon » gratuit.)

*
**

Si les quelques mois pérugins de Déry frappent par l'importance quantitative de la production théâtrale (trois pièces complètes et accomplies qui se donnent la réplique dans leur diversité), Déry n'a pas pris pour autant congé de la poésie. C'est même en tant que poète qu'il a été, à cette époque, connu et reconnu et, surtout, publié: sa participation aux revues de Kassak en témoigne.

Surréaliste, Déry? Tout reste à dire et nous nous gardons de trancher. Qu'on nous pardonne de terminer avec une métaphore: Le surréalisme n'est-il pas, en quelque sorte, comme la bonne fumure: à forte dose, trop concentré et trop localisé, il tue les jeunes pousses mais, appliqué au bon moment, bien travaillé et reposé avant d'être incorporé dans la terre de culture locale, il provoque une poussée spectaculaire. Voilà ce qui s'est passé pour l'avant-garde hongroise, née bien avant, avec les années 10: une attaque catalytique soudaine, brutale, vers le milieu des années 20, mais dont les effets se font ressentir encore (ou plutôt de nouveau, après le grand hiver et avec le dégel - décidément, la métaphore agricole fait de l'usage), dans les années 60 et 70.

NOTES

1. Voir l'unique recueil en français sur l'avant-garde hongroise: *l'Activisme hongrois*, sous la direction de Charles Dautrey et Jean-Claude Gueriau, Montrouge, Editions Goutal-Darly, 1979.

2. Article «Hongrie» et une vingtaine de noms cités dans le *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, par Adam Biro et René Passeron, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

3. Bibliographie et biographie dans *le Bébé géant*, Organon 1983, éd. Georges Baal, Lyon, Université Lyon-2, 1983.

4. Qu'on me pardonne ce néologisme: le terme «surréaliste» conviendrait mal à un auteur dont la réalité ne fait aucun doute même s'il n'était

pas « surréaliste », c'est-à-dire: membre du groupe des surréalistes. La question ici posée est bien celle de sa « surréalité »: un état, un « ensemble des caractères, des manières de penser, de sentir », selon la définition que donne le Petit Robert de la... négritude.

5. Une courte biographie et quelques références se trouvent dans *le Bébé géant*, voir note 3.

6. Par Béla Pomogáts et par Tamás Ungvary, les deux sous le titre : *Déry Tibor*.

7. *Botladozâs (Trébuchements)*, 1978.

8. « Déry à Paris », souvenirs de Philippe Soupault dans *le Bébé géant* (voir note 3), p. 277.

9. « Autobiographie », 1955, dans *Trébuchements*, vol. 1, 1978, p. 22.

10. « Vingt-Cinq Questions à Tibor Déry » (conversation avec Miklos Hornyik), dans *Trébuchements* (voir note 7).

11. « Sur la jeunesse de Tibor Déry: à Paris » (conversation avec Ilona Fodor), dans *Trébuchements* (voir note 7).

12. « Autobiographie », 1955, dans *Trébuchements*, vol. 1, 1978, p. 21.

13. *Kisuije? (Kyvagioken)* Budapest, 1976, Szépirodalmi Könyvkiado.

14. Voir mon article dans *le Bébé géant* (voir note 3).

15. *Atraal-Théâtre*, centre G.-Pompidou, juin 1984.

16. T. Déry, *Színház (Théâtre)*, Budapest, 1976, Szépirodalmi Könyvkiado.

17. Voir aussi Georges Baal: « Hungarian Avant-garde Theatre in the twenties and three unknown surrealist plays by Tibor Déry », 1984, in *Theatre Research, International*, Oxford, 9 (1), 7-16.

1. PRE- OU POSTFACE POUR

QUE PRENEZ-VOUS AU PETIT DEJEUNER? 1926¹

L'auteur aime jouer. Il a composé un jeu où, contre un prix d'entrée plus ou moins élevé (obligation qu'il déplore sincèrement), chacun peut participer. Ne serait-ce (en attendant) qu'en tant que spectateur. L'auteur lui-même y participe également, avec cette passion ridicule qui sent encore la chambre d'enfant et son odeur que seul un homme mûr peut apprécier à sa juste valeur, se révélant naïvement à lui-même. Ainsi, l'auteur intervient personnellement au début et à la fin de la pièce, pour démarrer et arrêter le jeu qu'il a inventé.

« Ne croyez pas que ma pièce soit incohérente! », dit-il au début du premier acte. Je crois que c'est bien le premier reproche contre lequel je devrais me défendre s'il se trouvait un théâtre assez désespéré ou ayant assez de flair pour la représenter. Mais le public ne se laisserait pas tromper. La chambre d'enfant sait très bien qu'en chevauchant un roseau on peut arriver en une seconde de Budapest à New York, et que le courageux bandit que les gendarmes ont abattu ressuscite toujours. La logique des événements l'emporte toujours sur la logique de l'espace et du

1. Ce texte représente les trois quarts du texte original. Les coupures sont signalées par : .

temps. Ainsi, je ne verrais aucun obstacle à ce qu'on enterre d'abord quelqu'un, avant de l'abattre, si par hasard la nature mystérieuse du jeu l'imposait ainsi. Dans ma pièce je suis obligé de ressusciter le maroquinier Théodor Leroy, parce que sa petite amie restée orpheline, la pauvre Toto, n'a personne pour l'introduire dans la bonne société. Mais je n'ai pas ressenti le moindre scrupule pendant que j'écrivais. La vie ou le jeu suit inébranlablement son chemin et, s'il le faut, déplace les montagnes ou ressuscite les morts. Ce n'est pas un plus grand miracle que le fait que quelqu'un se coiffe d'un chapeau.

La place des miracles est dans la pièce et dans les contes. Parmi les crimes du réalisme, le plus grand est sans doute qu'il a oublié de ses gestes les miracles de minuit. Il y était forcé de par sa nature. Mais le public qui ne voyait, sur scène, dans les romans ou dans les tableaux, rien d'autre que des hommes qui se coiffaient d'un chapeau et qui, s'ils mouraient, mouraient pour une longue période, le public a oublié la fée Carabosse. S'il l'a rencontrée dans la rue ou dans la cuisine, il ne l'a pas reconnue. Et, d'autant plus pauvre, il a créé la guerre mondiale et le feuilleton.

Cependant, même à la lumière électrique, la chambre la plus claire peut abriter la légende, blottie dans les huit coins sombres ou derrière les meubles, poussiéreuse, aux ailes fanées, la légende qu'on a rebaptisée, de nos jours, fait-divers ou rubrique des chiens écrasés. Elle se tapit dans chaque numéro du journal, pourvu qu'il y ait des yeux pour la voir. Pourvu qu'il y ait un homme qui la prenne dans sa main. Il n'est pas surprenant que l'ouvrier, l'employé, le paysan, même l'astronome manquent de temps et de fraîcheur d'esprit pour débusquer ses cachettes sauvages. Mais il est scandaleux que ceux dont c'est le devoir continuent à moudre dans de vieux moulins, paresseux et stupides, et ne servent à la table du public que de vieilles momies indigestes. Et ce sont les mêmes gens qui seraient surpris si quelqu'un les obligeait à relire le journal de la veille ou de prendre la diligence pour aller à Paris pour une affaire urgente.

Les décors de ma pièce représentent des pages de journal. Que personne n'y cherche des symboles! Je pense partout et toujours ce que je dis. (Dans mes poèmes aussi.) « Des cheveux d'ange pendent du ciel », dit l'un des personnages. Cela n'a aucun sens caché! Il signifie seulement que des cheveux d'ange pendent du ciel, avec toutes les conséquences qui découlent de l'existence et de la proximité des anges, de la situation de leurs cheveux. Que les décors représentent des pages de journal est autant (ou aussi peu) probable que la pièce elle-même, et ne devient force de loi que dans les cadres de l'œuvre déjà créée. En tout

cas ils atteignent leur but et recréent, pour les spectateurs, l'ambiance du quotidien. En même temps que l'image d'un espace irréel. Dans un sens, l'action est hors l'espace et hors le temps, et c'est par hasard que le match de boxe a lieu à Philadelphie et l'assassinat du mari à Berlin, l'un après l'autre. Le contraire serait aussi possible. L'important est seulement que cela ait lieu. Comme il y a d'autres assassinats de mari et d'autres matches de boxe, plus tôt et plus tard, avant le début et après la fin de la pièce. Ainsi le début et la fin sont sans fin. Ou, si l'on préfère, il n'y a ni début ni fin, comme dans un quotidien.



Côté cour les acteurs jouent en tenue de rue, le visage nu, côté jardin avec des masques et des panneaux en carton de couleur qui cachent leur corps et où est noté, comme sur une carte de visite, leur nom fortuit ou leur profession accidentelle. Le masque, représentation du visage humain, est le même chez tous, derrière les panneaux on ne voit que le mouvement en marionnette des bras et des jambes. Ils sortent du journal où était marquée la courbe de leur carrière schématique et ils se remplissent de sang et de voix. Ils jouent leur histoire ridicule ou tragique. Ils meurent et ils ressuscitent. Mais ils restent jusqu'à la fin des marionnettes, des jouets de l'auteur et du public, leur sort est scellé, ils ne peuvent pas le changer. Cela, ils le savent et, au pire, ils ne se révoltent que contre la distribution des rôles.... [Ils] n'ont pas de particularité personnelle. D'une main grossière, je les ai dépouillés de leurs finesses psychologiques, des « trouvailles » et autres ordures. Je me sens très bien dans ma pauvreté. Il n'y a pas de raison pour embellir les comédies routinières de la société, de la race, du destin ou de la nature. Retour à la ligne de conduite simple !



Le drame, s'il ne veut pas être mis au débarras, doit se diriger, par le chemin le plus court, au centre du cercle. Il doit regarder du dedans vers le dehors, au lieu de tourner, avec des mouvements paresseux, autour du pot trop chaud. Vrai, il a pu se glisser à proximité du destin des hommes. Mais à telle proximité on ne voit plus rien. A la circonférence du cercle ne gisent que des fragments aléatoires de l'histoire de la vie. Un habitant de la Lune qui voudrait découvrir l'image pathologique de l'Europe de 1900 à partir de ces drames tomberait de surprise en surprise. Et il quitterait nos régions avec la conviction que la

Terre est habitée par des indigènes à trois jambes, cinq têtes, neuf mains et cent nez, pourvus d'organes génitaux démesurés, et qu'aucun parmi eux ne comprend la langue de l'autre, chacun est différent par ses poumons et son esprit, ses reins, son sang, sa peau, sa forme, ses sens et son cœur. Il ne comprendrait pas l'attraction sexuelle, fiévreuse et mutuelle, d'animaux aussi différents des uns des autres. Cependant il aurait lu cinquante fois plus de livres qu'il n'en faudrait pour connaître une autre culture.

*

**

... Progressivement, d'écrivain je suis devenu metteur en scène, décorateur ou acteur. Et aujourd'hui j'en suis là qu'après l'avoir écrite, j'aimerais moi-même jouer, mettre en scène, décorer et mettre en musique cette pièce. Mais - comme l'a dit Cocteau - un tel homme-orchestre n'existe pas. Je ne peux souhaiter que de trouver des collaborateurs qui seront des interprètes aussi obéissants des personnages de la pièce que j'en étais moi bon père. Selon les valeurs sociales tordues d'aujourd'hui cela signifie le sacrifice des vanités individuelles. En échange on ne reçoit que les plaisirs d'une communauté d'esprit, et peu de gens savent combien celle-ci vaut plus que celles-là, et surtout combien vaudrait-il mieux écouter nos instincts et non le cerveau faussement résonnant et les nerfs superficiels. Au début, en tâtonnant, ensuite sans hésitation, j'ai obéi aux lois du jeu *commun*. Ainsi en tant qu'auteur j'étais opposé à l'entracte, mais comme acteur je le désirais, comme spectateur j'étais pour et comme directeur de théâtre je l'ai imposé. Et fut l'entracte.

Je ne peux pas jouer moi-même le public. Cependant le public doit participer au jeu. Actuellement on appelle sa participation au théâtre: « ambiance ». C'est bien peu, mais que peut-on demander de cette foule hétérogène où chacun tourne ailleurs et sa main et son cœur, habituée par mes collègues à admirer béatement les déhanchements des destins étrangers et ô combien réalistes! comme au planétarium ou, dans le meilleur des cas, dans un musée. Il « compâtit » peut-être, mais il n'est pas concerné. Il se peut qu'il « reconstruise » intérieurement, mais il ne construit pas. Le fossé s'élargit entre la scène et la salle, même la musique ne peut le combler. Et le public est arrivé petit à petit au point qu'il va écouter une grande composition d'acteur ou admirer une jambe célèbre plutôt que de voir une bonne pièce. En quoi il a raison puisque, pris séparément, chacun vaut mieux qu'une bonne pièce. Que l'art théâtral s'est abatardi, que les acteurs ne servent qu'eux-mêmes au lieu de la cause dont ils

pourraient être participants à l'égalité, c'est la faute à ceux qui l'ont permis. Qu'ils soient heureux avec!

Mais le public a oublié comment jouer. Il se peut qu'en dehors d'Europe il existe encore des endroits où l'on rencontre des fées même après la communion ou le bar-mitzvah.

*

**

Si le public ne veut ou ne peut pas jouer, on peut le lui apprendre, avec du temps. C'est la tâche de mes poupées, et je crois que, compte tenu des circonstances, elles remplacent parfaitement les bourgeois qui dansent avec les fées et qui donnent la réplique.

*

**

Mais la communauté spirituelle des spectateurs, des acteurs et de l'auteur ne sera pas paisible et entière si les objets morts en restent exclus. Ceux-là, morts en apparence seulement, peuvent renverser l'équilibre. Une table mal intentionnée peut ruiner la tragédie. Une patère moqueuse devient un gibet pour le meilleur des acteurs. Et une mauvaise couleur peut rendre morose deux mille hommes. Ce qui est sur scène, vit. Même s'il est mort, pourvu que son cadavre ou son souvenir reste sur scène. Sur scène il n'y a rien de superflu, rien qui devrait disparaître. La table joue (et il est temps que les metteurs en scène s'en aperçoivent enfin), nous nous asseyons devant elle, mais on pourrait aussi dire qu'elle se met devant nous. Que le décorateur renonce à illustrer la pièce; il est plus que ça, il doit la recréer dans sa propre matière. Je ne serais pas étonné de voir un beau jour que les meubles se lassent de leur vie de domestique et que pendant que la tragédie retentit, ils se lèvent et quittent la scène.

L'art nouveau est puritain, ce qui veut dire aussi qu'il est plus humble devant l'œuvre de l'homme et de la nature. Il rejette la vision hiérarchique des objets vivants et inanimés, et n'oublie pas que tout est lié. Il y a (ou il y avait) à Weimar une scène mécanique qui a voulu créer la pureté absolue dans le rapport entre couleur, forme, mouvement et voix. Je ne l'ai pas vue, mais je peux imaginer ses défauts. Mais avec tous ses défauts, cette scène est de loin plus viable que le Théâtre Antoine et les quarante mille théâtres réalistes qui s'agitent autour.

*

**

La pièce est faite pour être jouée, et, naturellement, je l'ai destinée à la scène. A la lecture, elle perd la moitié de sa vivacité.

J'ai confiance dans le public. Il va laisser à la maison ses préjugés avec sa barbe sérieuse et ses lunettes de savant. Il s'amusera bien.

Nombreux sont ceux qui pensent, observent et créent comme moi. Il m'est agréable de me sentir inclu dans une communauté spirituelle en formation et de contribuer, par ceci, à ses intentions créatrices.

II. DIDASCALIES

Le Bébé géant

Quand le rideau se lève, la scène est noire. Dix poupées de taille humaine se trouvent côte à côte à l'arrière-scène. Lumière brusque. La poupée du milieu bat un rythme rapide sur un tambour. Une table monte d'une trappe, avec des chaises. En même temps, projection sur un écran latéral: d'abord les sept couleurs de l'arc-en-ciel, sous forme de ruban, ensuite les lettres de l'alphabet, le titre de la pièce, le nom de l'auteur, son portrait, de nouveau les lettres de l'alphabet. Silence. Pendant toute la pièce, quand les poupées parlent, leur tête émerge de leur tronc, quand elles se taisent, leur tête redescend dans leur tronc. Le nom de chaque poupée est projeté sur son corps.

[Un peu plus tard, première apparition du Nouveau-Né] : Le père sort en courant. La tête de la première poupée disparaît. La scène reste vide quelques instants. Apparaît le Nouveau-Né, un nourrisson plus grand qu'un homme, avec un hochet à la main. Sa démarche est droite, légère, parfaitement assurée. Cependant il se cognerait tout le temps dans les meubles, comme s'il était aveugle, si les meubles ne s'écartaient pas devant lui, glissant à droite, à gauche ou en arrière, se levant en l'air, lui laissant partout le passage libre, à lui qui n'a pas encore d'inhibitions, ne connaît pas encore les obstacles, les limites. Dans un silence complet, il parcourt la pièce dans tous les sens, observe.

[Dans Le Bébé géant Déry fait souvent jouer des projections qui interviennent sous plusieurs formes: projection « esthétique » servant d'introduction, de créateur de climat (les mouvements de l'arc-en-ciel et des lettres décrites ci-dessus trouveraient leur place aujourd'hui au générique d'une émission télévisée) ; projection « utilitaire » des noms des rôles sur les corps des poupées; images fixes et, enfin, intégration d'un film entier qui prend étroitement part dans l'histoire, en la résumant comme la scène muette de la pantomime des comédiens résumait la scène qui allait suivre,

le théâtre dans le théâtre, devant Ramlet. Voici donc, au deuxième acte du Bébé géant, ce « cinéma dans le théâtre » :]

La scène devient noire. Bruit de tonnerre. Sur l'écran latéral, projection de film. De l'autre côté, les civils dansent dans la pénombre. Musique. Le film : 6" civil et 7" poupée devant l'autel. Le curé les unit. Ils sortent dans la rue, un fiacre les ramène chez eux. Ils entrent dans l'appartement. Dans leur chambre, l'homme aide sa femme à se coucher. Avec un visage soucieux, montre en main, il lui tâte le pouls. Entrent, portant des panneaux avec l'inscription « Docteur » et « Sage-Femme », un docteur et une sage-femme. L'homme va dans la pièce voisine, tourne en rond. La porte de la chambre s'ouvre, entre la sage-femme avec un nourrisson dans chaque bras. Le docteur félicite le mari. Le docteur et la sage-femme sortent. Par la porte de la chambre entre la femme. Elle demande de l'argent. Le mari lui en donne avec une expression soucieuse. La femme sort. Par l'autre porte entrent en courant les deux enfants, déjà écoliers, avec des cartables sur les épaules; ils courent une fois autour de la pièce, ressortent. La femme entre, demande de l'argent; le mari lui en donne, le visage soucieux. La jeune femme sort côté jardin; dans le salon, elle se jette au cou d'un jeune homme élégant. Le mari sort côté cour dans la salle à manger, il se jette au cou d'une jeune femme élégante. On voit à la fois les trois pièces, celle du milieu est vide. La porte s'ouvre, entrent les deux enfants, enlèvent leurs cartables, les jettent sur la table, allument des cigares, se coiffent de chapeaux haut de forme et ressortent.

La femme, venant de gauche, le mari venant de droite, les deux entrent ensemble dans la pièce du milieu. La femme demande de l'argent; le mari lui en donne, le visage soucieux. Tous les deux ont le visage vieilli. Ils se mettent dans des chaises roulantes. Entrent deux infirmières, elles les poussent autour de la table, tournant en sens contraires, toujours en rond, d'abord au ralenti, puis de plus en plus vite. Le mari et la femme laissent tomber la tête sur la poitrine, les infirmières écrasent une larme. Des employés de pompes funèbres entrent avec des cercueils.

Au premier plan apparaissent le visage du mari et de la femme dans leur jeunesse, d'abord de face, tournés vers le public, ensuite de profil, tournés l'un vers l'autre. Les deux têtes montent au-dessus de l'écran, on ne voit que les poitrines. La femme lève la main, enfonce un poignard dans le cœur de son mari. Lumière, la scène est complètement vide. Entre le père.

Que prenez-vous au petit déjeuner?

Le décor représente de grandes pages de journaux: au fond, la troisième page du *Matin* avec les dernières nouvelles, des deux côtés des feuilles pliées avec, en alternance, des textes en hongrois, italien, allemand, anglais, etc. *Corriere della Sera*, *New York Herald*, *Petit Parisien*, *Berliner Tagblatt*, etc. On peut lire les titres même des derniers rangs. Intercalés, de la publicité encadrée, des photos de criminels et de ministres.

Par moments, les nouvelles prennent vie, arrêtent l'action principale et sortent du journal; leur place est immédiatement occupée par une tache rouge, bleue ou noire: la couleur s'accorde au sens de la nouvelle. A la fin du jeu, les décors seront faits de titres de journaux, de taches, de publicité, de petites annonces et de quelques photos. Les nouvelles, sorties du journal, se glissent à l'avant-scène et restent là debout, immobiles, éclairées par les projecteurs, le temps qu'il faut aux spectateurs pour les lire. Ensuite, les acteurs sortent de derrière les nouvelles et représentent l'action.

Les acteurs des nouvelles ont le visage couvert de masques parfaitement identiques et sans expression; du cou jusqu'aux genoux ils portent, devant et derrière, des feuilles de carton blanches ou colorées, marquées de lettres épaisses aux noms des acteurs. On ne voit que les mouvements des bras et des jambes. Les acteurs principaux jouent en costume de ville, sans masque, côté cour, où la scène est plus élevée, légèrement en pente, au plancher rouge. Les nouvelles se jouent côté jardin.

Les quatre acteurs représentant le public sont habillés en poupées géantes, portant également des masques sans expression, absolument identiques. Pendant les premières minutes de la représentation, ils se trouvent dans la salle, ensuite ils sont aux deux coins de l'avant-scène, deux à gauche, deux à droite, assis l'un derrière l'autre, de profil, se tournant vers le centre de la scène. Ils sont perchés sur des tabourets hauts, ceux de devant un peu plus bas.

La scène ne doit pas créer l'impression d'un espace réel.

... [Après le prologue] «les acteurs principaux apportent les meubles et les disposent côté cour. A l'avant-scène une table de couleur, des chaises de couleur et un échaffaudage avec grille marqué «Caisse»... Sur la table et les chaises pendent des cartons portant la légende «Table», «Chaise».

Le Vélocipédiste bleu

Côté jardin de la scène, une très grande table ovale, peinte en rouge. Autour de la table, en demi-cercle, huit chaises sans

dossier, plutôt des tabourets, peintes en huit couleurs différentes, les deux du milieu sont nettement plus grandes. En face, de l'autre côté de la table, une neuvième chaise qui restera vide. Dans un coin à gauche un lampadaire de rue, au-dessus de la table, des lampes colorées qui s'éclairent en alternance.

Côté cour, la scène est vide; en arrière-scène, une immense affiche de Lysoforme; au milieu du décor latéral un mur en verre blanc d'un mètre de large; devant ce mur une chaise. Au coin de l'avant-scène, un escalier rouge en colimaçon monte vers le mur latéral.

A l'avant-scène, caché au-dessus des frises, un immense haut-parleur, à travers lequel parle l'ANGE INVISIBLE.

L'espace est irréel. Sa conception est la tâche du décorateur.

Tous les acteurs jouent avec des masques qui représentent, par des lignes simples, presque semblables, le visage humain normal. Les masques sont de taille démesurée, au moins deux-trois fois plus grands qu'un visage normal, et différent entre eux surtout par la couleur des cheveux. Ainsi le vélocipédiste bleu a des cheveux bleu-clair, le vélocipédiste rouge - rouge écarlate, le docteur - vert marin, l'ANGE - argenté, etc.

La MORT joue sans masque. Le masque du PERE DE FAMILLE représente, à la place du visage, un soleil riant aux rayons jaunes, celui de la MERE DE FAMILLE - la demi-lune sur fond noir.

III. DRAMATIS PERSONAE

Le Bébé géant

Le 1 ^s . Nouveau-Né (connu sous divers noms comme: Hermaphroditos, Petit Louis)	Le Policier Le Bourreau La Vierge
Le Père	Un homme en civil
Nikodémos	Stéphanie
La Lune	Le Docteur
L'Encaisseur	Parents
Le Dompteur	

Nombreux personnages joués par des poupées
Un lion à deux têtes, un papillon, etc.

Que prenez-vous au petit déjeuner?

L'Auteur	Prêtre
Spectateurs 1, 2, 3, 4	<i>Toto</i>
Père de famille	Gould
Fils aîné	Les gens de la noce 1, 2, 3
Fils junior	Acrobate
Mademoiselle	Ministre
Valet	Journaliste
L'Étranger (Cambrioleur)	Assassin
T. Leroy	Employés de bureau 1, 2, 3, 4
Fiancée	Benton
Fiancé	

Postier, ouvrier, mendiant, soldat, encaisseur, policier, pompier, industriel, vieille, boucher, infirmière, juge d'instruction, boxeur nègre, etc.

Le Vélocipédiste bleu

L'Ange invisible	Vélocipédiste rouge
Père de famille	Vélocipédiste bleu
Mère de famille	Affiche
Ouvrier	Policier
Médecin	Oiseau
Nègre	La Mort
Ecuyère	Femme de ménage
Paysan	Garçon de café
Prêtre	Ange
Starter	

INVENTAIRE DES THÈSES (1983-1985)

I. THÈSES SOUTENUES

A) AUTEURS

BRETON

Oh Saeng-Keun - 3^e cycle NR - «Les récits d'André Breton: *Nadja*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou*; formes et significations» Abastado, Paris X, 02/83.

Fauchet Catherine - 3^e cycle NR - «L'alchimie du quotidien chez le surréaliste André Breton», Bem, Paris IV, 05/83.

BUNUEL

Dongan Christine - 3^e cycle NR - «Pour une approche sociocritique du film: *Tristana* et le discours libertaire », Cros, Montpellier III, 06/83.

CESAIRE

Toumson Roger - 3^e cycle NR - «Trois Calibans: Shakespeare, Renan, Césaire. Généalogie d'un mythe littéraire », Jeune, Bordeaux III, 06/83.

Raybaud Brigitte - 3^e cycle NR - «Poésie: Lutte ou les moyens d'une représentation textuelle (Aimé Césaire, Abdelatif Laabi, Nourredine Aba, Tahar Ben Jelloun, Nabil Fares), Jean, Aix-Marseille I, 04/83.

CHAR

Persegol Serge - 3^e cycle NR - «Approches de l'imaginaire chez René Char », Bouverot, Nancy II, 01/83.

CREVEL

Maubailly Madeleine - 3^e cycle NR - «Réalité et mythes personnels dans l'univers de René Crevel », Monferrier, Bordeaux III, 03/83.

DALI

Nevers Janine - 3^e cycle NR - «Salvador Dali: Le surréalisme et la peinture. Œuvre picturale et écrite jusqu'en 1940 », Bruand, Toulouse II, 03/84.

ELUARD

Perrin Véronique - 3^e cycle NR - «Le thème de la femme dans l'œuvre d'Eluard », Bellet, Lyon II, 12/82.

Boulestreau Nicole - D.E. - «La proverbialité dans les livres d'Eluard d'avant 1939 », Levailant, Paris VIII, 84.

GRACQ

Giorgi Hélène - 3^e cycle NR - «Le système du vide dans les récits de Julien Gracq », Richard, Paris IV, 01/83.

PAZ

Lardoux Jacques - D.E. - «Le sacré sans dieu dans la poésie contemporaine : Auden, Guillevic, Benn, Bonnefoy, Paz... », Backes, Caen, 06/83.

PERET

Spiteri Richard - 3^e cycle NR - « Les structures de l'imaginaire dans la poésie de Benjamin Péret », Béhar, Paris III, 06/83.

PIEYRE DE MANDIARGUES

Del Monaco Marie-Thérèse - 3^e cycle NR - «Rites et sacré dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues », Bancquart, Paris X, 01/83.

QUENEAU

Chabanne Jean-Charles - 3^e cycle NR - «L'humour dans les derniers romans de Raymond Queneau », Abastado, Paris X, 06/83.

TZARA

Soro Gabriel - 3^e cycle NR - «Jean Paulhan, Tristan Tzara et le poème nègre: Aspect du dialogue littéraire entre l'avant-garde française XIX-XX^e siècles et les arts primitifs », Béhar, Paris III, 03/83.

ZEMLIA

Burgar-Vaes Renhilde - 3^e cycle NR - «Zemlja et le surréalisme (Yougoslavie 1927-1935): une peinture de contestation », Le Bot, Paris I, 03/82.

B) THEMES

INDIEN

Girardin Hervé - 3^e cycle NR - «Du surréalisme en tant qu'Indien d'Amérique », Laude, Paris I, 02/83.

MEXIQUE

Roman Samuel - 3^e cycle NR - «Le surréalisme et les arts plastiques au Mexique », Marrast, Paris III, 03/84.

PORTUGAL

Figueiredo Eugénie - 3^e cycle NR - «Les mythes et l'énonciation dans la poésie surréaliste portugaise », Camlong, Toulouse II, 02/83.

REVOLUTION SURREALISTE

Triole Michel - 3^e cycle NR - «La mort dans *la Révolution surréaliste* », Bancquart, Paris X, 06/85.

SURREALISME

Huby Pascale - 3^e cycle NR - «Julio Cortazar: l'héritage surréaliste », Minguet, Paris X, 10/83.

II. DOCTORATS D'ETAT INSCRITS

A) AUTEURS

ARAGON

Ben Taleb Othman, «Pragmatique du discours romanesque: formes du discours et discours de la forme, l'œuvre romanesque de Louis Aragon », François, Paris V, 05/83.

Cotte Brigitte, «L'influence sur Louis Aragon de Marceline Desbordes-Valmore: stylistique, idéologie., Bertrand, Grenoble III, 10/82.

ARTAUD

Scarpetta Guy, « Antonin Artaud et l'Orient », Levailant, Paris VIII, 07/78, modif. 06/83.

BATAILLE

Bougearel Alain, « Le récit bataillien au risque de la psychanalyse », Sanouillet, Nice, 05/83.

Ernst Gilbert, « Georges Bataille et la mort », Levailant, Paris VIII, 07/78, modif. 06/83.

BRETON

Migeot François, « Mises en scène de l'inconscient dans l'œuvre "romanesque" d'André Breton », Bellemin-Noël, Paris VIII, 05/82.

CESAIRE

Saravaya Gloria, « L'écriture de la négritude chez Aimé Césaire et Edouard Glissant », Fayolle, Paris III, 11/83.

Hountondji Victor, « La poésie de Césaire et de Senghor: le point d'une dualité », Fayolle, Paris III, 12/82.

CHAR

Boulade Michel, « Parole poétique et silence biographique de René Char », Mailhos, Toulouse II, 11/82.

Faucheux Michel, « René Char et le recueillement de la parole grecque », Mailhos, Toulouse II, 10/82.

Nogacki Edmond, « Écriture et peinture chez René Char », Reboul, Lille III, 11/77, modif. 05/83.

CREVEL

Devesa Jean-Michel, « Le roman cassé selon René Crevel », Dumas, Paris VII, 10/83.

ELUARD

Bergez Daniel, « Paul Eluard poète de la présence », Bellet, Lyon II, 12/75, modif. 01/83.

Thomas Françoise, « Le dynamisme des images dans l'œuvre de Paul Eluard », Onimus, Nice, 03/73, modif. 06/83.

GRACQ

Lefèvre Catherine, « L'espace et le temps dans l'œuvre de Julien Gracq », Reboul, Lille III, 01/78, modif. 02/83.

MASSON

Will-Levailant Françoise, « L'œuvre d'André Masson jusqu'en 1941. Essai sur l'art et les savoirs dans la première moitié du xx^e siècle, accompagné du catalogue raisonné des peintures », Jullian, Paris I, 03/78, modif. 05/83.

PIEYRE DE MANDIARGUES

Ollier Michel, « L'écriture romanesque d'André Pieyre de Mandiargues », Raimond, Paris IV, 03/78, modif. 03/83.

PREVERT

Goumon Christiane, « Le jeu dans l'œuvre poétique de Jacques Prevert », Béhar, Paris III, 12/82.

RIBEMONT-DESSAIGNES

Begot Jean-Pierre, « L'œuvre écrite de Georges Ribemont-Dessaignes », Décaudin, Paris III, 01/73, modif. 12/83.

ROUSSEL

Martin Gérard, « Autour de Raymond Roussel: l'existence décrite », Mailhos, Toulouse II, 11/78, modif. 12/83.

B)THEMES

SURREALISME

- Tinel André, "Le surréalisme et l'humour", Dumas, Paris VII, 12/66, modif. 12/82.
Tamuly Annette, «Le surréalisme et la mythologie», Béhar, Paris III, 01/78, modif. 01/83.
Vovelle Marie-José, "La diffusion du surréalisme pictural dans les pays néerlandophones (1920-1950)", Jullian, Paris I, 01/70, modif. 12/83.
Pasquet Martine, "Les relations entre le surréalisme hispano-américain et le surréalisme européen", Yurkievich, Paris VIII, 06/78, modif. 06/83.

III. DOCTORATS D'UNIVERSITE ET DE 3· CYCLE INSCRITS

A) AUTEURS

ARAGON

- Bayari Maha, «*La Mise à mort*: vers une nouvelle écriture romanesque d'Aragon», Dumas, Paris VII, 11/82, modif. 06/83.
Ballay Catherine, «L'exhibition et le masque: Etude de la théâtralité dans *la Mise à mort* et *Théâtre/Roman*», Bem, Paris IV, 11/82.
Chomette Anne, «L'espace parisien dans le cycle du "monde réel" d'Aragon», Garguilo, Paris III, 11/82.
Klumpp Victoria, «Les figures féminines dans le "monde réel" d'Aragon (à l'exception des *Communistes*)», Lévi-Valensi, Amiens, 06/82.
Ombagala Bernard, «La phénoménologie de l'optimisme dans le "monde réel" de Louis Aragon», Picard, Reims, 02/83.
Letellier Nathalie, «Les "limites de la représentation" dans les derniers romans de Louis Aragon», Dumas, Paris VII, 10/82.
Pommier Brigitte, «Ecriture romanesque et histoire dans *la Semaine sainte* et *la Mise à mort* de Louis Aragon», Levailant, Paris VIII, 12/82.
Papadima Maria, «La ville dans l'œuvre romanesque d'Aragon et de Tsirkas», Jouanny, Paris XII, 01/83.
Pot Dominique, «Les personnages féminins dans le monde réel 1934-1944 de Louis Aragon», Bem, Paris IV, 11/82.

ARTAUD

- Bonnefoy Brigitte, «Artaud: des contraires», Jean, Aix-Marseille I, 05/83.
Galibert Thierry, "Une malédiction littéraire. Essai sur le processus de création chez les poètes maudits de Gérard de Nerval à Antonin Artaud", Jean, Aix-Marseille I, 04/83.
Dumoulié Camille, «Nietzsche et Artaud, penseurs de la cruauté», Brunel, Paris IV, 11/82.
Sato Kyoko, «Witkiewicz et Artaud», Cadot, Paris III, 11/83.
Tromp Gilles, «La composante sonore et musicale du théâtre selon Artaud», Brunel, Paris IV, 12/82.

BATAILLE

- Eid Georges, «L'homme entier et l'éclat de rire chez Georges Bataille», Bellet, Lyon II, 11/82.
Thevenieau Yves, «La question des récits dans l'œuvre de Georges Bataille», Marmande, Lyon II, 11/82.

BRETON

- Krivanek Katia, «L'écriture d'André Breton et l'imagination surréaliste (étude stylistique):a», Burgos, Chambéry, 01/83.
Vigouroux Jean-Marie, «Le hasard objectif dans l'œuvre d'André Breton», Rieuneau, Grenoble III, 10/82.

BUNUEL

Avila Ivan, « L'univers picaresque dans l'œuvre filmique de Luis Buñuel de *L'Age d'or* à *Cet obscur objet du désir* », Mimoso-Ruiz, Strasbourg II, 11/80, modif. 06/83.

Cansigno-Gutierrez Yvonne, « Aspects du cinéma "mexicain" de Luis Buñuel (1950-1962) », Mimoso-Ruiz, Strasbourg II, 11/82.

CESAIRE

Angue-Nguema Christiane, « Thèmes, métaphores et rythme dans l'œuvre poétique de Aimé Césaire », Mayer, Montpellier III, 10/82.

CHAR

Le Cornec Joëlle, « René Char et l'écriture fragmentale », Allaire, Rennes II, 11/83.

Jacquet Charles, « Du réel à l'inconnu dans l'œuvre de René Char », Richard, Paris IV, 07/82.

Moreau-Gioda Eliane, « René Char, poète du refus, de la solitude et de la souveraineté », Jean, Aix-Marseille I, 05/83.

Creac'h Martine, « Lecture de *Retour amont* de René Char », Mathieu, Paris VIII, 11/82.

Hafner Josef Karl, « De la fureur au mystère », Décaudin, Paris III, 12/83.

CREVEL

Buot François, « René Crevel: biographie d'un intellectuel surréaliste et communiste », Rémond, Paris X, 09/83.

GRACQ

Aanaud Marie-Anne, « Recherches sur le romanesque de Jean Giono et Julien Gracq », Pruner, Dijon, 11/75, modif. 02/83.

Bovard Isabelle, « L'appareillage dans l'œuvre de Julien Gracq », Mailhos, Toulouse II, 12/83.

Bouyssi Patricia, « L'influence de l'opéra wagnérien dans l'œuvre de Julien Gracq: l'histoire d'une fascination », Mailhos, Toulouse II, 11/83.

Didier François, « La fascination des possibles dans l'œuvre de Julien Gracq », Guyard, Paris IV, 11/82.

Bru Frédéric, « Paysage et décor dans trois œuvres de Julien Gracq », Bellet, Lyon II, 12/82.

Kleinman Gisèle, « L'esprit du mal dans l'œuvre de Julien Gracq », Decotignies, Lille III, 11/77, modif. 03/83.

Jourde Pierre, « Géographies imaginaires et espace intérieur: Gracq, Michaux, Tolkien », Jouanny, Paris XII, 12/82.

Laithier Jean-Luc, « Etude du fonctionnement temporel dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », Cesbron, Angers, 09/81, modif. 07/83.

Marot Patrick, « Une dramaturgie de la connaissance dans trois récits de Julien Gracq: *Au château d'Argol*, *Un beau ténébreux*, *Le rivage des Syrtes* », Forestier, Paris X, 04/80, modif. 09/83.

Mialon Patrick, « L'homme et le no man's land: topologie et temporalité autour de Buzzati, Gracq et Le Clezio », Grassin, Limoges, 12/82.

Ochoa Céline, « L'écriture de la séduction dans *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq », Décaudin, Paris III, 12/82.

Nizard Sylvie, « Julien Gracq et l'esthétique romanesque », Sicard, Toulouse II, 11/82.

Rebois Marie-Edith, « Julien Gracq et le Graal », Bouverot, Nancy II, 12/82.

LEIRIS

Cervera Nicole, « Vertige et machine dans *La règle du jeu* de Michel Leiris », Giusto, Paris IV, 11/82.

Ferreri Serge, « Etude de l'œuvre fantastique de Leiris », Dumas, Paris VII, 06/83.

PIEYRE DE MANDIARGUES

Laurens Brigitte, « La figure féminine dans l'univers mandiarquien », Decotignies, Lille III, 11/82.

QUENEAU

Rochefort Marie-Noëlle, « Structures parodiques dans *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau », Abelard, Lyon II, 11/82.

Billot Mary-Lise, « Les vertus opaques de la lettre et la „ grande image " au logogriphe chez Boris Vian et Raymond Queneau », Grassin, Limoges, 12/82.

Vitisvorakarn Chananao, « La quête de la sagesse dans les romans de Raymond Queneau », Debon, Nantes, 12/82, modif. 02/84.

Sarale Jean-Marc, « Le style parlé et ses effets dans l'œuvre romanesque de Raymond Queneau », Milly, Paris III, 12/82.

ROUSSEL

Zukowski Henri, « Roussel lecteur de Verne », Bonnefis, Lille III, 10/83.

SOUPAULT

Martinet Bertrand, « Philippe Soupault, romancier », Cantaloube-Ferrieu, Toulouse II, 11/83.

B)THEMES

FEMME

Monnier Elisabeth, « La femme surréaliste: un mythe », Martin, Lyon II, 11/82.

GRECE

Tsolka Theodora, « Le mouvement surréaliste grec », Dumas, Paris VII, 11/82.

MEXIQUE

Sanchez Evelyne, « L'aventure mexicaine des surréalistes », Pageaux, Paris III, 09/83.

MINOTAURE

Berthet Clarisse, « Glissements picturaux dans une revue littéraire surréaliste: *Minotaure*, 1933 à 1939 », Bem, Paris IV, 11/82.

PEINTURE

Mayacou Athanasie, « Les sources plastiques de la peinture surréaliste », Dorival, Paris IV, 12/82.

SURREALISME

Justine Kalomira, « Éléments du surréalisme dans l'œuvre d'Odysseas Elytis », Mounier, Grenoble III, 10/83.

Defago Guillermo, « Roberto Sosa poète surréaliste », Lavallo, Bordeaux III, 12/82.

Guigon Emmanuel, « L'objet surréaliste. Introduction aux techniciens bénévoles », Le Bot, Paris I, 11/82.

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 M. Haim, Montage de Patrick Lawson.

I. - LIVRES

- ABDEUAOUAD Hedi, *Tendances surréalistes dans la poésie maghrébine d'expression française*, Temple, Temple University, 1983.
- AJAME Pierre, *La Double Vie de Salvador Dali*, Paris, Ramsay, 1984, 228 p., br.
- ARP Hans, *Logbuch*, poèmes, édition bilingue, trad. franç. d'Aimée Bleikasten, Paris, Artfuyen, 1983, 48 p., 2 ill., br.
- ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. XIX, *Cahiers de Rodez*, Paris, Gallimard, 1984; t. XX, *Cahiers de Rodez*, Paris, Gallimard, 1985.
- BAILLY Jean-Christophe, *Marcel Duchamp*, Paris, Hazan, 1984, 124 p., ill. noir.
- BARON Jacques, *Charbon de mer*, Paris, Gallimard, 1983, br. Réédition du roman publié en 1935.
- BEHAR Henri et CARASSOU Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, coll. «Textes et débats», 1984, 11 x 16,5, 512 p., br.
- BERNARD Jacqueline, *La Permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel de Louis Aragon*, Paris, José Corti, 1984, 212 p., br.
- BRETON André and SOUPAULT Philippe, *The Magnetic Fields*, traduction anglaise et présentation par David Gascoyne, London, Atlas Press, 1985, 168 p.
- BURGER Peter, *Surrealismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, 369 p.
- CABANEL Guy, *Illus! On d'illusions*, illustrations de Robert Lagarde, Montpellier, Fata Morgana, 1983, 13,5 x 23,5, 48 p., br.
- CARDONNE-ARLYCK Elisabeth, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, coll. «Bibliothèque du XX^e siècle», 1984, 263 p., br.
- CARPENTIER Alejo, *Chroniques*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1985, 508 p., br.
- CASAMASSIMA Mireille, *Il surrealismo e l'arte italiana*, Bari, Edizioni del Sud, 1984, 192 p.
- CHAPON François, *Mystère et Splendeurs de Jacques Doucet*, Paris, Lattès, 1984, 15,5 x 21, 415 p., ill. noir, br.

- CHENIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le Surréalisme*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes », 1984, 272 p., br.
- COLINET Paul et PIQUERAY Marcel, *Crognamire*, ill. par R. Willems, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1984.
- COURTOT Claude, *Bonjour Monsieur Courtot I*, ill. par Giovanna, Paris, Ellebore, 1984, 144 p., br.
- DEBENEDETTI Jean-Marc, *Momies et autres textes*, frontispice de Gilles Ghez, Paris, Ellebore, 1984, 96 p., br.
- Des années trente: groupes et ruptures*, actes du colloque organisé par l'antenne de l'U.R.L. n° 5 à l'Université de Provence I, 5-7 mai 1933, textes réunis par Anne Roche et Christian Tarting, Editions du C.N.R.S., Centre Régional de Publication de Meudon-Bellevue, 1985.
Plusieurs communications se rapportent au surréalisme.
- DESCARNES Robert, *Dali, l'œuvre et l'homme*, Lausanne, Edia, « La Bibliothèque des arts », 1984, 456 p., ill. noir et coul.
- DESNOS Robert, *Ecrits sur les peintres*, réunis et présentés par Marie-Claire Dumas, avec 54 dessins de Desnos, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1984, 13,5 x 19, 264 p., br.
- DUMAS Marie-Claire, *Étude de « Corps et Biens » de Robert Desnos*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1984, 168 p., br.
- DUMAS Roland, *Plaidoyer pour Roger Gilbert-Lecomte*, avec la collaboration de Christine Piot, suivi de « Le cristal dans l'éclair », de Serge Sautreau, Paris, Gallimard, 1985, 254 p., br.
- DUVE Thierry de, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1984, 296 p., ill. en noir.
- ELUARD Paul, *Lettres à Gala, 1924-1948*, édition établie et annotée par Pierre Dreyfus, préface de Jean-Claude Carrière, Paris, Gallimard, 1984, 15,5 x 24, 524 p., br.
- ERNST Max, *A Little Girl Dreams of Taking the Veil*, roman-eollage, trad. franç. des légendes par Dorothea Tanning, New York, George Braziller, 1982, 176 p.
- FONDANE Benjamin, *Ecrits pour le cinéma*, textes réunis et présentés par Michel Carassou, Paris, Plasma, 1984, 14 x 22, 160 p., illustr. h.t., br.
- FONTANELLA Luigi, *Il surrealismo italiano*, Roma, Bulzoli editore, 1983, 228 p.
- GASCOYNE David, *Journal de Paris et d'ailleurs, 1936-1942*, traduit de l'anglais et présenté par Christine Jordis, préface de Lawrence Durrell, Paris, Flammarion, 1984, 420 p., br.
- GASCOYNE David, *Rencontres avec Benjamin Fondane*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1984, 13 x 19, 32 p., br.
- GERBER Theo, *Ghiribizzi*, Zurich, Waser Verlag, 1984, 172 p., ill.
- GERSAO Teolinda, *Dada. Antologia bilingue de textos teóricos e poemas*, Lisbonne, Dom Quixote, coll. « Poesia século XX », 1983, 158 p.
- GIMENEZ FRONTIN J.-L., *El surrealismo. En torno al movimiento bretoniano*, Barcelona, Montesinos, 1983, 137 p., ill.
- GIMFERRER Pere, *Max Ernst*, Paris, Albin Michel, coll. « Les Grands Maîtres de l'Art Contemporain », 1983, 128 p., ill. noir et coul.
- HUGO Jean, *Le Regard de la mémoire*, Avignon, Actes-Sud, 1984, 517 p., ill. noir, br.
- KNUTSON Greta, *Lunaires*, nouvelles, Paris, Flammarion, coll. « L'Age d'Or », 1985, 13,5 x 21,5, 238 p., br.
- KRAL Petr, *Pour une Europe bleue*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1985, 13 x 19, 56 p., br.
- MADDÖX Conroy, *Dali*, Feltham, Newnes Books, 1983, 94 p., Hl. noir et coul.
- MALET Léo, *Poèmes surréalistes*, Paris, La Butte aux Cailles, 1983, 157 p.
- MARGERIE Anne de, *Valentine Hugo, 1887-1968*, Paris, Jacques Damase, 1983, 21,5 x 29,5, 152 p., 200 ill.
- MATHIEU Jean-Claude, *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, Paris, José Corti, 1984-1985, 2 vol. de 365 p.

- MATIC Dusan, *BagdaLa*, trad. par Harita et Francis Wybrands, Paris, La Différence, 1984, 248 p., br.
- MINET Pierre, *Un héros des abîmes*, avant-propos de Jacques Baron, Paris, Belfond, 1985, 152 p., br.
- MORELLE Pau!, *Un nouveau cadavre: Aragon*, Paris, La Table Ronde, 1984, 221 p., br.
- MORRIS C.B., *El manifesto surrealista escrito en Tenerife*, Tenerife, Université de la Laguna, 1983, 11 cahiers de 4 p. sous chemise, dessin original d'O. Dominguez.
- NEZVAL Vitezlav, *Valérie ou la semaine des merveilles*, trad. du tchèque par Milena Braud et Jean Rousselot, Paris, Robert Laffont, 1984, 208 p., br.
- PAZ Octavio, *La Fleur saxifrage*, trad. par J.-C. Masson, Paris, Gallimard, 1984, 15,5 x 24, 250 p., br.
- PENROSE Roland, *80 ans de surréalisme, 1900-1981*, trad. par Joëlle Guyot et Robert Marrast, Paris, Cercle d'art, 1983, 300 ill. noir et cou!.
- PERET Benjamin, *Le Quilombo des Palmars*, Paris, Arabie-sur-Seine, 1983, 17 p., br.
Texte inédit en français présenté et adapté par Alain Joubert.
- PIERRE José, *L'Univers surréaliste*, Paris, Somogy, 1983, 352 p., ill. noir et cou!.
- PIEYRE DE MANDIARGUES André, *Le Deuü des roses*, nouvelles, Paris, Gallimard, 1983, 192 p., br.
- PREVERT Jacques, *La Cinquième Saison*, Paris, Gallimard, 1984, 238 p.
- QUINN Edward, *Max Ernst*, Barcelone, Poligrafa, 1983, 448 p., ill. noir et cou!.
Textes et M. Ernst, U.M. Schneede, P. Waldberg, D. Waldmann.
- RAY Man, *Objets de mon affection*, préface de Jean-Hubert Martin, Paris, Philippe Sers, 1983, 192 p., ill. noir, br.
- REMY Michel, *David Gascoyne ou l'urgence de l'inexprimé*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, br.
- RICHAUD André de, *Vie de saint Delteil*, Quimper - Cognac, Calligrammes-Le Temps qu'il fait, 1984, 112 p., br.
Rééd. de l'ouvrage publié en 1928.
- RODANSKI Stanislas, *Des proies aux chimères*, illustrations de Jacques Hérold, préface de Jean-Michel Goutier, Paris, Plasma, 1983, 14 x 21 cm, 128 p., br.
- SCUTENAIRE Louis, *Mes Inscriptions, 1974-1980*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1984, 262 p., br.
- SOUPAULT Philippe, *Georgia, Epitaphes, Chansons et autres poèmes*, préface de Serge Fauchereau, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1984, 320 p.
- SPIES Werner et PIOT Christine, *Picasso, Das Plastische Werk*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983, 24 x 28,5, 428 p., ill.
Réédition complétée du catalogue de l'œuvre sculptée de Picasso publié pour la première fois en 1971.
Surréalisme périphérique, actes du colloque «Portugal, Québec, Amérique latine: un surréalisme périphérique?», présentés et édités par Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, Département d'histoire de l'art, 1984.
- VOGT Ulrich, *Le Point noir. Politik und Mythos bei André Breton*, Francfort-Berne, Ed. Peter Lang, 1983, 438 p., br.
- WALD Susana et ZELLER Ludwig, *Mirages*, Toronto, Hounslow Press, 1983, 18 x 23,5, 116 p., ili.
- WALDBERG Patrick, *Tanguy, peintures*, Paris, La Différence, coll. «L'Autre Musée», 1984, 80 p., ill. noir et cou!.

II. - REVUES

CAS - CHAMPS DES ACTIVITES SURREALISTES

N° 19, décembre 1983. «Cris/crise du sujet: échos de *Documents* chez les surréalistes flamands et hollandais », par José Vovelle. « De Freud à Breton: entre la proie et l'ombre quelques aspects d'un héritage », par Pierre Baron.

N° 20, septembre 1984. « Desnos journaliste à *Paris-Soir* », présenté par M.-C. Dumas. « La Bataille de la phrase », par M.-P. Berranger. « Eluard, la femme de pierre et les filles de chair », par E.-A. Hubert.

C.R.LN. - CAHIER DE RECHERCHES INTER-UNIVERSITAIRES NEERLANDAISES

N° 10, février 1984, volume consacré aux *Œuvres complètes de Sally Mara* (Raymond Queneau).

DADA / SURREALISM

University of Iowa, U.S.A.

N° 10-11, 1983.

N° 12, 1983, « Visual Poetics ».

N° 13, 1984.

DIES UND DAS

Berlin ouest, hiver 1984, non paginé. Revue animée par Ted Joans. « Hommage à W. Lam ». Textes et ill. de A. Breton, B. Peret, Matta, J. Mansour, R. Benayoun, A. Joubert, J. Schuster, P. Mabile, M. Leiris, M. Oppenheim, D. Tanning, A. Césaire...

DIGRAPHE

N° 30, juin 1983, *Naissance du surréalisme* Présentation de Jean Ristat et Serge Fauchereau. Textes d'Aragon, Breton et Soupault.

DUNGANON

Suède, Orkeljunga.

N° 2: « Dunganon Again », textes et illustrations de B. Arenas, J. Caceres, E.F. Granell, E. Gomez-Correa, O. Ahlberg, T. Amel, G. Broe, T. Eldon, T. Pusey.

ELLEBORE

N° 8, 1^{er} trim. 1984. « La Découverte des Amerives... », textes et images de Edouard Jaguer, Jean-Michel Goutier, Jean-Marc Debenedetti, Saul Kaminer, Wolfgang Paalen, Guy Rousille, Ivan Tovar, Philippe West, Jorge Caceres, quatre lettres inédites de Benjamin Peret à E.F. Granell.

EUROPE

N° 660, avril 1984, *Littérature du Portugal*. Un ensemble sur la poésie surréaliste portugaise présenté par Pierre Rivas.

N° 667-668, novembre-décembre 1984, *Antonin Artaud*.

Textes de A. Artaud, Ph. Soupault, A. et O. Virmaux, L. Rolland, Y. Benot, A. Jouffroy, J. Garelli, L. Baier, N. Geblesco, J.-L. Steinmetz, M. Carassou, B. Fondane, L. Cardoza y Aragon, J.-M.-G. Le Clézio, J. Lezama Lima, R. Navarri, U. Artioli, F. Bartoli, J. Palau y Fabre, A. Almuro.

LES MOTS LA VIE

Publication du groupe Eluard, n° hors série, 1984. Université de Nice - C.N.R.S.

Textes de R. Lassalle, G. Fauconnier, R. Adamson, D. Bergez, N. Boulestreau, R. Riese-Hubert, C. Guedj.

LOUISIANA REVY

Humblebaek, Dannemark, octobre 1983 *René Magritte*, textes de S. Gablik, L. Scutenaire, T. Brunius, R. Magritte. Ill. coul. et noir.

MAGAZINE LITTERAIRE

N° 206, avril 1984, *Artaud*.

Textes de H. Thomas, A. Adamov, Ph. Sollers, P. Thevenin, J.-M. Rey, B. Delvaille, J.-P. Morel, P. Brasseur...

N° 213, décembre 1984, *60 ans de surréalisme*.
Textes de J.-J. Brochier, J. Hurtin, G. de Cortanze, M.-J. Hoyet Marsigly,
J. Roudaud, J.-P. Dollé, P. Tacussel, M. Dachy, H. Juin, B. Noël, A.
Bosquet.

MELE

« International Poetry Letter » édité par Stefan Baciu, University of
Hawaï, novembre 1983, numéro consacré à la Bolivie.

REVUE DES SCIENCES HUMAINES

N° 193, 1984/1. Université de Lille III. Comporte un ensemble d'articles
consacrés au surréalisme par M.-C. Dumas, J. Decottignies, J.-P. Clébert,
G. Durozoi, G. Raillard.

TERZOOCCHIO

Edizioni Bora, Bologne.

N° 28, sept. 83.

N° 29, déc. 83.

N° 3D, mars 84.

TEXTUEL, 34/44

N° 16, 1985. « Robert Desnos: *Corps et biens* ».

Textes de M.-C. Dumas, M. Murat, M. Décaudin, P. Caizergues, L. Can-
taloube-Ferrieu, J.-Ch. Gateau, S. Gaubert, C. Debon, A.-M. Amiot,
E.-A. Hubert.

TABLE DES MATIERES

L'AGE D'OR - L'AGE D'HOMME

Henri BEHAR et Pascaline MOURIER-CASILE : Le vent du souvenir et de l'avenir	9
Marc EIGELDINGER: André Breton et le mythe de l'âge d'or.....	17
Pascal DURAND: Entre Narcisse et Pygmalion: le surréalisme entre utopie et mythe	33
Annette TAMULY : Le surréalisme entre utopie et mythe ..	49
Ulrich VOGT: Nouveau mythe et mythe nouveau	59
Régis ANTOINE: Des hommes en travers du mythe	69
Paule PLOUVIER: Utopie de la réalité, réalité de l'utopie	87
Jean-Claude BLACHERE: Géographie physique de l'Eden chez André Breton	100
Anne-Marie AMIOT : <i>Grains et Issues</i> : Age d'or, âge d'homme, âge approximatif	118
Maurice MOURIER: El dorado. Tentative d'évaluation de <i>l'Age d'or</i> aujourd'hui	135
Lucie PERSONNEAUX CONESA: Vincente Aleixandre ou le suspens au goût d'éternité	153
Claude MAILLARD-CHARY: Les Visages du Sphinx chez les surréalistes	165

VARIETES

Karlheinz BARCK: Motifs d'une polémique en palimpseste contre le surréalisme: Carl Einstein	183
Janine MESAGLIO-NEVERS: Salvador Dali. Peinture et poésie: De l'automatisme à la paranoïa-critique	205
Jean-Gérard LAPACHERIE: Un «topos» de la pensée du XVIII ^e siècle dans les textes «théoriques» d'André Breton.....	219

Patrick IMBERT: Désir de responsabilité et responsabilité du désir au Québec	225
Alain DELAUNOIS: Discours de presse et surréalisme en Belgique (1924-1950)	236

REFLEXIONS CRITIQUES

Louis JANOVER: Lettre à <i>Mélusine</i> à propos d'une ombre qui a perdu son corps	249
Michel DECAUDIN: Le surréalisme occupé	263
José-Augusto FRANÇA: Le surréalisme portugais	267

DOCUMENTS

Jonos SZAVAI: La période surréaliste de Gyula Illyés ..	277
Gyula ILLYES: Visite chez Tristan Tzara	285
Georges BALL: Fringale théâtrale chez le bébé géant du surréalisme hongrois. Trois pièces «d'avant-garde» écrites par Tibor Déry, à Pérouse, en 1926	289
Tibor DERY: Textes pour le théâtre	309
Inventaire des thèses	319
Michel CARASSOU: Bibliographie	325

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 25 OCTOBRE 1985
SUR LES PRESSES DE
DOMINIQUE GUÉNIOT
IMPRIMEUR A LANGRES

DÉPÔT LÉGAL: OCTOBRE 1985
N° D'IMPRIMEUR : 1326

L'âge d'or — l'âge d'homme. La syzygie des mots, par son étrange tranquillité, signale un problème neuf, que peu d'exégètes du Surréalisme ont traité pour lui-même, ce qui, en soi, justifierait notre entreprise. L'ontogenèse rencontrant la phylogenèse, l'âge d'or renvoie aux origines mythiques de l'humanité en même temps qu'à l'époque privilégiée de l'enfance pour l'individu ; comment le Surréalisme a-t-il pris en charge ce thème, en le projetant, non pas dans un futur hypothétique, mais dans un présent constamment menacé, l'âge d'homme, lui-même conforté par cet horizon idéal observé au rétroviseur ? Cherchant à réunir les inconciliables, à vivre l'Amour et la Révolution d'un même élan, il est le point suprême que les surréalistes ont inscrit sur le portulan de l'humanité contemporaine.

Henri Béhar.

Contributions : A.-M. AMIOT, R. ANTOINE, G. BALL, K. BARCK, H. BÉHAR, J.-C. BLACHÈRE, M. CARASSOU, M. DÉCAUDIN, A. DELAUNOIS, T. DÉRY, P. DURAND, M. EIGELDINGER, J.-A. FRANÇA, G. ILLYÉS, P. IMBERT, L. JANOVER, J.-G. LAPACHERIE, C. MAILLARD-CHARY, J. MESAGLIO-NEVERS, M. MOURIER, P. MOURIER-CASILE, L. PERSONNEAUX CONESA, P. PLOUVIER, J. SZAVAI, A. TAMULY, U. VOGT.