

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE SURREALISME

MÉLUSINE

N°X

AMOUR • HUMOUR



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

*Etudes et documents réunis par
Henri Béhar
et Pascaline Mourier-Casile*

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: Éditions L'Age d'Homme - 5, rue Férou, 75006 Paris.

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

Copyright © 1988 by Editions L'Age d'Homme, Paris

*« Comme ton cousin le serpent t'a appris à te rouler
autour de l'arbre de la vie avec la pomme dans les
lèvres! O Mélusine! O Mélusine! Les cœurs des
hommes sont à toi. »*

Alfred de Musset
Confession d'un enfant du siècle

AMOUR-HUMOUR

NOYAUX D'ORAGE ET TÊTE DE LA COMÈTE

Pascaline MüURIER-CASILE

A deux reprises au moins le surréalisme s'est laissé tenter par les délices pernicieuses de ce genre académique entre tous - florilèges, spicilèges et autres morceaux choisis - qu'est l'anthologie ¹.

La première fois, c'était en 1940, sous la signature de Breton, pour célébrer l'humour; la seconde, en 1956, sous celle de Péret, pour exalter l'amour. Singulier chassé-croisé, interversion, signifiante à n'en pas douter, des rôles: l'auteur de *l'Amour Fou* cautionne l'humour, dont on l'a si souvent accusé de manquer; l'auteur des *Rouilles encagées*, dont la réputation d'humoriste est si grande que l'on a parfois tendance à oublier qu'il est aussi celui de *Je Sublime*, se fait le chantre de l'amour...

De toutes les «données fondamentales» du surréalisme, l'Amour et l'Humour ² seuls ont donné lieu à une « anthologie ». L'entreprise anthologique, dans l'un et l'autre cas, intervient à un moment où le surréalisme, faisant retour sur lui-même, mesure sa trajectoire, délimite son champ d'action, recense les effets qu'il y a produits: bref, se situe dans l'Histoire, tout en s'affirmant, hors de l'Histoire, comme « état d'esprit ». L'anthologie est alors une mise en perspective, et, du même coup, une mise en lumière: pas de définition valable du surréalisme *sans* l'Amour et *sans* l'Humour... (contre-épreuve: si l'une des grandes lignes de fracture du surréalisme passe par l'Amour, une autre passe, assurément, par l'Humour. Aragon, condamné pour son goût du libertinage, attente à l'Amour, l'est aussi pour sa conception ludique de l'Humour. Tout contre-sens, voire tout faux-sens, sur l'Amour *et* sur l'Humour, constitue un suffisant facteur de mise à distance).

Aux deux grandes anthologies, avouées explicitement comme telles par

leurs titres, il faut ajouter, il est vrai, *Trajectoire du Rêve*¹. Paru en 1938, ce recueil est contemporain à la fois de *l'Amour Fou* et de la théorisation sur l'humour (« Situation surréaliste de l'objet », 1935, « Limites non frontières... », 1937). Rêve, Amour, Humour: trois mots clés du surréalisme. Etroitement solidaires :

*la Poésie consiste à oublier sa voix. Pour écouter celle du rêve. Ce qui m'arrête m'intéresse. Mais je bouge. Mobilité immobile de l'amour [...] Un éclat de vitre du rêve : l'humour*⁴.

Solidaires, ces mots le sont parce qu'ils manifestent tous trois cette toute-puissance du désir par laquelle l'homme jette son défi au monde, à la réalité contraignante qui prétend l'asservir. Toute-puissance du désir qui constitue « depuis l'origine le seul acte de foi du Surréalisme » (A. Breton: *Qu'est-ce que le Surréalisme?* 1934).

En fait, avec le début des années trente, avec la montée en Europe des forces régressives et oppressives, il semble bien que l'Amour et l'Humour prennent la relève du Rêve. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, cette « année mentale »⁵, hantée par la grande ombre de Sade, s'ouvre sur « la Barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante » (Breton) et sur des images de *l'Age d'Or*, et se ferme sur « l'humour, attitude morale » (Ristic), que prolonge *Grains et Issues* (Tzara), utopie d'un monde à venir, où l'amour sera rendu à sa vraie nature, où l'humour exercera librement sa « force de persuasion », où « l'objet des rêves » sera concrètement mis au jour...⁶.

Par leur morphologie identique, que souligne encore la quasi-homophonie *Amour/Humour*, les titres des deux *Anthologies*, à seize ans de distance, se font écho. Signe, et clin d'œil, volontaire assurément. D'autant plus que la structure des deux ouvrages est similaire: une préface, titrée⁷, s'efforce, sinon de définir la notion concernée, au moins d'en cerner les contours ; les textes sont présentés dans l'ordre chronologique, de l'origine au Surréalisme, où l'Amour (sublime) et l'Humour (noir) prennent tout leur sens. Qui est, dans les deux cas, subversion du sens commun.

Sur le modèle 'canonique du premier *Mani/este*, la perspective diachronique constitue une histoire *autre*, une histoire *surréaliste* de la sensibilité humaine. Vus du Surréalisme, à contre-sens donc, Amour et Humour changent radicalement de sens: « l'amour tel que je l'entends... »/« l'humour au sens où nous l'entendons... ».

L'Amour (sublime) et l'Humour (noir), dont les manifestations sporadiques déchirent, comme autant de fulgurations brèves, la sombre trame de « la condition humaine sans issue et sans perspective » (Péret), témoignent désormais des lois qui régissent « l'affectivité moderne » (Breton). Machines à « détraquer et à nier », par leur « fonctionnement fulgurant »⁸, la réalité, Amour et Humour travaillent conjointement à changer la vie - le monde? - pour en faire l'image réalisable du désir. (Et c'est ici, bien sûr, que la barque de

l'Humour, comme celle de l'Amour, court le risque de se briser sur les écueils du monde tel qu'il est. Et demeure. Les adversaires du surréalisme n'ont pas manqué de le souligner...).

Amour Sublime/Humour noir: les deux adjectifs signalent l'intervention surréaliste qui, action sur le langage, ici comme ailleurs se veut, en même temps, action sur l'homme, action sur le monde. Breton, associant deux termes de polarité contraire, qui, avant lui, « ne faisaient pas sens », ajoute un mot à la langue, un registre à l'affectivité humaine. Péret détourne la catégorie rhétorique du sublime, qui glisse des hauteurs éthérées de la sublimité aux profondeurs - freudiennes et alchimiques - de la sublimation.

Si l'Amour est sublime, l'Humour l'est aussi. Et ils sont, l'un et l'autre, placés sous ce « signe ascendant » dont Breton a voulu faire l'emblème du Surréalisme.

L'Amour, selon Péret, « point limite » où s'opère, hors de toute transcendance, la « conjonction de toutes les sublimations », est « le plus haut degré d'élévation » à quoi l'homme puisse atteindre. Breton emprunte à Freud sa définition de l'humour, « sublime et élevé », comme « valeur particulièrement apte à nous libérer et à nous exalter ». A ses yeux, l'humour, produit et source tout à la fois du « pouvoir merveilleux et vivifiant » qu'assure à l'homme le plein exercice de sa « faculté de sublimation », se révèle être la « valeur ascendante entre toutes », appelée à démonétiser toutes les autres.

L'emprunt fait à Freud, comme toujours dans le surréalisme, est insidieusement manipulé, détourné de son usage. Certes, Breton reprend bien à Freud l'analyse du processus dynamique de l'humour: face aux traumatismes que la réalité lui inflige, le moi oppose - et impose - le démenti, le défi du principe de plaisir et « surinvestit soudain' son surmoi », cet « héritier de l'instance parentale » qui le tient en tutelle tout en s'efforçant « à le consoler et à le préserver de la souffrance ». Mais, dans l'humour noir, la ruse du désir prend le surmoi à son propre piège, et celui-ci apparaît moins comme un bon père que comme un dresseur, un maître - disqualifié - d'acceptation. Incompatible, donc, avec cette force radicale « d'inacceptation » qu'est, dans le surréalisme, le désir. Et ce n'est sans doute pas pour rien que Breton fait la part belle à « l'homme qui a tué son père » et voit dans *le Baladin du Monde Occidental* (Synge), « un précipité du rêve universel ».

Par l'humour noir, le désir se construit un masque trompeur qu'il réussit, selon la formule de Ristic, à faire « estampiller » par le surmoi, tout en prenant le contre-pied des injonctions de celui-ci. Par ailleurs, si, pour Freud, l'humour est avant tout un processus *d'épargne*, d'économie, l'humour noir s'affiche, au contraire, chez Breton, fastueusement, comme prodigalité, « seul commerce intellectuel de haut luxe »...

Un autre détournement, opéré conjointement par Breton et par Péret, sur l'humour et sur l'amour consiste, à la faveur d'un glissement de mots, à déplacer la sublimation freudienne vers la sublimation alchimique. Breton justifie son refus « d'explicitier l'humour et de le faire servir à des fins

didactiques» par une référence à la Haute Science et présente Péret comme un alchimiste de l'humour. Si « chez lui la censure ne joue plus ou excipe du *tout est permis* » c'est que « lui seul à pleinement réalisé... l'opération correspondant à la sublimation alchimique ». Ainsi, l'Humour et l'Amour sont du domaine de la Haute Poésie...

Avec Péret, dit encore Breton, « la joie panique est revenue », cette même « joie panique » qui préside, dans *L'Amour Fou* (p. 48), à la rencontre de l'être de désir. Enfin, dans l'univers poétique de Péret, « on ne se meut que par une réalisation ininterrompue d'accords passionnels ». Et c'est pourquoi, chez lui, l'Humour jaillit « comme de source ». Autant dire que, chez Péret, l'Amour est le moteur de l'Humour...

S'il est « sublime », l'humour surréaliste est aussi, et avant tout, « noir ». Il se démarque radicalement des teintes, pastel, vives ou criardes, mais toujours claires, qui constituent le spectre de « la gaieté triviale », la « plaisanterie sans gravité », « l'ironie sceptique » ou « la fantaisie à court terme ». Nul n'en ignore: qui ouvrirait *l'Anthologie* dans l'espoir d'y trouver matière à rire ne saurait être que gravement déçu! Sombre est l'univers de l'Humour. Comme l'est aussi, malgré son pouvoir d'illumination, d'irradiation, celui de l'Amour, « ombre vénéneuse », « ombre mortelle ». En l'un comme en l'autre se révèlent à nu « les régions d'ombre qui dorment en moi »⁹. L'un comme l'autre sont « l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois », et de ses douceurs fades.

Plus encore que contre les « traquenards »¹⁰ et les limitations que lui inflige la réalité, c'est contre les règles et les contraintes de la morale sociale que s'insurge, dans l'humour noir, le désir qui s'affiche, dans sa violence déchaînée, comme une révolte farouchement individualiste. La seule rigueur, les seules règles morales que l'Humour, comme l'Amour, ait à connaître sont celles qui permettent la « réalisation du désir concret, irrationnel, individuel ». Et ce n'est que dans la mesure où « il ne laisse en paix aucune pierre tombale des siècles, aucune pierre angulaire de l'éternelle sagesse » que « *l'humour est moral, tout comme" la folie, la poésie, l'amour* »¹¹.

On pourrait faire - cela a été fait¹² - un relevé thématique des actes de cruauté, prétendument contre-nature, des perversions, que l'on dit révoltantes, par lesquels l'Humour se constitue en anti-morale et pratique une sorte d'érotisme noir, d'érotisme énergumène. Il ne s'agit bien entendu pas pour Breton (pas davantage que pour Tzara de *Grains et Issues*), de prôner la mise en œuvre de telles pratiques, mais bien de « débusquer », chez le lecteur comme chez le scripteur, tout à la fois « la bête sociale extraordinairement bornée » et, composantes censurées de leur désir, les monstres inquiétants qui hantent l'inconscient. C'est dans la même intention que, dans le *Second Manifeste*, il demande que soit braquée « sur l'engeance des *premiers devoirs* l'arme à longue portée du cynisme sexuel », ou que Crevel, mettant « les pieds dans le plat » de la morale sociale, puérile et honnête, loue Sade d'avoir empêché que se perde dans les sables de la résignation « le besoin qui fait la vie et fait que la vie accepte

d'avoir été faite », c'est-à-dire l'Amour¹³. Poussé jusqu'à ses extrêmes limites, aimé (au moins théoriquement !) jusque dans ses perversions, l'amour devient un soleil noir. Et si « l'exploration du froid de l'amour noir »¹⁴ qu'entreprend Bataille se démarque de l'Amour surréaliste, c'est moins en raison de sa « noirceur » que parce que lui fait défaut ce « signe ascendant » qui seul légitime, aux yeux de Breton, toute action, tout comportement humain.

Noir, l'Humour l'est aussi de la noirceur brillante du Roman Noir, son presque contemporain. Ici encore un pont est jeté, implicitement, de l'Humour à l'Amour. Sur ce pont passe, sombre et fulgurante, Mathilde, être de tentation pure. « Le principe de plaisir n'a jamais pris », dit Breton, « plus manifestement sa revanche sur le principe de réalité »¹⁵ que dans le genre frénétique. L'Humour, lui, parvient à « libérer en nous le principe du plaisir », à « mettre le principe de réalité en vacances », voire même, quand il est pratiqué par Duchamp, à « faire intervenir le plaisir jusque dans la formulation de la loi à laquelle la réalité doit répondre ».

Si le roman noir est « pathognomonique du Grand trouble social qui s'empare de l'Europe à la fin du XIX^e siècle »¹⁶, l'humour noir semble trouver sa formulation la plus parfaite (il atteint alors ce « noir pur » dont « le spectre ne le cède pas en diversité au spectre solaire »), dans les « années hagarde » de l'immédiat après-guerre. La réflexion surréaliste sur l'humour coïncide avec l'inexorable montage de « court métrage de nuit mauvais teint »¹⁷ qui allait devenir la réalité de l'Europe en guerre. (Et l'interdiction de *l'Anthologie* peut apparaître comme la confirmation, après coup, de la pertinence et de l'actualité d'une telle réflexion, dont certains dénonçaient au contraire le caractère inactuel et dérisoire face aux urgences de l'action révolutionnaire et aux angoisses de l'heure.) Parallèlement, c'est sur fond de guerre d'Espagne que s'écrit *l'Amour Fou*. (Et la lettre à Ecusette de Noireuil peut bien sembler donner un sens négatif - celui d'une démission, d'un regrettable retrait - aux vers de « Sur la route de San Romano » : « l'étreinte poétique comme l'étreinte de chair/Tant qu'elle dure/Défend toute échappée sur la misère du monde »¹⁸.)

C'est, enfin, des doubles ténèbres, individuelles et collectives, suscitées par la tentation désespérée de « faire en [soi] la nuit pure » et par « cette sombre veille de deux fois l'an mil », que naît le mythe de Mélusine et l'exaltation de l'amour « bloc de lumière »¹⁹.

C'est sur un fond de ruines et de désastres - **le** décor même du Roman Noir - , c'est contre « la vie sordide » que se dressent, pour sinon les annuler, du moins contester leur légitimité, l'Amour et l'Humour.

Chaque fois qu'il le peut, Breton, dans *l'Anthologie* introduit l'Amour aux côtés de l'Humour. A tout le moins suscite-t-il, dans l'ombre de ses grands humoristes, et pour illuminer cette ombre, une figure féminine, si fugitive soit-elle. Même si, en toute rigueur, on peut s'étonner que seules Léonora Carrington et Gisèle Prassinos témoignent ici de « l'autre prisme de vision »²⁰ dont *Arcane* 17 réclamait l'avènement... (Par Gisèle Prassinos, toutefois, un

noeud supplémentaire relie l'Anthologie de l'Humour et celle de l'Amour. Par elle, le « monument impérial à la femme enfant », pièce maîtresse de l'amour sublime, se dresse « sur l'horizon de l'humour noir ».)

Né du noyau de nuit incandescente du désir, l'humour noir, comme l'Amour, est aussi couleur de feu. Flamme de la passion. Flamboiement de la révolte. A tout instant surgit dans *l'Anthologie* quelque éclat du « grand iris de feu » qui, de page en page, aime et illumine le texte de *l'Amour Fou*, quelque rayon du « très fin pinceau de feu 21 » qui seul donne sens à la vie et assure la « recoloration » du monde: « sujet brûlant » que l'on ne peut toucher qu'avec des « gants de feu », « terre de feu » où souffle « tout le vent de la passion ». De cette même passion « aux beaux yeux égarés » qui ne peut que « pâtir d'avoir à se mêler à la lutte terrestre ». De celle aussi qui a laissé « des points d'incandescence inoubliables » dans les yeux des derniers porteurs du « flambeau » mal éteint de la Commune de Paris 22.

Au « coup de foudre » par quoi le langage courant métaphorise la « nature aveuglante du phénomène de reconnaissance de l'être désiré » (Péret), à l'éclair, dont une photographie illustre, dans *la Révolution Surréaliste*, l'enquête « quelle sorte d'espoir mettez-vous en l'amour », fait écho le « paratonnerre » qui ouvre *l'Anthologie de l'humour noir* et l'image du « foudroiement », récurrente tout au long du texte. Ici, « la plus haute et fine branche de l'arbre foudroyé » répond à la « branche unique du foudroiement » de *l'Amour Fou* 23.

Feu du ciel ou feu de la terre: éclair ou volcan. Au moment où les amants de Ténériffe atteignent la bouche calcinée du Teide, Breton évoque le souvenir d'un « épisode de la *Nouvelle Justine* du Marquis de Sade qui a pour cadre l'Etna ». Et Breton commente ainsi le texte qu'il cite: « Comment échapper à l'humour déchirant de cet aveu ? 24 »

Sous le signe de la foudre et du volcan, la figure de Sade cautionne, indissolublement, l'Amour et l'Humour. Si Péret éprouve quelque gêne à l'associer à la célébration de l'amour sublime, il y parvient cependant en dissociant de l'œuvre l'homme qui en a « au moins éprouvé la tentation ». Breton achève sa notice sur Sade par une citation d'Eluard qui lui fait gloire d'avoir su « délivrer l'imagination amoureuse ». Telle formule de Char, « Sade l'amour enfin sauvé de la boue du ciel » 25, en annonce telle autre de Péret, « un visage de femme peut suffire à noyer l'image de la divinité », qui elle-même renvoie, une fois encore, à l'Humour, susceptible, selon Breton, de « rendre à l'homme la toute-puissance qu'il a été capable de mettre sur le nom de Dieu ». L'Humour, comme l'Amour, dévalorise « l'infâme idée chrétienne du péché... 26 »

Amour/Humour: l'écho de la paronomase n'en finit pas de résonner de texte en texte: « l'herbe noire » de l'humour foulée par le cheval de *la Mariée du Vent* et l'hymne au sphinx féminin de l'Amour qui est *la Femme 100 Têtes*; l'humour de Charlot et le tract « Hands off love »; *l'Age d'Or*, film par excellence de l'humour noir et « seule entreprise d'exaltation de l'amour tel que je l'envisage 27 » ; *Entracte*, film typiquement humoristique d'un « des plus grands

poètes du désir sans repos condamné à renaître autre de sa réalisation même ». Qui, donc, dans le domaine propre de l'humour, apporte un démenti au « sophisme redoutable » selon lequel « l'amour s'exposerait à se ruiner dans la mesure où il poursuit sa réalisation même ²⁸ ».

Une identique puissance de défi et de sédition anime l'Amour et l'Humour. Forces éminemment subversives, principes de révolte, ils sont doués l'un l'autre de « la vertu absolue de tout ce qui s'exerce, spontanément ou non, dans le sens de l'inacceptation ²⁹ ». L'Amour et l'Humour sont défi au réel, défi aux conditions matérielles de la vie. Défi, même, suprême, à la mort. C'est pourquoi, aux yeux de Breton, le Mexique, avec ses « jouets funèbres », s'affirme comme « la terre d'élection de l'humour noir ». Le Mexique où la vie lui apparut un jour « sous les traits d'une femme imaginaire C..) toute séduction en même temps que tout défi ». Le Mexique qui constitue « une partie de (son) paysage mental - et, par extension (...) du paysage mental du surréalisme ³⁰ ». C'est pourquoi encore, Breton, dans *Arcane* ¹⁷, met l'Amour, victorieux des tentatives mortifères, sous le signe séditieux de la flamme noire et rouge de l'Anarchie. Flamme sur laquelle - par une double procédure de déplacement et de condensation qui ne manque pas d'humour (il s'agit du sigle de la Société Anonyme des Eaux) - on déchiffre « en grandes lettres noires séparées par des points, l'inscription *Sade* ³¹ ».

*
**

« Toutefois, TOUTEFOIS », comme aurait dit Breton, « ç'eût été trop simple vraiment »... ³²

A trop faire jouer les ressorts de l'homophonie et l'inextricable réseau de connexions qui, de texte en texte, fait ainsi entrer en résonance l'Humour et l'Amour, on risque d'oublier qu'une irréductible différence de potentiel les maintient à distance.

Dès l'instant où elle prend corps, la fulguration de l'Amour semble bien exclure l'Humour. Le rendre impossible. Ou, plus positivement, inutile.

Les grands maîtres de l'humour noir, qui sont aussi, de façon plus générale, les grands intercesseurs du surréalisme, Lautréamont, Jarry, Vaché, n'ont avec l'Amour que des rapports pour le moins distendus. Ils avaient plutôt tendance à en être les contempteurs. On peut en dire autant de Duchamp. Ou de Rigaut (...) « l'amour, l'absence d'amour, la syphilis [...], le désir, l'impuissance [...] il n'y a pas là de quoi fouetter un chat ³³ ». « L'argot de Rose Sélavy » peut bien faire jouer les ressources vengeresses de l'humour aux dépens même des « images de l'amour » ((Rose Sélavy voudrait bien savoir si l'amour, cette colle à mouche, rend plus dures les molles couches ³⁴ »), mais c'est que, justement, il ne s'agit que de *l'image* de l'amour, non de sa réalité. Lorsque intervient « la mystérieuse », la toute-puissance de sa présence absolue impose silence à l'humour. Tant que le narrateur de *la Lzberté ou l'Amour!* s'en tient au récit des

fictives aventures érotiques de Corsaire Sanglot et de Louise Lame, il use avec prodigalité de toutes les provocations de l'humour le plus noir. Mais il suffit qu'entre en scène celle qu'il ne nomme que « la femme que j'aime » pour que, sans transition, le ton bascule, et, de la confiance lyrique chuchotée, glisse au balbutiement de l'émotion nue³⁵.

Si l'Amour et l'Humour sont bien, l'un et l'autre, manifestation concrète de la toute-puissance du désir, de sa capacité à soumettre la réalité aux seules lois du principe de plaisir, chacun témoigne cependant d'un rapport radicalement divergent du sujet désirant à lui-même, à l'autre et au monde.

L'Humour place le sujet en position *défensive*, soit que l'humoriste se protège consciemment contre les agressions du monde extérieur en usant du défi, de la provocation ou de la mystification pour masquer les blessures reçues, soit que le lecteur se trouve mis dans la nécessité de « trouver pour son propre compte un refuge dans l'humour » pour « s'épargner un émoi affectif par trop considérable ».

Par ailleurs, l'humour suppose l'autosuffisance narcissique - régressive - du moi, capable d'opposer une fin de non recevoir absolue aux « conditions réelles (...) jugées les plus défavorables³⁶ ». Le repli humoristique du sujet sur lui-même ainsi induit, tient à distance non seulement le monde mais l'autre, qui, toujours supposé plus ou moins hostile, dangereux, n'est accepté que comme objet manipulable, corps dépeçable, être à dominer, au gré des fantasmes du désir. L'Humour agresse. Il n'accueille ni ne reconnaît.

Par la rencontre amoureuse, en revanche, « tout ce qui peut être attendu du dehors et du dedans³⁷ » se concilie en l'être aimé. Pour que la rencontre ait lieu, il a fallu que le sujet se fasse disponible, s'ouvre à l'altérité radicale de l'événement, repère les signaux et les signes que lui fait la réalité objective. Qu'il y reconnaisse la figure de son désir. De plus la « suffisance parfaite qui tend à être celle de l'amour entre deux êtres³⁸ », enfin, par impossible, réconciliés l'un et l'autre avec le monde, ne met nullement fin à ce vertige de l'altérité³⁹. Le sujet ne se referme pas sur lui-même, il s'ouvre à l'autre, il ne se reconnaît, ne se constitue que dans l'autre, acceptant ainsi le risque de se perdre pour la chance de se faire retour. C'est de l'autre qu'il reçoit « la révélation du sens de sa propre vie⁴⁰ ».

Par l'Humour, la puissance du principe de plaisir, sa capacité à démentir le réel ne s'exerce que dans le champ du langage. L'Humour est « désordre formel⁴¹ ». Il n'a de prise que sur les images du monde, sur la représentation que le sujet peut se faire des êtres, des choses, des événements. Ces images, cette représentation, il lui est, certes, loisible de les soumettre aux exigences de son désir. De les subvertir. Mais ses pouvoirs n'excèdent jamais les limites du texte où il se donne champ libre. Car il est lui-même image, simple représentation. Etre de mots. Rite magique, assurément. Mais dont l'efficace demeure langagière, scripturale.

Hors du texte, le monde demeure inchangé. Et la réalité inflexiblement oppressive... Si l'humour réussit, comme l'affirme Joë Bousquet, à « attacher

aux pertes, aux tyrannies, aux guerres les plus effroyables, la chance comique d'avoir régné pour rien ⁴² », il ne peut faire que ces calamités n'aient lieu...

La réalisation des fantasmes, agressifs et destructeurs, de l'humour, son passage à l'acte, ne peut se faire que sur le mode de la mimique, du jeu théâtral. Le revolver de Jarry, celui de Vaché, celui que Breton rêvait de brandir dans la foule, ne tirent pas de vraies balles, ou en tout cas pas sur leurs vraies cibles. Tirer, ce serait outrepasser les frontières mêmes de l'Humour. Le mettre à mort. Car, dit fort clairement Breton, l'Humour noir se parle, il s'écrit. Il ne se vit pas. C'est cela, en fait, que dit Vaché - même s'il croit dire tout autre chose - lorsqu'à une question de Breton touchant la nature de « l'humour », il répond par l'humoreuse formule IL EST DANS L'ESSENCE DES SYMBOLES D'ETRE SYMBOLIQUES ⁴³ ».

Le seul passage à l'acte possible pour l'Immortiste conséquent demeure le suicide (Vaché, Rigaut, Duprey...). Lui seul est conforme à la nature, à « l'essence » de l'humour. Tentative violente et désespérée de survie dans un monde dont les limitations et les traquenards sont ressentis comme invivables, et où il est « naturellement appelé à prendre une valeur défensive ⁴⁴ » l'humour ne peut pas être une attitude vitale. L'Amour, au contraire, ne peut que se vivre. Et, vécu, il « restitue à toutes choses les couleurs perdues des anciens soleils ⁴⁵ ». La rencontre amoureuse, fruit merveilleux du hasard objectif, par quoi le sujet désirant suscite - ici et maintenant - l'objet de son désir, porte atteinte à la réalité même. Les mots du désir s'incarnent, prennent vie. L'écriture de *Nadja* prépare l'apparition de « toi » qui rend effectif, efficace, ce qui n'était avant elle que figures de « pressentiment ». L'Amour, dès lors, permet « la réalisation intégrale (...) l'in vraisemblable réalisation de tous les espoirs ». La rencontre de l'ondine actualise chacun des mots du poème « Tournesol » ⁴⁶.

Dans l'éblouissant « délire de la présence absolue »; l'amant n'a que faire des armes défensives de l'Humour. L'inadéquation du sujet au monde, l'effroyable disproportion entre son désir et ce que la réalité parcimonieusement lui accorde (qui sont les moteurs de l'Humour) semblent, miraculeusement, s'être effacés: « la vie finit, sinon par rentrer en grâce, du moins par être [...] tolérée ⁴⁷ ».

Dût-il, pour naître, affronter « cette minute poignante où le poids des souffrances endurées semble devoir tout engloutir », et parce qu'il témoigne du refus de se laisser engloutir, l'Amour exalte en l'homme, contre toutes les forces de la mort, le vouloir vivre. Dès lors s'opère la « conversion de signe », dès lors entrent en scène les « génies [...] maîtres de la vie poétique des choses ⁴⁸ ». Dans l'acte d'amour, comme dans « l'étreinte poétique », s'affirme une « tension vitale tournée au possible vers la santé, le plaisir, la quiétude, la grâce rendue, les usages consentis ⁴⁹ ».

*

**

Ainsi donc, chez Breton, Amour et Humour conseillent leurs polarités opposées. L'Amour a partie étroitement liée avec le *Sphinx blanc* du hasard objectif. Il semble bien que sur leurs « murailles abruptes », le *Sphinx noir*, de l'Humour court le risque de se briser. On peut en déplaçant légèrement la formule de Breton, dire qu'Amour, Humour sont « les deux pôles entre lesquels le surréalisme » a cru « pouvoir faire jaillir ses plus longues étincelles³⁰ ». On aura reconnu la définition de *l'image surréaliste*. C'est dire que, consubstantiels au surréalisme, et malgré leurs polarités antinomiques, l'Humour et l'Amour sont l'un et l'autre de même nature que la poésie.

Il n'est sans doute pas indifférent que, réécrivant la formule qu'il avait utilisée dans « Limites non frontières... » – pour la subvertir et la dépasser vers une conciliation de l'antinomie – Breton ait eu recours, précisément, à la figure de l'étreinte amoureuse – qui est aussi celle de l'étreinte poétique. « Nous avons annoncé [...] que le Sphinx noir [...] ne pouvait manquer de rencontrer [...] le Sphinx blanc [...] et que toute création ultérieure serait le fruit de leur étreinte. »

AmourHumour : bien au-delà du jeu gratuit de la paranomase, les mots font l'amour... Et pour Breton, de ce jeu érotique que mènent entre eux les mots, jaillissent à la fois nos plus sûres raisons de vivre et notre capacité à changer le monde. La poétique surréaliste est une érotique. C'est pourquoi elle prétend être le grand ressort de la régénération du monde.

Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940). Paris, Sagittaire, 1950; Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel, 1956. Toutes les citations de Breton et de Péret données sans référence appartiennent à ces deux ouvrages.

2. Les majuscules sont ici volontaires. Elles signalent l'usage surréaliste de ces deux notions.

3. André Breton, *Trajectoire du rêve*, Paris, G.L.M., 1938.

4. Georges Hugnet, « les revenants futurs », *ibid.*, p. 181.

5. L'expression est utilisée par Aragon pour désigner *la Révolution surréaliste*.

6. Tristan Tzara, *Grains et Issues*, Paris, Garnier Flammarion, 1981, pp. 86-89.

7. Le dialogue entre Péret et Breton se joue à plusieurs niveaux. « Noyau de la comète » reprend et prolonge « Comète surréaliste » (1947), mais aussi « Têtes d'orage » (*Minotaure* n° 10, 1936) : comme elles ont une chevelure, les comètes ont une tête, fulgurante. Amour-Humour: noyaux de la comète surréaliste...

8. M. Ristic, « l'humour, attitude morale », *le S.A.5.D.L.R.*, n° 6, 1933.

9. Aragon, *le Libertinage*, Paris, Gallimard, 1924, p. 196.

10. T. Tzara, *op. cit.*, p. 88 : « L'humour est la revanche de l'individu en butte aux traquenards de ses limites ».

11. M. Ristic, *op. cit.*,
12. Cf Mireille Rosello, *l'Humour noir selon A. Breton*, Paris, J. Corti, 1987.
13. René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, Paris, Pauvert, 1974, p. 247.
14. Georges Bataille, *Histoire de rats*, cité in S. Alexandrian, *les Libérateurs de l'amour*, Paris, Point Seuil, 1977, p. 262.
15. André Breton, « Limites non frontières du surréalisme », *la Clé des champs*, Paris, Sagittaire, 1953, p. 20.
16. *Id. ibid.*, p.20.
17. André Breton, *Arcane 17*, Paris, UGE, « 10/18 », 1965, p. 70.
18. André Breton, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1968; p. 124.
19. André Breton, *Arcane 17, op. cit.*, p. 24, p. 33, p.27.
20. *Ibid.* p. 69.
21. André Breton, *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1970, p. 108, p. 32.
22. André Breton, *Arcane 17, op. cit.*, p. 15.
23. André Breton, *l'Amour fou, op. cit.*, p. 109.
24. *Id. Ibid.*, p. 106.
25. René Char, «Hommage à D.A.F. de Sade », *le SA.S.D.L.R.*, n° 2, p. 193.
26. André Breton, *l'Amour fou, op. cit.*, p. 105.
27. *Id. Ibid.*, p. 88.
28. *Id. ibid.*, p. 104.
29. André Breton, *Manifestes du Su"éalisme*, Paris, Gallimard, «Idées », 1979, p. 79.
30. A. Schwarz, *Breton/Trotsky*, Paris, UGE « 10/18 », 1977, p. 60, p. 156.
31. André Breton, *Arcane 17, op. cit.*, p. 14.
32. André Breton, *Manifestes du Su"éalisme, op. cit.*, p. 61.
33. Jacques Rigaut, cité in *l'Anthologie de l'humour noir*, p. 311.
34. Robert Desnos, *Corps et Biens*, Paris, Gallimard, «Poésie» 1968, p. 43, p.35.
35. Robert Desnos, *la Liberté ou l'amour* p. 44 à 48.
36. André Breton, «Limites non frontières... », *op. cit.*, p. 17.
37. André Breton, *Arcane 17 (Ajours), op. cit.*, p. 147.
38. André Breton, *l'Amour fou, op. cit.*, p. 86.
39. Sur ce point, cf Paule Plouvier, *Poétique de l'Amour chez A. Breton*, José Corti, 1983.
40. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972, p. 69.
41. C'était le titre choisi - mais non utilisé - par Desnos pour regrouper «Rose Sélavy », « L'Aumonyme » et « Langage cuit ».
42. Cité par P. Plouvier, *op. cit.*, p. 168.
43. Jacques Vaché, *Lettres de gue"e*, Paris, Losfeld, 1970, p.69.
44. André Breton, «Limites non frontières... », *op. cit.*, p. 17.
45. André Breton, *l'Amour fou, op. cit.*, p. 13.
46. *Ibid.*, p. 63 à 73.
47. André Breton, *l'Amour fou, op. cit.*, p.85 : *Arcane 17, op.ât.*, p. 91.
48. *Ibid.*, p. 91.
49. André Breton, *la Clé des champs, op. cit.*, p. 115.
50. André Breton, *Situation politique du Su"éalisme*, Paris, Denoël-Gonthier, 1972, p. 147 ; « Limites non frontières... », *op. cit.*, p. 18.

AMOUR ET HUMOUR SURREALISTES PARCOURS ET TRAVERSÉES

Martine ANTLE

Ainsi s'établit, sur le parcours de l'univers [...] la contradiction de l'homme qui veut que, sur l'escalier sans fin, chaque marche soit un ustensile familial.

Tristan Tzara

PREMIERS PAS

L'humour au sens surréaliste du terme est libérateur et révélateur. Il remet en question l'ordre et le bon sens et relève d'une esthétique basée sur le hasard et l'imprévisible. Il surgit là où il y a chute de sens ou perte de langage face à l'inattendu; là où après avoir franchi « les premiers pas » le lecteur ou le spectateur entre en contact direct avec les zones d'ombre de l'imprévu. Fondé sur une esthétique de la surprise et du « dépaysement », il se manifeste inévitablement lorsqu'il y a déplacement des significations et des lieux. L'humour fait effet de choc électrique, et la « démonstration » de son fonctionnement dans le surréalisme, nous rappelle Tzara peut s'expliquer selon la dynamique de l'image de Réverdy. L'humour se déclare alors subversif et brutal, tel ce fragment inséré dans *l'Anthologie de l'humour noir* (1939) : « Celui qui observe en marchant dans les rues verra, je crois, les visages les plus gais dans les voitures de deuil » (p. 47).

Investissant d'emblée tous les modes d'expression et changeant leur destination, l'humour surréaliste ne saurait se limiter au seul dépaysement. L'intérêt que suscite l'humour - véritable courant électrique - réside moins dans l'événement humoristique, que dans les parcours et traversées multiples des lieux de l'inconnu qui s'offrent au lecteur. L'humour, souligne Tzara, « fait appel à l'humain et au mouvant, au détriment de la fixité des choses » (« Incompatibilité », O. C. V, p. 398). Il relève d'une poétique de la négativité; il échappe aux notions de temporalité, de reconnaissance, de localisation et se dérobe à toute définition. L'humour agit en tant que « formant textuel » et se

manifeste aussi bien dans les objets énigmatiques que dans la structure hétérogène et discontinue d'une œuvre, comme c'est le cas dans *Connaissance de la mort* de Roger Vitrac (1926). En somme le surréalisme a su remettre en cause «avec l'objet de l'humour, le sujet» («Incompatibilité», pp. 397-398). Et c'est bien ce que propose le titre de préface de *L'Anthologie de l'humour noir*: «Paratonnerre»; titre-enveloppe se dérochant lui-même à son sujet, d'où l'ajout: «la préface *pourrait être* intitulée: le paratonnerre» (je souligne). Cette remise en cause du sujet de l'œuvre sur le plan des modes de représentation du surréalisme se traduit par un passage constant d'un système de signes à un autre.

Dans son introduction à *L'Anthologie de l'humour noir*, Breton revient à plusieurs reprises sur les dangers à définir l'humour. Acceptant la définition de Valéry selon laquelle l'humour est intraduisible, il affirme que «nous échappe et nous échappera sans doute longtemps toute définition globale de l'humour» (p. 13). Le texte qui suit l'introduction de *L'Anthologie de l'humour noir* se présente comme une mise en situation de l'humour. L'ensemble est composé suivant un assemblage ou «collage» de textes, de lettres et de fragments et mêle plusieurs genres: poésie, peinture, théâtre, entre lesquels l'humour circule. Son agencement structurel hétérogène et fragmentaire tient lieu de théâtre de l'humour. L'humour, objet fuyant jamais défini, traverse les motifs multiples et les accidents du texte. Le lecteur-spectateur placé en situation humoristique - telle lecteur de *Nadja* transporté entre divers réseaux textuels: le texte, le titre et l'image - assiste à «l'angoissant voyage ou l'énigme de la fatalité» (*Nadja*, p. 151). Jouant à l'infini sur des déplacements phoniques et sémantiques ou bien ne dévoilant de l'image que le spectral, l'humour bouleverse et révolutionne tous les modes de représentation dans l'écriture comme dans l'art. Objectivant des signes et des situations hors du leur contexte, les soumettant «à un principe de mutation perpétuelle» (*Anthologie*, p. 229), l'humour marque l'inscription fugitive et nécessaire de cette «morsure dans le réel» aurait-dit Artaud. Il transforme le langage en véritable «materia prima» ou «plasma germinatif» (*Anthologie*, p.229). L'humour signe-mirage ou matériau textuel sans cesse projeté à la limite du verbal, du théâtral, ou du pictural, participe directement de la cosmogonie et de l'esthétique surréaliste. Il est ce courant imperceptible qui anime ou traverse la matière; il fait bruire et ciller les mots ou les objets (qu'ils soient isolés de leur contexte ou assemblés sous forme de collage) sur l'écran mental du participant. Un peu comme dans les toiles de Chirico dans lesquelles, comme le souligne Vitrac, la surprise et l'humour excluent «toute notion de représentation habituelle» (*Giorgio De Chirico*, pp. 9-11). Car dans le théâtre de l'humour les objets et les lieux laissent toujours «hésiter à la lisière du merveilleux le mouvement, le geste ou la substance [et] *L'inquiétude suscite de nouveaux sens: évasion, voyage dans un ciel humoristique, tragique des natures mortes*» (*ibid.*, je souligne).

POINTS D'INSCRIPTIONS

L'humour sous toutes ses formes investit l'œuvre surréaliste de Roger Vitrac et dans plusieurs articles, tout au long de sa carrière, Vitrac reconnaît l'influence qu'Apollinaire et Jarry ont exercée sur lui. Pour Vitrac, l'humour est pris dans son sens large et se doit d'atteindre « le rire absolu ». Au théâtre, c'est le rire destructeur au sens où l'entendait Jarry, rire qui devient dans « Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique » (1930) le texte absolu du spectacle:

L'humour sera la seule lanterne rouge qui éclairera les drames et signalera au spectateur si la voie est libre ou fermée, s'il est convenable de crier ou de se taire, de rire tout haut ou tout bas [...]

En résumé nous proposons comme thème: l'actualité dans tous les sens ; comme moyen: l'humour sous toutes ses formes et comme but: Le rire absolu, le rire qui va de l'immobilité baveuse à la grande secousse de larmes. (p. 24, je souligne).

Dans la poésie de Vitrac, l'humour naît de l'association paradoxale du plaisir et du hasard. C'est la volupté qui se place au centre de l'humour, force aveugle, qui «ne choisit jamais» (*Connaissance de la mort*, p.43). Le sujet-lecteur ou spectateur ne choisit pas non plus, il est d'emblée entraîné, dissous, dans le labyrinthe ou va-et-vient constant du plaisir et du hasard du texte:

*Je te poursuis partout d'un œil jamais couvert
Jusqu'à ce que je sois solennellement vert
Comme cette ironie où brûle ma science*

(Dés-Lyre, 86)

Maintenant, lecteur, c'est dans un salon obligeamment transformé par un mécène que je te reçois [...]

Ici non seulement tu vas être sujet aux troubles de la maison tournante de « Luna Park », mais encore à tous ceux des sens et de la pensée.

(*Connaissance de la mort*, 123-124)

L'humour est ici un procédé visant à décentrer le lecteur et à brouiller son sens de la perception. Il délivre le lecteur du rationnel et sert de catalyse aux transformations alchimiques. L'exemple le plus flagrant de cet esprit humoristique, préconisé par Vitrac, est présenté dans « Expériences », un des chapitres composant *Connaissance de la mort*. Les expériences menées dans ce texte se veulent animées par le principe de hasard. L'inventeur transforme un salon en une immense chambre noire dans laquelle un des murs, recouvert de gélatine², constitue une plaque sensible; le patient, ici le lecteur, est relié à des piles Volta grâce auxquelles on peut obtenir une projection de ses sensations.

« Les images sont alors dans l'espace » (p. 129). La fonction du lecteur dépasse ici celle du décodeur ou du chercheur de sens; il devient objet et espace du texte-expérience. Le narrateur tente d'occuper l'espace libre de la chambre « en glissant le long des murs, à parcourir le plafond de ses mains » (p. 134). Il se donne « l'illusion de monter un escalier invisible, renouvelant ainsi la surprise de la marche disparue dans le noir ». Cette « marche invisible » s'ouvre à l'infini sur les circuits, les arrêts du texte et sur la mise en suspens du sens. Ici le lecteur et/ou le narrateur entrent de plain-pied dans un univers soudainement objectivé en monde sensible mais où les sensations servent de point de fuite de la représentation. Par la suite, en 1939, Breton fera appel aux mêmes sortes d'expériences à plusieurs reprises, en particulier celle de la marche invisible dans son *Anthologie de l'humour noir*:

La porte de la pièce étant ouverte, on découvrait à travers celle du vestibule l'espace qui s'étendait au-delà du palier et les premières marches de l'escalier. (p. 454, je souligne).

Il vous est arrivé de mettre le pied, dans le noir, sur la dernière marche de l'escalier, celle qui n'existe pas? (p. 547, je souligne).

Chez Vitrac et Breton, la chambre noire ainsi que la « dernière marche » invisible dévoilent un espace sensible et indéfinissable³, espace poétique dans lequel le narrateur et/ou le lecteur sont sujets à une expérience imprévue. Cet espace indéfini constitue le milieu favorable de l'humour: c'est dans le noir que l'humour marque ses empreintes. Les inscriptions de l'humour dans le surréalisme trouvent leur écho dans la conception de la lecture (ou de la réception) telle que les surréalistes la conçoivent.

AU CARREFOUR DE L'AMOUR ET DE L'HUMOUR

Sous l'ascendant de l'humour nous rencontrons inévitablement certains leitmotivs du surréalisme dont le plus récurrent est l'amour. Le terme d'amour, au sens surréaliste du mot ne s'entend pas seulement au sens littéral d'amour physique ou d'érotisme du corps (de même que l'humour n'est pas nécessairement ce qui fait rire). Il appelle comme l'humour le déplacement des objets, des formes et des significations et la fuite du sens. L'amour se manifeste principalement dans la recherche de l'éternel féminin⁴, dans la poursuite de la connaissance et dans la création artistique au sens large du terme. Dans l'écriture surréaliste, l'amour du féminin rencontre la création artistique derrière l'écran d'un personnage féminin, personnage souvent utilisé en tant que principe d'écriture ou pré-texte de la narration. *Nadja*, par exemple, peut se lire comme l'histoire des pratiques proches de la magie, histoire au centre de laquelle Nadja serait une créatrice mythique à l'origine du monde. De la même

manière *Connaissance de la mort* (texte qui croise *Nadja* par son architecture en dédale) introduit une figure féminine, pré-texte de la narration, mais qui joue un rôle central et ouvre le chemin d'une connaissance non conceptualisée du monde tel que le signifie le lieu de la caverne⁵. Dans *l'amour fou*, la « beauté convulsive », l'oxymore (ou étincelle) « explosante-fixe » se double d'une image visuelle soustraite de la **représentation** : « Je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte [la beauté convulsive ou l'amour fou], la photographie d'une locomotive de grande allure qui eut été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge » (p. 13). Dans l'esthétique de l'amour, les différents modes de re-présentation: écriture, peinture, arts plastiques, visent surtout, comme dans l'esthétique de l'humour à brouiller le sens et à dépayser le lecteur et/ou le spectateur en lui présentant un simulacre de réalité. Dans le surréalisme, l'amour et l'humour se situent au centre de la création artistique; ils sont perçus comme le générateur (ou le moteur) de toute activité humaine ou créatrice. Les situations et les lieux favorables à l'amour, placés souvent sous le signe de l'obscur et des formes diffuses, sont aussi ceux de l'amour, tels les souterrains de *Nadja* ou la « caverne précieuse » de *Connaissance de la mort*. L'amour et l'humour relèvent de la mise en scène et de son rituel fantasmatique; comme le théâtre, ils font « retour à la cérémonie, où la réalité n'a pas besoin d'être figurée » (Ubersfeld, p.47). Et c'est à partir d'« une cérémonie fastueuse dans un souterrain » que Breton définit l'érotisme.

Dans l'ouverture de *l'Amour fou*, l'amour se présente comme un théâtre d'ombres « point de fuite de la représentation, où défilent des « hommes vêtus de noir » sans visage; « points d'ombres » multiples entre lesquels s'inscrit le reflet diffus de la femme aimée : « la scène... est barrée... ce sont les femmes qu'il a aimées, qui l'ont aimé, celles-ci des années, celles-là un jour. Comme il fait *noir* » (p. 8, je souligne). L'amour fait fonction d'écran: il se passe quelque chose derrière mais, comme dans « L'étoile de mer » de Man Ray, (1928), toutes les conditions de l'action sont réunies sans que jamais rien n'arrive. Dans le théâtre d'ombres de *l'Amour fou*, nous retrouvons l'esthétique de l'humour présentée dans *l'Anthologie de l'humour noir*. Les personnages fictifs et archétypes de l'ouverture mènent au lieu noir de la dernière marche; à la poésie de l'informe.

AMOUR-HUMOUR : TRAVERSÉES D'UNE ÉCRITURE

Connaissance de la mort est composé de douze tableaux, chacun précédé d'un exergue. Du point de vue de la structure, ce texte se libère des contraintes de la narrativité et abolit toute notion de temporalité. Le lieu du (ou des récits) demeure incertain. Les récits sont générés par une succession de métaphores ou tableaux dont l'ordonnancement organise la structure mobile du texte. *Connaissance de la mort* annonce donc déjà la pratique d'écriture de Breton, pratique selon laquelle le hasard objectif construit l'espace poétique: le hasard

objectif constitue le « signal » à partir duquel la sémantique surréaliste prend corps. *Connaissance de la mort* présente une discontinuité profonde d'une part, à l'intérieur des récits et, d'autre part, d'un texte à l'autre. La mort est le titre et le leitmotiv principal du livre mais elle travaille aussi à la mort de la narration et/ou du livre. Les personnages n'apparaissent en tant que tels que pour disparaître dans un réseau métaphorique infini, dont l'hétérogénéité figure le lieu du rêve. Toute apparition de personnage s'achève sur une mise à mort de ce même personnage:

Ma mère est au bout de l'avenue. Elle accourt. Elle est déjà au bas du perron, où je la reçois [...]. Maman comment vas-tu [...]. Je la prends par les épaules pour l'attirer à moi et l'embrasser. Qu'ai-je fait-là? elle fait un faux pas, tombe et se fend la tête sur l'arrête d'une marche de l'escalier.
(« *Danger de mort* », pp. 179-180).

Cette mort brutale et inattendue de la mère marque aussi la fin de ce micro-récit. L'humour s'inscrit donc ici à la fois dans l'écriture et dans la narration par le biais du personnage féminin. Notons encore une fois que cet événement humoristique imprévisible surgit précisément sur un escalier et mène directement au démantèlement de la figure; à ce que Dali identifie comme le spectral ⁷.

Dans « *Danger de mort* » le texte présente un réseau complexe de substitutions et de transformations qui évoluent autour du personnage féminin; la comtesse en particulier se substitue plusieurs fois à la mère (pp. 159-160). De plus la fonction de mère n'est signifiée que par les situations présentées dans les récits d'autres personnages, telle récit où le comte se métamorphose en son fils, suggérant par là-même que la comtesse est la mère; autrement dit que la mère n'appartient pas au lisible mais au scriptible tel que Barthes définit ce terme. Les questions quant à l'identité de la comtesse, de la mère (et/ou de la nourrice) restent sans réponse et constituent un déplacement complexe des signifiants qui se diffuse dans le texte sans jamais renvoyer à aucun signifié. L'humour nous mène ainsi pas à pas vers l'acte de connaissance ou de reconnaissance sans toutefois jamais l'accomplir. Et cette dynamique textuelle correspond justement à celle de l'humour de Max Jacob qui selon Tzara est fait:

[...] de fuite et refuge, fuite et refuge bientôt rattrapés par d'autres fuites et refuges successifs, l'acte de connaissance s'effectuant par saccade et le provisoire tendant toujours vers de plus amples assises, vers un définitif toujours à surpasser.

(« *L'humour de Max Jacob* », *A.C.* √ p. 322).

DES TOURS DE L'EXERGUE

Dans *Connaissance de la mort*, les exergues juxtaposent plusieurs genres littéraires: le récit fantastique (Nerval), le poème (Baudelaire), le théâtre (Shakespeare) et le fragment (Novalis). Ce mélange des genres réapparaît dans la composition interne des micro-récits de l'ouvrage. Les exergues qui relèvent du fragment et du fragmentaire introduisent moins les chapitres qu'ils ne mettent en gros plan la structure fragmentée du texte. L'exergue devient le miroir du livre; dans « Commentaires », la phrase empruntée à Nerval traduit l'impossibilité du langage à nommer et à décrire, et s'oppose de ce fait à la dénotation du titre du texte:

Je ne sais comment expliquer que dans mes idées les événements te"estres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à sentir qu'à énoncer clairement.

Gérard de Nerval, Aurélia.

Le texte « Commentaire » n'est pas une suite d'observations ainsi que le titre pourrait le suggérer, mais un tissage de pseudo-récits; de même que dans les autres textes de *Connaissance de la mort*, il aboutit à la mort du narrateur et du personnage féminin. Une fois la figure féminine soustraite de l'espace du texte, l'exergue fait retour et se disperse pour dévoiler la scène ou le lieu chaotique du langage poétique:

Seules les émotions importent [...]. Elles se tiennent toutes dans des vêtements démodés [...]. La continuité qui échappe à tous les pouvoirs ne se prouve pas par un livre. Ce livre fût-il une seule méditation. Les mots peuvent en marquer le pointillé, mais le tracé est dans le cœur.

(« Commentaire », 84-85).

L'exergue annonce la structure instable du texte; il en constitue le point d'arrivée et/ou de départ, le leitmotiv, ou encore, selon l'appellation de Novalis, « le thème musical » du livre, c'est-à-dire l'ouverture à l'infini du texte sur son principe d'écriture. « commentaire » est un texte citationnel ou un collage d'exergues, dans lequel se lit, indépendamment des mots, l'impossibilité d'écrire le commentaire ou le livre. Les exergues et les titres de chaque chapitre tendent un piège au lecteur et font de *Connaissance de la mort* un texte à structure humoristique qui prend forme au croisement de plusieurs genres. Le livre n'étant pas seulement de Roger Vitrac un texte écrit, mais un théâtre dépourvu de personnages ou une représentation abstraite de la représentation théâtrale:

Sur les murs: des peaux de renard, de serpents, de chats sauvages. Des peaux de mouton. Pauvres bêtes, clouées là dans une chambre, plutôt un

théâtre, car avec notre goût des accessoires [...] Comment s'opposer à l'invasion des personnages de comédies? Mais il ne s'agit ni de Lindor, ni de Clitandre. L'abstrait seulement, l'abstrait en uniforme, l'abstrait guêtré de physique, masqué de géométrie, émouvant comme l'air.

(« Danger de mort », pp. 161-162, je souligne).

Connaissance de la mort est une mise en dialogue de plusieurs écritures entre lesquelles se dessine la scène théâtrale du livre (soit le théâtre d'ombres de *L'Amour fou*) ou espace poétique à mi-chemin de l'acte et de la parole, point d'application de « l'abstrait guêtré de physique » de Vitrac. Les personnages et les figures de rhétorique ne signifient que dans la mesure où ils découvrent le hors-texte ou le théâtre du poème. Les exergues peuvent donc se lire comme une série discontinue de tableaux engendrant un espace pluriel, théâtral/poétique. L'exergue joue en quelque sorte le rôle d'un décor mobile générant la mise en espace ou la mise en scène du langage. Cette esthétique de l'humour transporte le lecteur du chaos des formes et du (ou des) sens à la re-création permanente de l'œuvre.

DES PIÈGES DE LA REPRÉSENTATION THÉÂTRALE

Le théâtre surréaliste de Vitrac, véritable chaos sonore et gestuel, agence, sous les motifs de l'humour et de l'amour, l'éclatement et la mise en rythme du langage. Les sketches de Vitrac complètent les conceptions sur le langage poétique présentées dans *Connaissance de la mort*. Le « désordre prodigieux d'images virtuelles, se superposant et se pénétrant dans tous les sens (*l'Ephémère, Théâtre III* pp. 59-60) qu'on y trouve, fait écho aux toiles de Masson et de Chirico. Le théâtre surréaliste de Vitrac n'est pas exclusivement un théâtre de rêves, mais un théâtre limite; espace théâtral/poétique/pictural non mimétique, revendiquant la non reproductibilité de la reproduction théâtrale. Le spectateur n'est pas seulement le destinataire du message verbal ou scénique ou le récepteur d'un procès de communication. Il s'inscrit à l'intérieur même du code théâtral et des textes en les recréant à l'infini comme tentait de le montrer le projet d'Artaud en étendant, dans la mise en scène des *Mystères de l'amour*, le spectacle à la salle entière du théâtre.

Dans *Mademoiselle Piège*, un « fragment » ainsi que nous l'indique Roger Vitrac, le personnage féminin n'apparaît pas dans le lieu visible de la représentation théâtrale. Mademoiselle Piège est un personnage absent que l'on devine à partir de fragments ou bribes de conversation; nous savons qu'il y a un gérant, un ascenseur, le « 49 », ce qui nous suggère que nous sommes dans le hall d'un hôtel. Le nom même de Mademoiselle Piège peut se lire dans sa littéralité; le personnage féminin est lui-même le lieu du piège, et ceci est confirmé par Monsieur Clair qui redescend avec les mains ensanglantées, et par

Monsieur Musée (père) qui disparaît dans l'ascenseur, laissant son fils dans un état d'abattement. Toutes les absences de sens qui se manifestent par le langage scénique (verbal/visuel/sonore) sont en fait un appel au spectateur qui doit donner un sens au spectacle et qui devient par là-même participant. Dans ce sketch, le seul mode d'investissement du personnage féminin se fait par le biais de son nom. Le personnage absent de Mademoiselle Piège imprègne la scène tout en laissant entrevoir l'existence d'une scène autre, virtuelle, et que figure le lieu du piège en tant que nom^s. Dans ce sketch, le spectateur se trouve lui-même pris au centre du lieu du piège qu'il ne peut pas comprendre et prend ainsi part à la représentation; le lieu piège étant un théâtre d'artefact ou le piège de la représentation.

RÉCRÉATION

Dès 1921, dans un article qui s'intitule « L'alchimiste », Vitrac présente des personnages à la limite de l'animé et de l'inanimé, sortes de signes opaques et instables à partir desquels s'opère la division de l'espace scénique. Dans les sketches surréalistes de Roger Vitrac la division de l'espace s'accentue; les personnages sont de plus en plus réduits à une sorte de corporéité morcelée, investissant la totalité de l'espace. L'espace scénique devient le lieu de la spatialisation du langage et il est matérialisé par des voix dépourvues de toute origine corporelle (dans *l'Ephémère* les voix des personnages spectraux partent de tous points de l'espace et s'allient au bruitage) ou par des éléments gestuels et visuels supplantant l'élément sonore (dans le dernier tableau de *Poison* la scène représente une bouche qui fait le simulacre de parler). Ce type d'espace présenté dans les sketches surréalistes de Vitrac devient un véritable espace de signes et exige pour le lecteur et le spectateur un effort de resémantisation. Dans cette construction continue, l'espace théâtral devient pour le lecteur et/ou le spectateur, l'espace du non-représentable. Au début du sketch *Poison*, par exemple, le fond de la scène représente « un vaste miroir ». Une détonation fera éclater le miroir par la suite, découvrant une femme nue qui tient toute la hauteur du théâtre et qui apparaît ensuite « issue du mur même en une statue de plâtre » (p. 48). Ces bouleversements et ces actes de rupture de l'espace scénique jouent sur le caractère spectral de l'objet scénique et renvoient à un message purement artistique. L'organisation des signes et des stimuli provoque le plaisir ou la peur du spectateur; l'espace scénique devient un espace de jeu c'est-à-dire ré-création. En effet, le spectateur, placé en situation « humoristique », obéit aux mêmes lois qui régissent les collages où les poèmes-objets: il rassemble par intervalles (ou « saccade » pour reprendre le terme de Tzara) provisoires les restes épars d'une matière toujours fragmentaire. Et c'est là aussi le projet de Man Ray dans la photographie tirée du film « Retour à la raison (1923) » (*journal du surréalisme* p. 63), Dans cette mise en scène, l'humour et l'amour (au sens large de connaissance ou de création) écrivent le corps féminin

qui se dessine au travers des zones de contrastes (marquées par les raies) de noirs et de lumières et de leurs traversées d'ombres (marquées par le gris). La fuite des objets et des images ne livrant, au lecteur-spectateur de l'énigme du puzzle qu'est la re-présentation surréaliste, que des parcours infinis de l'image au texte ou bien d'un mode de représentation à un autre.

POLITIQUE DE L'HUMOUR

Que ce soit au théâtre, en poésie ou dans l'art, c'est grâce à l'humour que le spectateur, créateur de son propre itinéraire doit composer son propre message. Car l'élément subversif du surréalisme ne provient pas de la mise en scène de certains tabous de notre civilisation (et ce non sans plaisir), mais plutôt de ce que ce mouvement interroge toute forme de discours, et, échappe à toute définition ou interprétation. La démarche poétique de l'humour surréaliste est donc bien politique, ce que Tzara n'a pas manqué de souligner:

L'humour est une attitude devant la vie qui indique l'insuffisance de nos moyens de jugements statiques par rapport au devenir du monde [...]. L'humour peut-être une arme de l'intelligence. L'humour est un état d'esprit, une tonalité générale qui colore les phénomènes de la vie. Il accompagne des définitions par trop définitives pour les mettre en doute.
(O.C. V « Incompatibilité d'humour », p. 398).

Le photocollage de Breton: « Ecriture automatique » (1938), se place au centre de cette problématique. Breton se dépeint avec un microscope, c'est-à-dire un objet déformant la réalité, duquel émergent des créatures énigmatiques (un peu comme dans la préface des *Mariés de la tour Eiffel* où Cocteau invite le lecteur à lire la pièce comme une goutte de poésie au travers d'un microscope). Dans ce collage humoristique, un certain nombre d'objets incitent le spectateur à créer son propre texte : le livre fermé suggère que la représentation ne peut prendre place que hors du livre, de la page et du photocollage lui-même. Dans le fond de la scène un personnage féminin derrière des barreaux nous sourit et nous invite par son sourire et ses expressions faciales à interroger le caractère artificiel de la représentation. Au bas du photocollage apparaît l'inscription « écriture automatique » suggérant que le spectateur, placé dans ce cas dans-et-hors du collage compose le texte automatique ». Le spectateur, pris une fois de plus au piège de la représentation devient texte et image du photocollage.

« UN CERVEAU MAGNIFIQUEMENT HANTÉ »

Le surréalisme est peut être bien le seul mouvement du vingtième siècle à

avoir compris la fonction idéologique de l'art dont la portée selon Breton dépasse bien toutes les déclarations stéréotypées. Comme nous l'avons vu, l'amour et l'humour sont le lieu du spectral et de l'ombre et ils se manifestent principalement dans le chaos des formes et du sens. C'est précisément ce bouleversement permanent du sens (et des sens) qui, tout en dépayasant le spectateur, le maintient en position d'éveil et l'incite à participer à la création artistique. Malgré les divergences politiques des surréalistes, cette condition d'éveil est restée une de leurs préoccupations fondamentales. L'art sort ainsi des institutions; il devient vie, explosion et dynamisme, et, comme le voulait Lautréamont de la poésie, il sera « fait par tous ». Et c'est dans cette perspective que Magritte tout en refusant les implications politiques de son art lui attribue la fonction d'éveil de l'esprit:

Ma conception de l'art de peindre consiste tout d'abord en un souci de pouvoir peindre des tableaux ayant des caractères d'apparitions, dans lesquels nous reconnaissons cependant des personnes, des objets, des pierres, des delts, etc... Ces tableaux, selon moi, doivent nous révéler le mystère du présent et nous faire participer ainsi à la vie de l'esprit.
(« Enquête de la gauche », Ecrits, pp. 458-59).

University of Wisconsin-Madison

NOTES

1. Le dépaysement résultant du rapprochement d'images insolites visant à décentrer le lecteur était déjà présenté chez Apollinaire dans le texte « onirocritique » (1908). Ce procédé de défamiliarisation constitue l'une des caractéristiques principales de l'esthétique de Giorgio de Chirico.

2. Dans son film *L'étoile de mer* (1928) Man Ray se sert d'un mètre enduit de gélatine. Ce procédé, de même que dans l'écriture de Vitrac, met en relief la spatialité des images qui se font et se défont à l'infini.

3. Il faudrait aussi citer ce passage d'*Hebdomeros* par Giorgio de Chirico: « ...Et alors commença la visite de cet étrange immeuble (...). S'apercevant qu'ils approchaient de l'étage qu'on leur avait signalé comme étant le plus riche en fait d'apparitions étranges, ils commencèrent à monter plus lentement et sur la pointe des pieds; leurs regards devinrent plus attentifs. Ils s'écartèrent un peu l'un de l'autre, tout en se tenant sur la même ligne, pour pouvoir redescendre l'escalier librement et au plus vite, dans le cas où quelque apparition d'un genre spécial les eût forcés à le faire » (je souligne, pp. 5-6).

De la manière, dans *Petite Aventure nocturne* (1941), Paulhan fera appel par la suite à une chambre noire, espace innommable « à demi vrai à demi faux », lieu où les formes et les objets se dérobent. Cette rencontre avec les objets qui se produit sous le signe de l'indéterminé et de l'imprévisible prend le sens d'une rencontre révélatrice semblable au hasard objectif de Breton: « Il s'agit de faits qui peuvent être de l'ordre de la constatation pure, mais qui présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal » (*Nadja*, p.20).

4. En ce qui concerne la mystique surréaliste de la femme, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*.

5. «C'est dans la profondeur des yeux de Léa que se propagent de sommets en sommets les ondes tranquilles de la mort jusqu'au petit volcan de ma naissance et au-delà. Au milieu de la nuit, Léa m'emporte dans *une caverne précieuse* où je m'honore de ne plus vivre. » («*Insomnie* », p. 9, je souligne).

6. Malgré un certain refus du théâtre en tant que genre littéraire, Breton fait souvent appel à une scène dramatique dans sa conception du langage poétique. La mise en scène de l'amour a également été relevée par Georges Ribemont-Dessaignes; «Hé oui, vous savez ce que c'est, l'amour. Quelque chose que vous cachez, et qui se passe dans l'ombre d'un théâtre, d'une église, ou d'un hôtel» («*L'affaire Barrés* », p. 37).

7. «La femme deviendra spectrale par le désarticulation et la déformation de son anatomie» (Salvador Dali, «Les nouvelles couleurs du sexe-appeal spectral», cité dans *l'Anthologie de l'humour noir*, p. 544).

8. Dans *Mademoiselle Piège* le piège se construit à partir du personnage absent de Mademoiselle Piège, alors que dans *Connaissance de la mort*, texte poétique, le piège opère au niveau du lieu («*l'hôtel à pièges*» où «*la demeure mortuaire* »).

9. De la même manière, en 1966 Joseph Cornell crée un collage qui s'intitule «*André Breton* ». Ce «collage-boîte» introduit Breton (et donc l'écriture automatique) en tant que jeu de la représentation au même titre que le timbre-poste ou la pièce de monnaie argentée sur laquelle se dessine une chouette.

BIBLIOGRAPHIE

Breton André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964 ; *l'Amour Fou*, Paris, Gallimard, 1934; *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

De Chirico Giorgio, *Hebdomeros*, collection «*L'âge d'Or* », Paris, Flammarion, 1964.

Gauthier Xavier, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

Journal du Surréalisme (1919-1939), texte de Gaëtan Picon, Genève, Skira, 1976.

Magritte René, *Ecrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Paris, Flammarion, 1979.

Paulhan Jean, *Œuvres complètes III*, Cercle du Livre Précieux, Paris, Gallimard, 1941.

Ribemont-Dessaignes, Georges, *Dada*, présentation, biographie et bibliographie par Jean-Pierre Begot, Paris, éditions Champ Libre, 1974.

Tzara Tristan, *Œuvres complètes*, tome V (1924-1963), texte établi et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1982.

Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales/Messidor, 1982.

Vitrac Roger, «*L'alchimiste* », *l'Université de Paris*, 25 décembre 1921; «Giorgio de Chirico », *Littérature*, n° 1, 1^{er} mars 1922 ; *Connaissance de la mort*, Paris, Gallimard, 1926; «*Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique* », recueil factice de documents concernant le théâtre Alfred-Jarry conservé au fonds Doucet; *Dès-Lyre*, poésies complètes annotées par Henri Béhar, Paris, Gallimard, 1964. *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1964.

AMOUR, HUMOUR: UNE PASSERELLE NATURELLE ET SURNATURELLE JETÉE SUR LA VIE

Annette TAMULy

Que le don absolu d'un être à un autre être qui ne peut exister sans sa réciprocité soit aux yeux de tous la seule passerelle naturelle et surnaturelle jetée sur la vie.

André Breton

Quels que soient les éléments autour desquels s'articule un débat, force est de reconnaître que celui-ci ne prend son vrai sens que si on a, au préalable, saisi le niveau auquel il doit ou peut s'instaurer. Aussi partirons-nous de la métaphore bretonienne et, tout en admettant comme un postulat de départ que l'amour et l'humour sont comme « une passerelle jetée sur la vie », nous nous demanderons d'abord à quelle hauteur il convient de la situer.

Une autre question, d'ordre méthodologique cette fois, ouvrira notre réflexion: jusqu'à quel point l'arbitraire du jeu verbal n'est-il pas aussi révélateur que l'analyse rigoureuse des termes en présence? Si nous laissons s'instaurer librement un face à face inattendu entre les mots «amour» et «humour», si notre réflexion se contente de suivre sans l'entraver le rebondissement insolite des concepts l'un sur l'autre, ne serons-nous pas au cœur même de l'humour? Et cela jusqu'au moment où les mots auront « fini de jouer » et « feront l'amour » ? Du coup, amour et humour apparaîtront alors dans leur véritable texture comme des réalités vivantes, c'est-à-dire qui mettent aussi en jeu notre vie et non pas seulement notre réflexion.

Mais, suivant aussitôt notre choix d'une approche ludique, laissons-nous instruire par l'image de la passerelle. Amour et humour jettent un pont sur la vie qu'ils rendent ainsi plus supportable en dégageant ce qui seul peut lui donner un prix. A vrai dire, sur cette passerelle, on verrait assez bien surgir « ces équilibristes revêtus d'un justaucorps aux couleurs de liberté² » dont nous entretenait Breton. Là

chacun s'étonnera de considérer sans vertige les abîmes supérieurs gardés

par un dragon qui, à mieux l'éclairer, n'était fait que de chaînes... Tous les mobiles antérieurs sont à l'instant même frappés de dérision, la place est libre, idéalement libre »...

Or, cet exaltant vertige des hauteurs est indissolublement lié aussi à « la danse pour l'élection de l'être de l'autre sexe ».

Ainsi l'humour, se tournant vers la vie, s'en distancie dans une volte-face triomphante qui conjure tout ce que l'existence contient de menaçant. De même, l'amour s'offre brusquement comme une chance inespérée de s'évader du réel. Ici et là, c'est le même bondissement de l'être hors du temps, hors de la vie, pour rechercher « la fleur enfin éclore de la vraie vie ».

Passerelle, parce qu'au-dessus du principe de réalité s'affirme la suprématie du principe de plaisir. Passerelle aussi dans la mesure où se trouvent reliées soudain les deux rives du moi et du monde, tandis que s'opère la fusion du moi et du toi. Car l'amour et l'humour ne sont rien sans la réciprocité, voire la complicité d'un plaisir partagé.

Si l'on suit donc le libre jeu des concepts dans le miroir de l'image, deux directions de pensée semblent émerger: celle d'un affranchissement, d'une émancipation, d'un détachement, d'une libération, celle d'un « signe » résolument « ascendant » vers le bonheur et l'exaltation de la vie; celle ensuite d'une unité retrouvée, d'une réconciliation dont l'expression la plus claire se trouve peut-être dans cette rencontre du subjectif et de l'objectif que Breton nomme l'humour « objectif ». L'amour et l'humour se rencontrent en effet dans cette puissante étreinte du moi et du monde.

Nous avons annoncé que le sphinx noir de l'humour objectif ne pouvait manquer de rencontrer, 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 étreinte ».

Mais l'amour, à son tour, se révèle comme cette arche qui non seulement relie l'homme et la femme, mais annonce la puissance régénérative du monde.

Parler de - et peut-être surtout laisser parler - l'image de la passerelle est une chose, déterminer à quelle hauteur se situe cette passerelle en est une autre. Non pas que cette notion de hauteur doive se confondre avec une hiérarchie qui introduirait une échelle de valeurs arbitraire. Car, quelle que soit la facette que l'on privilégie, ce qui est en cause dans l'humour comme dans l'amour, ce sont nos plus sûres raisons d'être ».

Le jeu de miroirs n'est pas seulement jeu de concepts, mais aussi jeu de mots. Quand, avec Jacques Vaché, l'humour devient *umour*, il marque jusque dans sa résonance et son apparence graphique, sa proximité avec l'amour. Ce

nivellement des mots confirme et souligne l'uniformité de toutes les manifestations humaines, « le sens aussi théâtral (et sans joie) de l'inutilité de tout ». Il définit aussi ce que nous pourrions appeler le degré zéro de l'amour et de l'humour.

Devant une existence dont on découvre l'inanité et l'insignifiance, devant une réalité dont on désespère de jamais pouvoir soulever le poids d'absurdité, il ne s'agit même plus d'ériger une passerelle sur une vie avec laquelle il est de toute manière impossible de composer. Aussi ne reste-t-il que l'arme ultime de l'humour pour faire voler en éclats un monde insupportable.

En total je suis repris du redoutable ennui des choses sans intérêt... où va-t-on ce soir ?o. nostalgiques choses mortes avant l'Avant-gue"e. Et puis - quoi après? Nous allons rire n'est-ce pas? 7

Or, l'amour ne peut pas échapper à cette force de sape, moins que les autres valeurs, il ne saurait se soustraire à ce constat d'échec. Il est en fait la première cible de cette tentative de dérision. Ainsi, il est frappé de ridicule ou délibérément ignoré par un Vaché justement qui, dit-on, obligeait la jeune femme avec laquelle il vivait à se tenir immobile et muette pendant des heures, ne lui accordant ensuite d'autre faveur que celle de lui baiser la main! Jean-Jacques Brochier le traitera pour cette raison d'« assez vilain coco »⁸. Mais il se peut aussi que l'humour soit le seul moyen de sauver l'amour d'une morne et navrante nécessité biologique ou encore de l'empêcher de sombrer dans l'ennui du quotidien. Ainsi Eluard ne dissocie pas le rire de l'expérience amoureuse.

*Toujours en train de rire
Mon petit feu charnel
Toujours prête à chanter
Ma double lèvre de flammes*

Non seulement l'amour est l'objet privilégié visé par l'humour, mais il devient lui-même instrument de destruction et de révolte: tout d'abord lorsqu'il prend la forme de ce que Breton nomme « le cynisme sexuel » :

Le cynisme sexuel est une arme noire au même titre que l'humour ».

Et de souligner sa présence aussi bien chez Péret que chez Aragon ou Salvador Dali. Il témoigne non pas d'un mépris pour la femme ou d'un dénigrement de la sexualité, mais d'une volonté de scandale et de subversion. Lorsque l'humour s'applique à l'amour pour le réduire au commerce des corps, comme chez un Delteil dans *le Fleuve amour* ou *Choléra*, l'homme se rit de lui-même. Obéissant aux besoins du corps, il refuse pourtant de n'être que cette soumission à l'instinct.

Il s'affranchit du besoin physiologique en l'exhibant ostentatoirement et, à travers l'humour noir, il tente de le dissiper dans un éclat de rire. Face à l'amour charnel qui marque en même temps la finitude de notre être, l'humour manifeste d'abord « la révolte supérieure de l'esprit ».

Mais, au-delà du « cynisme sexuel », on pourrait parler de libertinage: une notion à laquelle le surréalisme a peut-être su donner une nouvelle jeunesse en retrouvant son sens originel d'affranchissement à l'égard de toutes les contraintes et de toutes les forces de coercition. Le libertinage est la légèreté du rire présente au cœur même de l'amour. Il nie toutes les formes d'oppression, notamment la morale et la religion et se délivre du poids du péché que le christianisme a fait peser sur la sexualité. Le libertinage peut se traduire par un dévergondage sans frein où seul le désir a force de loi de sorte qu'il refuse de s'attacher à un objet exclusif. Les aventures rocambolesques de Corsaire Sanglot et de Louise Lame, dans *La liberté ou l'amour* de Robert Desnos, en offriraient un bon exemple. L'humour y apparaît sous la forme de l'outrance et de l'excès qui jaillissent du vertige de la liberté et du délire de l'imagination. Mais si l'amour se présente comme un moyen de révolte et d'opposition à l'égard de l'ordre même des choses, on comprend qu'on en ait souligné non seulement les excès, mais aussi les perversions. La transgression sous toutes ses formes, atteste que l'homme n'est pas le jouet des forces naturelles, mais qu'il peut, au contraire, se jouer d'elles comme il l'entend ou plutôt comme l'entend son désir. Ainsi à s'interroger sur le principe de la perversion, il faut y voir la possibilité de donner aux objets auxquels la nature ou les conventions ont assigné un sens une autre fonction. Si Sade imagine de transformer les femmes en meubles vivants, il exerce un pouvoir de dévoiement qui est en même temps un pouvoir de récréation parodique du monde qui se traduit par un véritable humour du corps. Mais cette déviance se retrouve aussi dans le langage où les mots sont violents et délibérément malmenés.

Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses? Le langage peut et doit être arraché à son servage ¹⁰.

Et l'on pense à Raymond Queneau ou à Prévert dont Breton cite la «tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France », avec son vertigineux jeu de pastiches, de cacophonies, de métoplasmes, de calembours, de paronomases et d'allitérations. Jeu gratuit du langage mais qui entraîne une véritable dislocation du monde.

Dehors, c'est le printemps, les animaux, les fleurs, dans les bois de Clamart on entend les clameurs des enfants qui se marrent, c'est le printemps, l'aiguille s'affole dans sa boussole, le binoclard entre au bocard et la grande dolicocephale sur son sofa s'affale et fait la folle.

Le parallèle est évident entre le dévoiement des sens et le détournement des objets et des mots, générateur d'humour. Si le dos nu des femmes sert de table où l'on mange et l'on boit, Duchamp, quant à lui, propose de faire d'un Rembrandt une planche à repasser.

L'écriture elle-même se sexualise et les mots s'accouplent de façon inattendue de sorte que le monde apparaît sens dessus dessous. Sens en liberté, mots en liberté. L'amour et l'humour procèdent du même désir de recréer le monde. Le cynisme sexuel et le libertinage relèvent de l'humour par leur gratuité et par le sentiment de liberté et d'exaltation qu'ils font naître. Ils s'apparentent à l'humour dont Freud montrait qu'il a «quelque chose de sublime et d'élevé», car il consacre «le triomphe du narcissisme» et «l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement ».

Enfin, l'amour et l'humour se retrouvent au miroir de l'anarchisme. D'abord, parce que, s'affirmant dans l'instant et dans l'éphémère, ils nient la continuité et le sérieux sur lesquels se fonde la société. Ils s'opposent, dans leur principe, aux valeurs sociales de l'utilité et du rendement. Le plaisir de l'amour tout comme le plaisir de l'humour sont ainsi, au sens propre, «pervers», n'ayant d'autre fin qu'eux-mêmes et, par cette capacité qu'ils ont de soustraire l'homme à toute règle, ils ont de tout temps, constitué une menace latente pour la société. Marcuse, développant l'intuition de Freud, écrira en ce sens:

Contre une société qui utilise la sexualité comme moyen pour réaliser une fin socialement utile, les perversions maintiennent la sexualité comme fin en soi; elles se placent ainsi en dehors du régime du principe du rendement et mettent en question sa base même ¹².

Cet oubli du monde, cette transgression délibérée de ses lois, Breton lui aussi, les mettait en évidence, à la fin de son poème *Sur la route de San Romano* :

*L'étreinte poétique comme l'étreinte de chair
Tant qu'elle dure
Défend toute échappée sur la misère du monde.*

Point n'est besoin, sans doute, de remarquer que l'humour participe lui aussi, de l'étreinte poétique puisqu'il va jusqu'à transformer la misère du monde en occasion de rire.

Mais, poursuivant notre réflexion sur les niveaux auxquels se situe la problématique qui nous occupe, il nous faut évoquer l'amour sous la forme de l'érotisme. Le débat atteint cette fois une hauteur que nous pouvons qualifier de métaphysique, car l'amour révèle ici sa tension fondamentale entre EROS et THANATOS. De fait, Bataille définira l'érotisme comme «l'approbation de la vie jusque dans la mort ».

Mais l'humour relève également du sens de la fête, d'une dépense gratuite et généreuse de vie. Il est donc présent dans l'exercice de la sexualité. Bataille reconnaît ainsi que

la sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres, l'un et l'autre ayant le sens du gaspillage illimité auquel la nature procède à l'encontre du désir de durer qui est le propre de chaque être ¹⁴.

Mais peut-on encore parler d'humour là où, loin d'asseoir son triomphe, la subjectivité disparaît totalement? Là où la nature elle-même se rit de nous, à travers le jeu de l'amour et de la mort ?

Il nous semble, au contraire que nous entrons ici de plain-pied dans une conception dramatique de l'amour qui exclut toute forme d'humour. Un curieux revirement s'opère ici. Et pourtant le principe de cette métamorphose apparaît assez clairement dans la mesure où l'on a compris que, de toute manière, avec l'humour et l'amour on évolue dans le domaine du sacré. L'un des objectifs du surréalisme a été d'utiliser l'humour comme une arme permettant, par l'irrespect, la provocation, voire le blasphème, de dénoncer une certaine vision de l'amour: un amour valorisé notamment par le christianisme comme une vertu morale, le commerce des âmes sanctifié par Dieu. L'humour apparaît indispensable aussi longtemps que s'avère nécessaire ce travail de sape à l'égard d'un amour sacré.

Il permet en même temps et par contrecoup, de revaloriser la passion amoureuse, non seulement décriée par le christianisme, mais considérée par lui comme le péché majeur. Le libertinage et l'érotisme représentent en ce sens des tentatives pour désacraliser l'amour d'une part en opposant le joyeux commerce des corps à l'austère communion des âmes, d'autre part en ôtant à l'amour humain cet arrière-goût de culpabilité qui est comme l'ombre de la foi religieuse. Mais, à vrai dire, l'humour a moins pour fonction d'évacuer le sacré de l'amour que d'en opérer le changement de signe. En effet, c'est l'humour qui parvient à substituer la foi en l'amour à la foi religieuse, la folie de l'amour à la folie de Dieu.

Dépassant le libertinage, voire l'érotisme, nous voici désormais à la hauteur de l'amour fou ou de l'amour sublime. Devant cet avènement, l'humour abdique comme abdique la subjectivité face à un enjeu qui concerne le monde entier. Car « la grande malédiction est levée, c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde ¹⁵ ». Cette fois, le langage d'un Breton par exemple retrouve la solennité du langage religieux. A l'ange qui précipite dans la mer une pierre, symbole de la chute de Babylone, Breton oppose l'émergence d'une autre pierre, signe de l'amour de l'homme et de la femme « qui historiquement pour naître a dû déjouer la vigilance des vieilles religions furibondes ¹⁶ ». L'humour a disparu définitivement avec le doute quant au pouvoir de rédemption de l'amour. Ainsi le surréalisme laisse entrevoir ici l'un de ses multiples paradoxes, car, ayant d'abord relié l'humour et l'amour, il finit par affirmer, notamment avec Breton, la victoire de l'amour sur la vie sordide, un amour qui, se libérant de l'imperfection qui ~~pourrait~~ donner prise à l'humour, se métamorphose en « amour admirable ¹⁷ ».

Cela posé, on pourrait encore admettre que cette folle espérance mise dans l'amour représente l'ultime illusion. L'échelle de l'humour, indispensable pour gravir les degrés de l'amour, pourra-t-elle jamais être repoussée, même lorsqu'on croit atteindre les hauteurs de l'amour sublime? Placer l'absolu au cœur même du relatif est peut-être la forme extrême d'un humour admirable?

Louisiane State University
Baton Rouge, Etats-Unis

NOTES

1. Breton, *Point du Jour*, Gallimard, p. 140.
2. Breton, *Mamlestes du surréalisme*, Gallimard, p. 166.
3. *Ibid.*, p. 166.
4. *Ibid.*, p. 167.
5. Breton, préface à *l'Anthologie de l'humour noir*, Livre de Poche, p. 13.
6. Breton, *Point du Jour*, Gallimard, p. 140.
7. Jacques Vaché, *Lettres de guerre*.
8. J.-J. Brochier, *l'Aventure des surréalistes*, Stock, p. 66.
9. S. Alexandrian, *les Lzbérateurs de l'amour*, Seuil, p. 250.
10. Breton, *Point du Jour*, Gallimard, pp. 22-23.
11. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Livre de Poche, p. 15.
12. Marcuse, *Eros et Civilisation*, Minuit, p. 47.
13. Bataille, *l'Erotisme*, « 10 x 18 », p. 15.
14. Bataille, *op. cit.*
15. Breton, *Arcane* 17, « 10 x 18 », p. 54.
16. *Ibid.*, p. 55.
17. *La Révolution surréaliste*, Enquête sur l'amour, question IV, n° 12, 15 décembre 1929. p.65.

LES JEUX DE L'AMOUR ET DU LANGAGE *

Jérôme PEIGNOT

Sans doute les troubadours et depuis eux, de loin en loin, nombre de poètes, ont-ils tenté de redéfinir le mot amour. Ainsi, pour Corneille, Rodrigue est « l'amant » de Chimène tandis que Don Sanche est son « amoureux ». Dans son dictionnaire, Richelet, lui, définit l'amant par l'entremise de la réciprocité: « Celui qui aime une dame et en est aimé », disait-il. Quant à Littré il donne au mot amant cette définition: « Celui qui, ayant de l'amour pour une femme, a fait connaître ses sentiments et est aimé ou tâche de se faire aimer. » Mais cette façon de renvoyer les deux amants dos à dos ne résoud rien. C'est brouiller les cartes ou, du moins, éluder.

Dans le domaine de la sexualité qu'on aurait tort de séparer de celui des sentiments, les choses ne sont guère plus claires. Ce ne sont pas les mots qui manquent. Pourtant, pas un ne dit les choses comme elles sont. Dans son vocabulaire de la vie amoureuse, Julien Teppe en cite une bonne vingtaine. Pas un n'ose appeler un chat un chat: «Brimbaler, bourriquer, caramboler, carabiner, boudiner, cogner, sangler, seringuer, harponner, beliner, beluter, confesser, fourbir, caracoler, cliqueter, carillonner, cramper, croquer, façonner, fouailler, causer, casser un œuf, cueillir la fraise, jouer du mirliton, fringuer, ourser, donner l'aubaine, l'assaut, le picotin... » Ces voiles, ces trivialités, finalement, ces tremblements linguistiques témoignent du fait qu'on préfère encourir le reproche de grossièreté que de dire tout simplement «faire

* Nous publions ici le chapitre XIV, « L'écriture surréaliste ou la preuve par contrepet » d'un ouvrage du même titre paru aux éditions Christian Bourgois, dans la collection 10 x 18, depuis longtemps épuisé. (N.D.L.R.).

l'amour ». Ce n'est pas parce qu'en l'occurrence l'usage du verbe « faire » a quelque chose d'inesthétique que l'on se défend de l'employer. Ce n'est que par pudibonderie, une pudibonderie qu'on s'explique d'autant moins que le propos était, précisément, de la surmonter. Bien de l'eau est passée sous les ponts depuis que les Latins avaient, eux, le courage de dire ce qu'ils pensaient. En latin, en effet, le mot « fascinum » signifie à la fois « enchantement » et « phallus ». Au reste, les Romains gratifiaient de l'expression « fascinosus » les hommes nantis d'un sexe imposant.

De la lecture de l'ouvrage de Julien Tepe sur le vocabulaire amoureux ¹, il ressort que le langage de l'amour est, de quelque manière qu'on l'examine, devenu un langage dévié. Jamais, qu'on use des fioritures d'un parler de salon ou des métaphores d'un langage argotique, on n'appelle les choses par leur nom. C'est à se demander si ces « choses » ont seulement un nom et si, jamais, il fut possible de les nommer ? Quand on traite de ces « choses » les périphrases sont si nombreuses que la langue tout entière en devient un poème. La situation ainsi créée présente nombre d'avantages dans la mesure où elle suscite des images et il est même encore parfaitement possible d'imaginer qu'elle se trouve à l'origine, sinon du langage lui-même, du moins de son incessant renouvellement. Faire connaissance avec la vie des mots relatifs à l'amour et à la vie amoureuse, c'est connaître l'histoire même de la langue qui les enchâsse. C'est par les mots d'amour, ou destinés à dire l'amour, que l'on comprend le vrai sens d'une langue. Ainsi, il est certain que le fait de savoir que le verbe « alcôver » était couramment employé et que le mot « adultère » se déclinait (on disait « adultera » et on parlait sous Calvin d'une « aduleresse ») ou que les mots « encapricier », « déduit », « amignoter » étaient d'usage ordinaire, ne laissent pas indifférents. Cette abondance de biens dénote que la place faite à l'amour était alors plus grande ou que, du moins, elle était plus facilement admise. Fourier n'aurait-il fait que soupirer après un vocabulaire amoureux évanoui ?

L'amour est le pôle ardent du langage, le creuset où il s'élabore. Telles les vibrations de la lumière autour d'un brasier, c'est là qu'il prend corps. L'amour crée le langage à distance comme le feu les tremblements de la lumière: on est enceinte « des œuvres » d'un « godelureau », on mène « une vie de bâtons de chaise » on « effeuille on ne sait quelle marguerite. »... Parfois même, comme si l'on cherchait à se faire pardonner, soit de ne pas dire les choses comme elles sont, soit de trop en dire avec des mots qui en disent toujours trop, les auteurs d'un parler amoureux accumulent les mots à plaisir, jettent tant de poudre aux yeux qu'à la fin on ne sait plus ce que l'on entend ou même si on a entendu quelque chose. Surtout à partir du XIX^e siècle où les mots de l'amour se font de plus en plus rares, dès qu'il est question de ces « choses » c'est toujours par des biais, de telle sorte que, l'esprit, ayant perdu les garde-fous d'un langage cohérent où chaque mot dit bien ce qu'il veut dire, titube. En effet, pour une expression relativement claire comme « courir le guilledou » dont M. Tepe prétend qu'elle a la même origine que « courir l'aiguillette » (terme qui apparaîtra suggestif quand on saura que le haut-de-chasse de nos aïeux se

fermait par une baguette et... une *aiguillette*: une sorte de ruban ferré par les deux bouts) que de circonvolution! Avec ces sortes de parler, on ne sait jamais si on a affaire à de l'affectation ou à de la gauloiserie. C'est que, lui aussi, l'argot procède par périphrases et il est souvent parfaitement séant, évoquant l'amour et ses plaisirs, d'emprunter ces chemins de traverse. Les mots ont leur part de responsabilité dans les « égarements » tant de « l'esprit » que du « cœur ».

Mais les choses n'en resteront même pas à ces ellipses. En effet, quand enfin on les appellera par leur nom, elles voudront dire autre chose que ce à quoi on était en droit d'espérer qu'elles se réfèreraient. C'est ainsi que le mot *jouir* ne fait pas forcément référence au plaisir sexuel. Il peut vouloir dire « avoir de bons rapports avec quelqu'un » et non pas... des rapports; ou bien chez Amyot : prendre du bon temps (par exemple dans la phrase: « Elle fut aimée et *jouite* de quelque dieu ») : ou bien encore, dans le langage cynégétique où : « pour avoir de bons chiens, il faut les faire *jouir* », signifie seulement qu'il faut leur donner à manger de la bête qu'ils ont prise. Dans d'autres occasions encore, quand enfin on use du mot qui convient et qui ne peut vouloir dire que ce qu'il dit, le mot *rut* par exemple, on le juge trop grossier pour faire appel à lui et on le dévie de son sens pour ne plus évoquer que la copulation des animaux. Reste tout de même que la psychanalyse constitue un paravent médical derrière lequel il est enfin devenu possible d'appeler un chat un chat. Il n'en est pas moins vrai que le mot *orgasme*, pour ne parler que de lui, a fini par tant en dire que son sens propre a été comme noyé dans le flot de ses sens figurés.

Tout ceci pour témoigner du fait qu'emboîtant plus ou moins le pas aux psychanalystes tout en ne voulant pas aller aussi loin qu'eux, les surréalistes ont manifesté la volonté de forcer le langage à dire ce qu'il s'obstine à taire. L'idée de cette rallonge au langage a beau être parfaitement naturelle, tout incite à penser que, cependant, ils n'ont pas osé la formuler d'un seul coup et que, pour venir à bout de leurs dernières timidités, ils n'ont rien trouvé de plus efficace que l'imitation mâtinée d'une bonne mise en boîte. En effet, et pour paradoxal que cela puisse paraître, dans le même temps que le langage les effraye, les surréalistes ne s'en laissent pas conter par lui. Pour eux, c'est même à croire qu'il n'a un sens que dans la mesure où il est bafoué. De tous les surréalistes, Aragon est celui qui en a pris le plus à son aise avec lui. Ainsi, dans *Anicet*, le langage est-il véritablement réduit à l'état de passoire. Non seulement ici le sens passe au travers des mots, souvent pris à rebours de leur signification, au travers de la grammaire dont les règles sont ridiculisées, mais aussi de la vie elle-même, bousculant tout sur son passage. Dans son entreprise de destruction, Aragon use d'un subterfuge: l'humour. Pour lui, alors, le comble de l'art est d'arriver à écrire un chef-d'œuvre tout en en pastichant un autre. A l'arrière-plan: la réminiscence, la musique et, pourquoi pas: les grandes orgues; en avant-scène: les pirouettes et les prouesses d'un acrobate. Dans *Télémaque*, mais surtout dans *Anicet*, rien n'échappe à Aragon, pas plus les boursouflures que les lieux communs, les locutions ou les manières affectées de parler des bourgeois. Il s'en délecte: «Eh bien, poète adamantin, vous faites-vous sauvage qu'on ne vous

rencontre plus? Allons, un poème tout de suite. » Pour précieuses qu'elles soient, ces sortes de tournures ne guident jamais rien de très sérieux. Peu de propos sortiraient indemnes de telles distorsions d'autant plus cinglantes qu'elles sont grammaticalement irréprochables. *Anicet* a beau avoir les allures d'un texte réécrit, le lisant, on passe son temps à se demander sur quel modèle? Si on reste bredouille c'est qu'en fait le modèle *Anicet* n'est rien d'autre que soi. Tout au plus peut-on prétendre qu'Aragon vise là à établir les règles d'une certaine mathématique de l'impossible. Ces traînées lumineuses au travers du langage ont la force inutile des étoiles filantes. En vérité, la lecture d'*Anicet* donne le sentiment de parcourir ces vastes manques que le langage ménage toujours entre ses mots.

Le titre de *Poisson soluble* est bien trouvé. Dans ce texte de Breton, le poisson du sens se résorbe dans le courant des mots. Ici, ce sont les mots qui font le sens, l'eau qui fait le poisson: le sens est dans l'eau du langage comme un poisson dans l'eau. Il est là, ailleurs, se faufile dans les yeux des lettres. En réalité, et Breton nous le fait parfaitement bien saisir, le langage se trouve dans une situation ambiguë. En effet, il n'existe vraiment que quand il est mis à mal, bousculé dans ses lois grammaticales comme dans le sens de ses mots: finalement nié dans ce qui le construit. Et cependant, quoi de plus normal que de s'en prendre au langage? Ne suffit-il pas qu'on lui reconnaisse une existence en lui-même pour, du même coup, lui retirer toute crédibilité. Ainsi, la poésie surréaliste est-elle tout entière ailleurs que là où elle est écrite et ces décalages ne la situent nulle part. Breton n'a d'ailleurs pas dissimulé ses intentions. « Qu'est-ce qui me retient, écrit-il, de brouiller l'ordre des mots, d'attenter, de cette manière, à l'existence toute apparente des choses. Le langage peut et doit être arraché à son servage. » Et puis, poursuivant cette réflexion qui l'obsèdera toute sa vie, il s'écrie: « Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste. » Qu'entendait-il par « un usage surréaliste » ? Toute son œuvre peut être tenue pour une « défense et illustration » d'un langage qui n'existe pas et qu'il a découvert par surprise. N'a-t-il pas dit, en effet: « Ce que je tiens à dire n'est pas, il s'en faut, ce que je dis le mieux. » « Il m'est arrivé, dit-il encore, d'employer surréellement des mots dont j'avais oublié le sens. J'ai pu vérifier après coup que l'usage que j'en avais fait répondait exactement à leur définition. » En définitive Breton nous fait saisir que le processus de sa création est magique, que l'écrivain écrit loin de lui pour ainsi dire, dans une atmosphère irréelle et que ses mots, ses phrases se succèdent comme ces anneaux fermés qu'un prestidigitateur fait miraculeusement passer les uns dans les autres. Au fond, en effet, le but de l'entreprise est de faire revenir nos signes à l'état de hiéroglyphes de telle manière que, nouveau Champollion de notre propre écriture, nous découvriions au fond de ses lettres ce trésor que charrie tout langage. Alors, les termes de notre relation habituelle avec le langage étant inversés, c'est lui qui nous parle le premier. A ceux qui savent l'écouter, il dévoile ce que nous n'aurions jamais dû oublier, à savoir: la puissance de l'amour. A plusieurs reprises Umberto Eco revient sur ce thème dans son

Introduction à la recherche sémiotique. C'est ainsi qu'après avoir évoqué l'existence d'une «langue édénique», il imagine Adam et Ève au paradis terrestre découvrant avec jubilation «les possibilités qu'a une langue d'engendrer sa propre contradiction». D'autant plus que ces jeux finissent toujours par redonner d'une manière ou d'une autre la parole à l'amour, on ne peut s'empêcher de les rapprocher de ceux des surréalistes.

Quand on se laisse aller à la magie du langage, c'est souvent à la musique qu'on en revient comme malgré soi. Or, cette musique qu'est-elle sinon l'amorce d'un poème? Il n'est pour s'en convaincre que de parcourir n'importe quel ouvrage de citations d'écrits surréalistes. Quand les aphorismes n'y ont pas l'allure d'un palindrome (c'est le « Ma femme m'affame» de Joubert), ils n'en donnent pas moins l'impression de charrier une vague chanson: « L'homme et la femme qui s'aiment ne s'aiment pas assez pour s'assassiner la première fois» (Breton) ; « Les robes sont la conversation des hanches» (Malcolm de Chazal) ; « La lucidité est la grande ennemie de la révélation» (Breton). Cette rengaine, si elle capte notre attention, c'est que nous la reconnaissons. Chaque fois, si nous l'identifions, c'est parce qu'elle dit l'amour, lequel est impliqué dans tout ce qui est, dans les mots comme dans le reste. Breton, d'ailleurs, en a conscience, s'écrie:

Et qu'on comprenne bien que nous disons jeux de mots quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots, du reste, ont fini de jouer: les mots font l'amour.

En vérité ces mots ne font que laisser transparaître le véritable aspect de notre nature profonde. Qui ne sait qu'un mot d'esprit témoigne de la jubilation de tout l'être qui le profère. Authentique substitut du plaisir érotique, un mot d'esprit en est aussi l'annonce. En effet, véritable agression sexuelle, il s'épanouit à la surface du langage comme la fleur à la fois sauvage et parfaitement accomplie de l'inconscient.

S'il est une forme d'expression qui témoigne de cette intrication de l'érotisme et du langage, c'est bien celle de la contrepètrie. Les surréalistes ne se sont pas fait faute de noter celles qu'ils découvraient au passage: « Il ne faut pas confondre le baiser de la fée avec la fessée de l'abbé» ; « Faut-il mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée? » ; «A charge de revanche, à verge de rechange ». Ainsi, quoi que nous disions, nous parlerions donc toujours d'amour! Peut-être; en tous les cas la perfection de certaines contrepètries a quelque chose d'inquiétant. Et si la seule certitude que nous ayons d'avoir dit quelque chose qui vaille était d'en avoir la preuve par contrepètrie?

En dépit des déviations dont il est fait, le langage des surréalistes a de bonnes chances d'être le plus vrai de ceux dont nous soyons capables. Il n'est pas sans parenté avec celui des enfants². Mais, venus comme nous de l'amour, les enfants en sont plus rapprochés. Ils en sont les fruits et ils nous en entretiennent encore. Puisque le langage le plus vrai est celui de l'amour, il n'y a

rien d'étonnant à ce que les enfants se confondent davantage que nous avec ce qu'ils expriment. Si la vérité sort de la bouche des enfants c'est parce que, quoi qu'ils disent, ils parlent d'amour. En passant par celui des enfants, cette remontée du cours du langage jusqu'à sa source, jusqu'avant le cri de la naissance, incite à penser que lorsqu'on atteint au silence on rejoint l'amour même. «Je vous aime assez, disait Rigaut, pour n'avoir rien à vous dire. »

André Breton et Paul Eluard ont ensemble rédigé un *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Ce « dictionnaire », qui évoque quelquefois celui *des idées reçues* de Flaubert, a cela de particulier que, loin de chercher à définir les mots qu'il cite, il vise à les volatiliser. Ainsi, quand elles ne prennent pas le contrepied des définitions ordinaires, les notes qui sont placées en regard de la plupart de ces mots-là, sont des contre-définitions qui renvoient les mots d'où ils viennent. En voici quelques exemples significatifs:

LÈVRES: « *on les lit comme des livres. Elle et ses lèvres racontaient la vie d'autres lèvres semblables aux siennes, cherchant leur bien entre elles* »

SEIN: « *Le sein est la poitrine élevée à l'état de mystère* » (Novalis) ; « *Ma femme aux seins de nuit, ma femme aux seins de creuset du rubis* » (A. Breton) ; « *Seins ô mon cœur* » (Paul Eluard).

YEUX: « *On eût dit que c'étaient deux puits dans le crâne, forés pour la joie de voir le dedans de la chevelure à travers* » Garry).

Dans leur *Dictionnaire*, Breton et Eluard ont fait figurer des mots qui font référence au langage. On y trouve par exemple les mots

ALPHABET: *L'alphabet magique, hiéroglyphes mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés soit par le temps, soit par ceux-là mêmes qui ont intérêt à notre ignorance; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits* (Nerval).

ou LANGAGE: ... **6** *bouches, l'homme est à la recherche d'un nouveau langage auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire* (Apollinaire) ; *Il nous faut peu de mots pour exprimer l'essentiel, il nous faut tous les mots pour le rendre réel...* (Paul Eluard).

Cependant, là où les deux poètes nous en disent davantage sur le langage, sujet qui visiblement les préoccupe, c'est tout naturellement lorsqu'on lit ce qu'ils donnent comme définition au mot

SEXE *L'ancêtre n'avait point de Sexe apparent; c'est à sa venue que la parole commença à se développer pour atteindre à une quasi-perfection*

chez les êtres de la première formation. Cela causait des sensations et des surprises. Eh ! qu'ai-ce? exe. Sais qu'ai ce ? Sais que ce ? ce exe-ce, c'est un sexe. Sais que c'est? ce exe c'est, sexe est, ce excès. Le sexe fut le premier excès; il causa et cause tous les excès... Ou ai, qu'ai? què qu'ai? què que ai. Qu'ai que c'est? què que c'est? Qué qu'es te? Quéquette. Qué que tu veux? què que tu veux. Qu'ai, que c'est que ç'ai à ? Qu'ai, que sexe ai a ? kékséksa ? (J.-P. Brisset).

Force est de reconnaître que les découvreurs dans le domaine de l'expression amoureuse, dans tous les sens du terme, ne sont pas les surréalistes eux-mêmes, mais des kamikazes du langage; des gens qui n'ont pas craint de s'aventurer au pays de l'amour: un pays dépourvu de langage. C'est Roussel, c'est Brisset dont, finalement, les jongleries au-dessus du vide sont bel et bien des découvertes linguistiques. Sans doute, sans les surréalistes, les travaux de ces hommes n'auraient-ils pas été connus. Il n'en est pas moins vrai que ce sont ces rhéteurs de fortune les grands dénonciateurs de l'amour. Sans doute aussi, par sa seule configuration, la langue elle-même incitait ces défricheurs à se lancer comme ils l'ont fait au-dessus du vide. Mais le grand mérite de Brisset, le plus téméraire de tous, est d'avoir brisé ce carcan dans lequel les mots sont pris et avec eux la langue tout entière, de telle manière qu'il est aujourd'hui possible à tout un chacun de remonter le cours du langage jusqu'aux sons, jusqu'à ces instants à l'origine de notre existence où nous ne disposions pas encore d'un langage pour nous entretenir les uns les autres de... Dieu sait quoi? Au fait, de quoi, alors, aurions-nous parlé sinon de notre naissance, des conditions de notre apparition sur terre ? Or qui ne sait que notre vie, à l'origine des temps, fut une vie fangeuse, marécageuse. De là à évoquer les grenouilles coassantes, il n'y a qu'un pas que Brisset, non seulement franchit allègrement, mais dont il fait le principe de sa linguistique en même temps que de sa zoomorphie. De fait, il n'est que de consentir à s'abandonner aux sonorités des mots, de jouer avec eux comme on le ferait de dés secoués dans un cornet et jetés sur un tapis pour s'apercevoir qu'ils prêtent le flanc aux vues de Brisset sur nos origines. Rares, en effet, sont les mots ou les ensembles de mots qui, par l'entremise d'une certaine musique, ne finissent pas par montrer une face sexuelle. Le démon par exemple, montre son dé, son daïs ou son dieu, ou son sexe... L'inversion du mot démon donne: le monde dè = le mien dieu. Le monde ai = je possède le monde. Le démon devient ainsi le maître du monde en vertu de sa perfection sexuelle. Ainsi en mêlant les jeux de mots aux onomatopées. Brisset finit-il par donner naissance à une sémantique à lui qui, après tout, vaut bien l'autre, la vraie, dont les explications sont souvent trop embrouillées pour être convaincantes. Au reste, une démonstration faisant référence à l'amour, fût-ce par le biais des eaux saumâtres où nous avons vu le jour, ne peut-être que plus plausible qu'une autre.

Enfin, il est un élément qui milite en faveur de la sémantique telle que Brisset la conçoit, c'est qu'elle fait référence à la chanson des mots, laquelle ne

peut que dire l'amour même. Que ce système ait une valeur indéniable nous en avons la preuve dans le fait qu'il se réfère au langage enfantin, à celui-là même dont nous usons quand nous n'avons pas encore atteint à la pleine conscience, à un moment où, venu de l'amour, nous en avons encore le langage. Une petite rengaine traîne à l'arrière-fond de toutes les langues. D'elle, Brisset fait le la de sa grammaire. Puisqu'elle concerne notre sexualité et, par-delà, notre naissance elle-même, sa résonance intéresse notre personne entière. Au fond, Brisset ne fait rien de plus que de nous faire assister au retour des mots au berceau de leurs sons. Il nous démontre, ce faisant, que le sens d'un mot est dans les replis de ses sons. Il y a là un effet d'écho d'autant plus plaisant qu'il est satisfaisant pour l'esprit. Ce qui surprend c'est que, pour donner corps à sa démonstration, Brisset soit tombé, entre des milliers d'autres, sur le mot sexe. Le fait prouve qu'il n'est pas de meilleurs principes grammaticaux que ceux qui font référence à la sexualité.

Si Brisset dit quelque chose ou plutôt, chante sa langue dans le but de tirer d'elle tout le suc qu'elle contient (c'est en les rendant à leur musique que Brisset donne aux mots tout leur sens), Wolfson, lui, apparemment ne dit rien. Mais, qu'on ne s'y trompe pas: ne rien dire avec une langue, ou si l'on veut: passer poétiquement entre tous les sens possibles, c'est encore parler d'amour. Ainsi les enfants (en manière de langage il n'est pas de meilleur point de repère) aiment à singer une langue qu'ils ne parlent pas. Ils ronronnent alors dans les mots qu'ils emploient ou qu'ils singent, glissent, patinent dans ce qu'ils croient être le vide. Ils ont beau croire qu'ils s'abandonnent, en réalité, ils poursuivent, avec cette langue dont ils usent et qui veut soi-disant ne rien dire, leurs rêves d'amour, ceux-là mêmes qui sont d'autant plus précis qu'ils ne parviennent pas à la conscience. En effet, cette habitude d'accorder un sens aux mots que nous employons empêche notre sentiment et, finalement, se met en travers de l'expression de ce que nous ressentons de plus authentique. En outre, il n'y a aucune raison de penser que ce que l'amour nous fait formuler nous fait divaguer. Et quand bien même l'amour nous ferait-il dérailler que ce « déraillement », nous aurions même tout lieu de penser qu'il est le raisonnement même; la réflexion à l'état le plus embryonnaire et, par conséquent, sous sa forme la plus convaincante.

En dépit de leurs appels aux jeux et même aux chansons de mots pour dire l'amour, les surréalistes n'en ont pas moins cherché à rendre aux mots tout leur poids:

*Je n'ai jamais écrit de poème sans toi
Je suis dans un bain froid
De solitude de misère
Et les mots ont le poids des loques sur les plaies
Et les images sont avares et butées
Et tout ce que je dis réfléchit une absence.*

écrit Eluard à Nusch. Les surréalistes ne se contenteront pas de quelques

allusions de ce genre. Ce à quoi ils visent c'est à s'appropriier les mots, ou plutôt, à s'identifier entièrement à eux. Pour ce faire, ils les décrivent pour les assembler à leur manière, remodelant en cela le langage tout entier à l'image de leur propos :

*Il faut les croire sur baiser
Et sur parole et sur regard
Et ne baiser que leurs baisers.*

écrit encore Eluard.

Eluard passe son temps à ergoter sur la poésie. Cependant le sujet l'intimide. C'est ainsi que, comme pour le *Dictionnaire*, il fit appel à Breton pour rédiger les *Notes sur la Poésie*. Breton est un dialecticien hors pair. Avec la précision d'un danseur de cirque, il sait crever les écrans du bon sens de manière à fonder l'irrationnel en raison. Quand on traite de l'amour, ce genre de talent n'est pas mince. Et que feront les deux acolytes pour sortir de l'impasse où ils se sont volontairement fourvoyés ? Ils vont s'en sortir par une pirouette : écrire les antithèses aux trente-neuf premières réflexions de Paul Valéry sur la poésie. C'est brouiller les cartes avec habileté. Il n'empêche : il y a, dans le seul fait que les deux poètes se livrent à ce tour de passe-passe, quelque chose de sérieux ; quelque chose que ni l'un ni l'autre ne s'avouent à eux-mêmes tout en nous le dévoilant. Au fond ce qu'en singeant les aphorismes de Valéry, Eluard et Breton cherchent à nous dire, c'est qu'ils ne savent pas si, pour eux, le langage est une prolongation de l'image des femmes qu'ils aiment ou bien, au contraire, si ces femmes, ne sont pas plutôt celles qu'ils décrivent. Et si, en effet, les premières n'existaient que dans la mesure où elles se confondaient aux fantasmes que sont les secondes ? Apparemment, ce que du moins Eluard ne voit pas, c'est que ce jeu de cache-cache avec ses « Amoureuses » est un jeu d'amoureux. Il ne le voit pas ou, plutôt, il se refuse à voir que les décrire et, plus encore, leur donner une existence en écrivant, c'est les prendre. Il est pourtant visible que, chaque fois, son poème est le résultat de cette lutte.

*Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.*

En réalité, ce dont Eluard nous parle ici entre les lignes, ce n'est pas seulement de l'importance qu'il y a à en user comme bon vous semble avec le langage quand on traite des choses de l'amour. Ce qu'il cherche à nous faire saisir ainsi, c'est que le libre exercice de cet amour nécessite que d'autres

libertés soient conquises. Ici, celle dont le poète fait preuve à l'égard du langage n'est qu'un symbole. L'amour des hommes et l'amour d'une femme c'est le même, ou, du moins, il devrait en être ainsi. C'est cet éclatement ou, si on veut, cette superposition qui, à la fois, fait et l'amant et le poète, qui fait d'Eluard un poète. En d'autres termes, pour un poète, l'amour ne peut être sinon qu'un ferment révolutionnaire du moins que la révolution elle-même qu'il résume dans sa splendeur. Madame Xavière Gauthier, dans son ouvrage *Su"éalisme et Sexualité*, a repris la plupart des surréalistes sur ce point. Elle les accuse d'avoir tenu des propos poétiques enflammés tout imprégnés de révolte tandis que, dans leur vie privée, ils se cantonnaient dans des existences bourgeoises. On pourrait discuter à l'infini sur ce thème sans parvenir à rien de bien éclairant. Sans compter qu'en l'occurrence les fantasmes des commentateurs risquent fort de dévier par avance les réponses que les poètes interrogés peuvent, avec leur vie, apporter aux questions posées. Ce qui compte en l'occurrence c'est que le contenu du mot amour, à lui seul, suppose une formidable puissance contestante à l'endroit de tout ce qui l'entrave. La raison de cette exigence en est « qu'au commencement était l'amour ». « Le plus ancien monument officiel de notre langue, écrit Julien Teppe, comporte d'emblée le mot roi: «Pro Dea amur» (serment de Strasbourg, mars 842), avant que n'apparût dans *La Chanson de Roland* (1080) le verbe *amer*, prédécessenr du définitif « aimer », venu, lui, du latin «amare» aujourd'hui conjugué par nos potaches de Sixième. » Comment Xavière Gauthier n'a-t-elle pas vu que, quand on aime, prononcer le mot amour suffit à jeter les bases d'un monde toujours nouveau et lumineux ? Amour: le mot bouscule tout sur son passage à commencer par le langage lui-même. Il est là, dressé comme un promontoire sur un paysage baigné dans une lumière de commencement du monde, un monde qui confond les ruines qu'il engendre au printemps qu'il restaure. Jacob Boehme allait plus loin, qui affirmait que le : « langage sensuel » d'Adam était le seul vraiment naturel que les hommes aient jamais parlé et dont « ils retrouveront l'usage lorsqu'ils auront recouvré le droit d'allèr au paradis ». Ce langage, Boehme s'est plu à l'imaginer. Il en faisait l'exact reflet de nos sens: «Nul ne comprend plus désormais le langage sensuel, disait-il, mais les oiseaux dans les airs et les bêtes dans la forêt le comprennent selon leur espèce. Par conséquent, l'homme peut songer à ce dont il a été dépouillé et à ce qu'il pourra recouvrer après sa seconde naissance. Dans le langage sensuel, tous les esprits conversent entre eux. Ils n'en ont besoin d'aucun autre car c'est celui de la nature. » Dans la mesure où ce que nous écrivons peut être rééduit à un chant d'amour, on peut dire que nous n'avons pas tout à fait perdu le souvenir de ce langage de notre« espèce» et que nous écrivons encore comme les oiseaux chantent.

*

**

De tous les écrivains de l'époque surréaliste, Artaud est celui qui a tenu à s'éloigner le plus ostensiblement de la littérature.

Si la foule n'en vient pas aux chefs-d'œuvre littéraires, écrit-il, c'est que ces chefs-d'œuvre sont littéraires c'est-à-dire fixés, et fixés en des formes qui ne répondent plus au besoin du temps.

Les mots, écrit-il encore, devraient dire le rythme qui innerve les passions plus que de les circonscrire dans leur dérisoire allure psychologique.

De fait, Artaud met ses préceptes en application non seulement lorsqu'il écrit ses lettres à Genica, mais aussi dans toute son œuvre qui peut se réduire en une lettre d'amour malheureux écrite à l'humanité. Ce n'est pas par hasard si c'est son amour qui l'a amené là. Parce que, tôt ou tard, il devient malheureux (sa nature le veut), notre amour nous ramène à notre plus grand état de misère et, par voie de conséquence, nous fait trouver le langage le plus décharné qui puisse se créer, donc le plus beau. Ici, à elle seule, par l'économie dont elle témoigne, la superposition des mots et de ce qu'ils veulent dire confond. Ce n'est pas par l'entendement mais par les seuls nerfs que cette douleur nous est transmise. Mieux (ou pire) elle trouve un écho jusqu'au fond de nos os :

Absence totale de générosité, mauvaise foi avec laquelle elle se complait à oublier ou à tenir pour rien ce que vous avez pu faire pour elle.

... Duplicité avec laquelle elle essaie de faire croire à votre folie, vous diminuant consciemment en face des autres et surtout en face de vous-même.

... Impudeur avec laquelle elle se venge publiquement et avec des coups de la moindre pensée de jalousie que votre simple contact a pu lui suggérer, sachant bien que vous n'y pourrez publiquement répondre et que vous saurez lui pardonner.

Et se fiant /à-dessus à votre haut sentiment de l'amour.

Elle sait qu'en vertu de ce sentiment vous comprendrez sa jalousie. Mais elle n'aura garde, elle, de vous pardonner la vôtre.

Et c'est de la dernière des lâchetés.

Je passe sur les volte-face instantanées. Sur le sadisme brusque, sur le moindre prétexte éhonté qu'elle prend pour repartir dans un nouvel accès de rage, ou sur le fait anodin qu'elle transforme arbitrairement en prétexte, sur le déversement d'injures, d'accusations, de griefs maladroits et to"entiels, sans qualification, sur la surprise de la rancune et de la haine, sur son incapacité à se calmer. Et elle vous saute à nouveau dessus...

Invulnérable aux larmes, à la bonté, aux supplications, et après vous avoir calciné de désespoir, de transes, d'impatience, de lassitude, d'affolement, après vous avoir forcé cent fois à vous dompter vous-même et s'être complue à assister à votre humiliation, après... avoir tout fait pour vous

faire crever le cœur et partir enfin en vous la bête qui rue et qui frappe, ne plus vous pardonner jamais les excès auxquels vous vous êtes livré.

Ce qui frappe dans ce poème, c'est la force avec laquelle Artaud, dans l'instant même où il en use, consume les mots qu'il emploie. Il nous démontre que, dans le même temps qu'on fait appel à lui, on n'utilise pas le langage pour la bonne raison que la sincérité qu'on met dans son cri réduit les mots qu'on emploie en cendres les rendant aussi transparents que les lettres dont ils sont faits. Un pareil miracle ne s'accomplit, il est vrai, que dans la mesure où il est question d'amour. D'aucuns, à l'instar de Stendhal, ont prétendu que le langage donnait corps à l'amour. Tout au plus peut-on prétendre qu'il l'attise, et encore. A l'inverse, il est certain que l'amour détruit le langage, le réduit à sa plus simple expression, celle d'un adjuvant auquel on n'a recours que parce que, précisément, le sentiment qui est sensé le supporter, fait d'une manière ou d'une autre, défaut. Ces quelques réflexions suffisent à faire saisir sinon la situation paradoxale du langage pris entre son inexistence et son tour superflu, du moins sa fragilité. Paradoxalement encore: en écrivant (il est difficile d'être plus sincère que lorsque c'est l'amour qui vous fait écrire) dans le même temps qu'un poète confirme le langage dans son utilité, il le nie, le traverse pour le réduire à rien. Et si nos rapports avec le langage étaient de la même nature que ceux que nous entretenons avec les femmes? Elles aussi ne se traversent-elles pas et, par l'amour qu'elles nous offrent, ne nous donnent-elles pas aussi accès à l'infini sans limites auquel, dans leurs bras, nous nous confondons ?

NOTES

1. *Vocabulaire de la vie amoureuse*, Ed. Le Pavillon.
2. Eluard le confirme quand il écrit : « L'écriture automatique ouvre sans cesse de nouvelles portes sur l'inconscient et, au fur et à mesure qu'elle le confronte avec la conscience, avec le monde, elle en augmente le trésor. Elle pourrait aussi, dans une certaine mesure, renouveler cette conscience et ce monde si, délivrés des conditions atroces qui leur sont imposées, ils pesaient moins lourdement sur l'individu. La preuve en est qu'en lisant les textes de telle fillette de quatorze ans, on y voit apparaître une morale qu'un humour lugubre tient en laisse. Morale de dissociation, de suppression, de négation, de révolte, morale des enfants, des poètes qui resteront des phénomènes tant qu'ils n'auront pas redonné à tous les hommes l'envie de regarder en face ce qui les sépare d'eux-mêmes. »
3. Cité par Foucault dans sa préface à la *Grammaire logique* de Brisset (Ed. Tchou).

HAUTE TENSION

DÉRISION PROFANATRICE ET CÉLÉBRATION SACRILÈGE

DANS UNE CERTAINE EXALTATION DE L'AMOUR
CHEZ LES SURREALISTES

André TINEL

Un examen même succinct et superficiel de ce qu'a voulu, de ce qu'a été et de ce qu'a accompli le surréalisme convainc rapidement que l'amour et l'humour y prennent une place de crête et sont deux préoccupations communes, constantes et spécifiques.

L'amour est un des éléments de ce triple dessein maintes fois affirmé: la poésie, l'amour, la liberté, qui donne leurs titres à quelques ouvrages majeurs: *la Liberté ou l'Amour* !, *l'Amour la poésie*, *l'Amour et la Mémoire*, *l'Amour fou*, avant de devenir, avec la Révolution, la Connaissance et le Rêve, un des quatre symboles du Jeu de Marseille et d'être le foyer d'une exposition internationale.

L'humour éveille notamment l'intérêt, ici d'Aragon, Buiiuel, Crevel, Desnos, Soupault, Tzara; ailleurs, de Césaire, Effenberger, René Ménéil ou Marko Ristič et culmine, faite et fête, dans *l'Anthologie* de Breton, œuvre de très longue main - parmi quarante noms d'abord retenus il n'en est guère que cinq à n'être pas encore apparus au ciel surréaliste au tout début des années trente -, œuvre qui connaît trois éditions successives, à quelque vingt-cinq ans d'écart, la dernière et « définitive » établie juste avant la mort de l'auteur, seul de ses écrits à avoir connu pareil destin '.

Si on pousse un peu plus loin l'examen, on en vient à remarquer quelques singulières rencontres qui semblent relever de ce hasard objectif qu'affectionna Breton:

Amour-humour en 1924: le premier numéro de la revue que fondent les surréalistes propose, à côté de récits de rêves et de textes automatiques, une chronique d'Aragon sur l'humour, une photographie de Buster Keaton et un article de Delteil où celui-ci affirme:

L'amour est aujourd'hui une chose si rare, si anormale, si surannée, si vieille lune, si clownerie, si muflerie, si mucosité, qu'à ma connaissance, la Révolution surréaliste est la seule grande revue européenne, qui lui consacre une chronique régulière ².

«Vos plaisanteries infâmes sur l'amour comme celles qu'a publiées *la Révolution surréaliste* », écrira sept mois plus tard André Breton à Joseph Delteil devenu entre-temps auteur de cette « vaste saloperie » : *Jeanne d'Arc* ³.

Amour-humour en 1929: en juin, un numéro spécial de la revue belge *Variétés* consacré au surréalisme débute, ou presque, par un article de Freud intitulé *l'humour* cependant qu'en décembre le numéro douze de *la Révolution surréaliste* publie les réponses à une enquête sur l'amour ⁴.

Amour-humour vers 1930: à quelques pages de distance, dans les *Entretiens*, Breton parle de l'amour comme de la grande préoccupation de cette époque, avant d'évoquer l'humour au sens surréaliste, tel qu'il parlait de l'alambic du 54, rue du Château ⁵.

Amour-humour dans les années 36-37 : Breton publie dans *Minotaure, le Château étoilé*, un des chapitres de ce qui sera *l'Amour fou* et quelques *Têtes d'orage*, notices extraites d'un livre à paraître: *l'Anthologie*. Deux années donc où Breton semble élaborer tout à la fois sa conception de l'amour fou et celle de l'humour noir ⁶.

Amour-humour encore puisque, parallèlement à cette *Anthologie* et à sa préface, « Paratonnerre », existent « le Noyau de la comète » et *l'Anthologie de l'amour sublime* de Benjamin Péret ⁷.

Ainsi ces hommes venus d'horizons différents, aux caractères divers, aux personnalités affirmées et parfois contradictoires, aux humeurs passionnées toujours et irréductibles les unes aux autres, ces hommes soucieux de ne jamais fixer définitivement et une fois pour toutes leur désir afin de ne pas l'éteindre, enclins aussi à ne pas assigner de limites trop précises ou trop contraignantes à leur quête pour en permettre le continuel renouvellement, ces hommes enfin de communauté et de mouvement, ont cherché et rencontré dans l'exaltation de l'amour et la prospection de l'humour deux de leurs aspirations les plus profondes, deux de leurs points de convergence les plus solides et sûrs et ce alors même qu'amour et humour reflètent les dispositions particulières de chacun.

Amour et humour communs malgré les différences, amour et humour constants malgré l'évolution, amour et humour éprouvés en leur sens spécifiquement surréaliste, n'y a-t-il pas là de quoi retenir l'attention, une attention qui ne se portera ici que sur certaine façon dont les surréalistes célébrèrent l'amour, telle qu'elle apparaît plus particulièrement dans les deux revues: *la Révolution surréaliste* et *le Surréalisme au service de la Révolution*, qui, de décembre 1924 à mai 1933, cristallisèrent la richesse et la variété de l'activité du mouvement à ce qu'on peut considérer comme son plus haut période.

Au reste, le puits est tout en surface. La boucle de l'été dans les cheveux du printemps m'a expliqué longuement ce qu'est la promesse. La pluie bestiale portait dans ses antennes le progrès qui boite dans la mousse. Elle chante toujours le caprice tadturpe et menaçant, qui laisse tout périr. Le son de sa voix est une dcatrice. Void la grande place bègue. Les moutons arrivent à fond de train sur des échasses ⁸.

Je dis que le médedn qui consent, en pareilles conditions, à se prononcer devant les tribunaux, si ce n'est systématiquement pour conclure à l'irresponsabilité complète des accusés, est un crétin ou une canaille, ce qui est la même chose ⁹.

Et allez donc! la connerie est française, la vérole est française, les porcs sont français ¹⁰

Il y a là la fin du texte intitulé « La mort » de *l'Immaculée Conception* où se succèdent en alternance des phrases de Breton et d'Eluard, un passage d'un article de Breton consacré à « la médecine mentale devant le surréalisme », où il prend à partie les experts psychiatres près les tribunaux - on remarquera l'énonciation accusatrice du titre -, et un propos d'Eluard suscité par la parution d'une publication sur le centenaire du drapeau tricolore qui constitue « l'ensemble le plus impressionnant de vantardise et d'imbécillités » sur les glorieuses richesses de notre génie et de notre patrimoine nationaux. Mêmes auteurs, même moment: octobre 1930, réunis dans le même numéro du *Surréalisme au service de la Révolution*, le deuxième.

C'est un peu de trouver dans le surréalisme de tels voisinages, résultats d'une oscillation perpétuellement entretenue entre deux pôles, l'un poétique, l'autre polémique, non pas opposés, pas même disjoints, seulement chargés différemment: l'image surréaliste telle qu'elle jaillit du récit de rêve ou de l'écriture automatique porte sa charge subversive, tel tract sa charge poétique.

On retiendra seulement ici les témoignages à forte charge polémique, parus au gré de la colère, de l'indignation, de la fureur, qui se présentent sous un double aspect caractéristique: les uns participent d'une profanation systématique des rites et des conventions communément admis comme sacrés, les autres d'une célébration sacrilège des interdits.

La profanation surréaliste s'est exercée sur des cibles aisément identifiables, très tôt repérées et restées les mêmes tout au long de la durée historique du mouvement. Sept des onze couvertures de *la Révolution surréaliste* en offrent un relevé quasi exhaustif: le travail, auquel on déclare la guerre; la politique, illustrée ici par deux ouvriers penchés sur une bouche d'égout (dégoût ?) avec cette légende: « La prochaine Chambre », là par une phrase d'Engels: « Ce qui manque à tous ces messieurs c'est la dialectique »; l'art français au début du vingtième siècle représenté par un épouvantail; la patrie, quelques linges grisâtres et fripés, tristes voiles emprisonnant du vide - la France; la religion,

la fin de l'ère chrétienne étant annoncée pour 1925 ou une foule cherchant des yeux dans le ciel désert on ne sait quoi: les dernières conversions ¹¹.

Le mythe du Travail, première des vertus sociales, fut violemment combattu: « Nous n'acceptons pas l'esclavage du Travail » disait en 1925 le tract *la Révolution d'abord et toujours* cependant que, deux ans plus tard, dans *Permettez*, Aragon reprenait cette déclaration de Rimbaud; « Jamais je ne travaillerai ».

« Le bon patron, dit Sadoul, est celui qui n'ignore pas que l'oisiveté est la mère de tous les vices ¹². » Pierre Unik rappelle que « l'homme est fait pour travailler selon la formule de Pie XI ¹³ ».

L'attaque contre le travail ne commande pas qu'on épargne, pour autant, le chômage: problème que Georges Sadoul se propose de résoudre en une demi-heure: il reprend d'abord, pour les écarter, quelques-unes des propositions alors en vogue: bouter hors de France les étrangers - mais comment assurer l'exécution des besognes sales et dangereuses? Laisser les femmes au foyer pour épilucher les carottes, vider les pots de chambre et torcher les mioches - mais convient-il de se priver d'une main dite d'œuvre qui assure le même travail que les hommes pour un salaire bien moindre? Envoyer les chômeurs aux colonies - mais nos colonies n'ont-elles pas davantage besoin de gros capitaux que de virtuels mauvais esprits ? Alors, conclut Sadoul « Que diriez-vous d'une nouvelle gue"rre ? » Et reprenant une phrase du général Lord Baden Powell par laquelle il commençait son article, il ajoute: Il y a là « du travail et du bien-être pour tous » ¹⁴.

Autre mythe cardinal de la cohésion sociale: la famille. Les surréalistes prirent la défense de Charlie Chaplin poursuivi en justice par sa femme « qui brandit ses deux bébés comme les sales pièces à conviction de ses propres exigences intimes [...] de couveuse mécanique au foyer ¹⁵ ». A propos de Violette Nozières la parricide, ils dénoncèrent « l'affreux nœud de serpents des liens du sang ». Ernst peignit des jeunes gens en train de piétiner leur mère.

On demanda d'ouvrir les prisons, demande accompagnée de cette affirmation péremptoire; « Il n'y a pas de crimes de droit commun. »

On reproduisit les buvards illustrés par les ministres au cours de leurs Conseils ¹⁶.

On publia régulièrement dans les revues correspondances et extraits de presse avec une certaine prédilection pour ceux qui s'en prenaient au surréalisme: « Le surréalisme, c'est de la foutaise. » Francis Carco. (*Le Journal Littéraire*) ¹⁷

« On aperçoit [dans *la Révolution surréaliste*] un majestueux portrait en buste de Germaine Berton. Que vient-elle faire là ? Tuer son prochain, est-ce du surréalisme? » (*Aux Ecoutes*) ¹⁸

On mit à mal l'Université, la raison et la logique qu'elle dispense et diffuse, jugées étriquées et stérilisantes : « L'Esprit gelé craque entre les ais minéraux qui se resserrent sur lui. La faute en est à vos systèmes moisissés, à votre logique de 2 et 2 font 4 ¹⁹. »

Le même numéro trois de *la Révolution surréaliste* s'ouvrait sur un texte présenté anonymement : *A table*: « Gare à vos logiques, Messieurs, gare à vos logiques, vous ne savez pas jusqu'où notre haine de la logique peut nous mener... Il ne faut pas venir nous embêter en esprit ²⁰. »

On dénonça les professionnels d'une littérature et d'un art de fabrication, sclérosés par les trucs, les ficelles, les conventions, les recettes d'un métier appris et sempiternellement ressassé produisant à l'envi chefs-d'œuvre du siècle.

On ne s'épargna pas les attaques personnelles, comme celles que porta Robert Desnos contre Pierre Mille: « Cher Monsieur 1000 ... Monsieur 100 ... cher Monsieur 10 ... Cher Monsieur 0 et même double 0 ... » ou Stanislas Fumet devenu Relent ²¹.

Conduite à usage interne encore, les surréalistes, outre leurs séances de rupture, s'entendant aussi à tirer les uns sur les autres (*Au grand jour*), les uns sur l'autre (*Paillasse, Un cadavre*), l'un sur les autres (*Second Manifeste, A la grande nuit*), ou l'un sur l'autre (*Corps, âmes et biens, compte réglé plus que rendu par Aragon de l'ouvrage de Desnos*) ²².

Deux cibles de choix accaparèrent l'ardeur des surréalistes: la Patrie - on sort de la guerre, on en mijote une autre - et la Religion. Fureur sacrilège contre amour sacré, la Patrie devient « le concept le plus bestial dans lequel on essaie de faire entrer notre esprit ²³. »

Une lettre envoyée au major de promotion de l'Ecole de Saint-Cyr eut quelque retentissement et quelques suites judiciaires ²⁴.

Le Maréchal Foch, grand vainqueur de la guerre, fit l'objet d'une conférence d'Aragon, salle Gaveau.

On demanda collectivement de licencier l'Armée, quitte à défendre la peau d'un légionnaire, comme en témoigne la lettre d'un inconnu à Monsieur Louis Bertrand de l'Académie Française:

Que vous disposiez aussi élégamment de ce que vous nommez si plaisamment la peau d'un légionnaire, alors je voudrais savoir de quels droits, en vertu de quel mandat, à la suite de quel miracle, vous trafiquez avec une semblable insouciance d'une peau qui n'est point la vôtre ²⁵.

Au cours du procès Barrès, Benjamin Péret représenta le soldat inconnu allemand, tandis qu'un mannequin en bois figurait l'accusé, patriote notoire.

Dans une réponse aux « signataires de ce papier imbécile: les Intellectuels aux côtés de la Patrie », celle-ci se trouva qualifiée d'os à ronger.

On publia dans le numéro douze de *la Révolution surréaliste* une série de photographies représentant un homme en train de prononcer quelques mots. Chaque prise de vue donnait une phase différente d'articulation. L'ensemble reproduisait le cri de « Vive la France, vu au phonoscope. »

Robert Desnos écrivit *L'âme à ses aises*, dédiée à Max Ernst: « Halle aux enfants d'hélas: Patrie... » ²⁶.

L'attaque contre la Patrie se muait parfois en attaque contre la France: on a signalé les réactions d'Eluard au numéro spécial de *Vu* pour le centenaire du drapeau national. Le numéro deux du *Surréalisme au service de la Révolution* célébra l'exploit de Costes et Bellonte par la photo de Mary Costes dans son petit intérieur, entourée de ses peluches sous un portrait du héros: « la connerie en 1930 ²⁷ ».

Lors de l'exposition coloniale qui se tint à Vincennes en 1931, les surréalistes organisèrent une « contre-exposition : la vérité sur les colonies » où, entre autres, Aragon, Eluard et Tanguy présentaient des « fétiches européens » et publièrent un tract, *Ne visitez pas l'Exposition coloniale*:

Il s'agit d'annexer au paysage de France, déjà très relevé avant-guerre par une chanson sur la cabane-bambou, une perspective de minarets et de Pagodes.

Rien pourtant ne semble avoir provoqué la colère des surréalistes autant que la religion et singulièrement l'Eglise catholique, cette Société Anonyme pour l'exploitation de Dieu le Bon, son Président Directeur Général des consciences, ses prêtres, ses fidèles, ses rites et ses fastes. Aux anarchistes qui leur reprochaient un « anticléricalisme bourgeois » et laissaient un abbé leur porter la contradiction lors d'une conférence sur « le Christ et ses représentants sur la Terre », ils répliquèrent par une accusation de non-violence :

Les anarchistes d'aujourd'hui... montrent assez par là le caractère platonique de leur conception. Serait-ce que pour un anarchiste le scandale est de ne pas écouter un prêtre, alors que pour nous il est d'écouter ce qu'un prêtre dit ? ²⁸

Ils revendiquèrent pour eux non pas un athéisme mais « un antithéisme raisonné et méthodique, qui a ses raisons d'être en France, en 1927 ».

On publia une *Adresse au Pape* qui prenait en ouverture une position et réclamait une compréhension peu banales :

Le Confessionnal, ce n'est pas toi, ô Pape, c'est nous, mais comprends-nous et que la catholiâté nous comprenne ²⁹.

Max Ernst représenta la Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins qui sont, hormis le peintre, André Breton et Paul Eluard. Jean Koppen fournit les meilleurs moyens d'« accommoder le prêtre » en prônant tout particulièrement cette triple activité: insulter les ecclésiastiques - ce que fit Benjamin Péret devant l'objectif de Marcel Duhamel, photographie reproduite dans *la Révolution surréaliste* ³⁰, souiller les églises et voler les objets sacrés, ceci afin de ne pas mourir « muni des Excréments de l'Eglise » ; Aragon profita d'une homonymie pour se targuer de cette qualité de pilleur d'églises ³¹. Parlant

de Mikhaïl Toukatchevski, Paul Eluard et Benjamin Péret rappelèrent:

Le même, enfant, avait baptisé ses trois chats de noms sacrés: Dieu le Père, Jésus, Saint-Esprit, et ses cris épouvantaient toute la maison: « Où diable est ce sacré Dieu le père 1 - Saint-Esprit est sous la table. - « J'ai enfermé Jésus dans le placard »³². »

Jacques Rigaut s'en prit aux « pionniers du mensonge », à tous ceux pour qui prier c'est quémander:

Vous qui ne craignez pas de donner à Dieu des conseils, de lui apprendre son métier: « donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien pardonnez-nous nos offenses et si vous avez quelques faveurs en trop, n'oubliez pas votre serviteur » vous appelez cela une prière n.

Parallèlement à *l'âme a ses aises*, Robert Desnos écrivit un « notre paire » qui dut ravir Péret à qui le poème était dédié:

*Notre paire quiète, ô yeux!
Que votre « non! » soit sang (t'y fier 1)
Que votre araignée rie... »³⁶*

Dérision profanatrice, mais aussi célébration sacrilège: cette activité de mise à mort des concepts sacrés et des tabous sociaux s'accompagna d'une non moins intense mise à la vie de contre-valeurs et d'interdits dans une relation quasi terme à terme: à l'offensive contre le Travail correspond un éloge de l'activité gratuite et de la paresse. En 1929, dans un article qu'il confie au numéro spécial de *Variétés*, André Thirion lance: « A bas le travail », proclamation proche de la brochure *Le droit à la paresse* que le gendre de Marx, Paul Lafargue, avait publiée en 1880.

L'attaque contre la Famille suscita la célébration de l'amour électif, puissant ferment de subversion; celle contre les artistes professionnels et leurs techniques stéréotypées une recherche du hasard, de la spontanéité, de l'imprévisible, de l'inconscient et, on le sait, la révélation d'un grand nombre d'écrivains et de peintres tirés de l'ombre - acharnés à maudire les consécrationes les surréalistes ne le furent pas moins à consacrer les malédictions -, la mise en pratique de l'écriture automatique et des récits de rêves: « Parents racontez vos rêves à vos enfants » préconisait un papillon de 1925, en écho aux propos d'un célèbre avocat au cours d'un procès: « Le rêve, ce vice redoutable pour la vie bourgeoise et les bonnes mœurs. »

L'agression contre la Patrie entraîna le cri de « Vive l'Allemagne! » lancé au banquet Saint Pol-Roux par Leiris qui y risqua le lynchage, celui de « Vivent les Riffains ! » au temps de la guerre du Maroc ou tel article de Desnos sur le repeuplement de la France par son voisin d'outre-Rhin ³⁴. « Nous sommes

ceux-là qui donneront toujours la main à l'ennemi », lançait Aragon ¹⁵. On vanta « l'irrespect des lois (et, par exemple, dans toute sa beauté, la désertion en temps de guerre) » ³⁶, héritage peut-être de Jarry et Cravan, développé comme un mythe ou, dirait Crevel, un **antimythe**, depuis l'appel de *la Révolution d'abord et toujours*.

Deux exemples culminent comme deux aérolithes tombés dans le lisse paysage des tranquillités bourgeoises: l'éloge de la folie et celui du crime.

On connaît la « lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous » publiée dans le numéro trois de *la Révolution surréaliste* et l'article de Breton sur « La médecine mentale devant le surréalisme », paru dans le numéro deux du *Surréalisme au service de la Révolution*, accompagné en parallèle typographique de la lettre écrite le 6 janvier 1889 par Nietzsche, de Turin, lettre qui détermina son internement et que Breton reprendra dans son *Anthologie*. Une partie de *l'Immaculée Conception* est consacré au passage de l'autre côté par la simulation de ce qu'ils peuvent produire. Eluard écrit un éloge de la folie: « Le génie sans miroir », mystification dénoncée peu après :

*Maladies! névroses! divins moyens de libération incompris des chrétiens,
vous n'êtes pas de célestes punitions mais la délivrance, la suprême
récompense, le paradis sur terre, la vision vers l'infini, l'ascension plus
rapide vers l'esprit qui monte comme un vautour avec la cervelle de
Prométhée dans le bec* ⁿ.

L'hommage rendu au crime - à certains crimes - et au revolver est tout à fait révélateur de cette célébration sacrilège.

Hommage à propos de Germaine Berton, meurtrière du Camelot du roi Marius Plateau, dont la photo parut dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste* auréolée de celles des surréalistes et de quelques-uns de ceux qu'ils vénéraient. Aragon s'était chargé du plaidoyer, en fait un réquisitoire contre « l'esclavage » et « le mensonge hideux du bonheur » ¹⁸.

Hommage à propos de Violette Nozières la parricide, à laquelle les surréalistes consacrèrent un recueil de poèmes, œuvre collective publiée en 1933 : Nos héros sont Violette Nozières la parricide, le criminel anonyme de droit commun, le sacrilège conscient et raffiné proclamait Aragon.

Hommage encore à propos - autres femmes criminelles - des sœurs Papin ¹⁹.

Hommage toujours, rendu par Buñuel qui fulmine contre le succès à ses yeux compromettant fait au *Chien andalou* par la « foule imbécile » des « fervents de toute nouveauté » et la « presse vendue et insincère » qui trouvèrent « beau ou poétique ce qui, au fond, n'est qu'un désespéré, un passionné appel au meurtre » ⁴⁰.

-Hommage enfin dans *l'Anthologie* par l'ouverture sur Swift dont la « méchanceté » reconnue dès 1924 éclate dans la *Modeste Proposition*; un

passage de l'ouvrage de Quincey sur *l'Assassinat considéré comme un des beaux-arts* et un texte de Lacenaire.

Quant au revolver, de Jarry à Vaché et à une phrase connue du *Second Mani/este*, il est, dans cette société qui accepte la destruction organisée de l'homme par l'homme et le massacre collectif qu'est la guerre, un objet subversif par excellence.

Loin d'être exhaustif, le relevé qui précède se veut tout au plus significatif d'une « volonté de subversion générale » qui, à en croire le Breton tranquille des *Entretiens*, possédait les surréalistes⁴¹. Dérision profanatrice des valeurs traditionnellement acceptées: travail, famille, patrie, religion, raison, exaltation sacrilège de contre-valeurs et d'interdits: paresse, passion, folie, hasard, inconscient, rêve.

Et l'amour?

Il présente ceci de particulier qu'il est une valeur reconnue comme des plus hautes à la fois par les surréalistes et par cette société dont ils exècrent les principes.

Que va-t-il se passer?

Diverses acceptions courantes du mot « amour » semblèrent aux surréalistes dévoyées; ils les dénoncèrent. Ce sont celles, précisément, d'amour paternel, maternel, filial, fraternel, conjugal, amour de la Patrie, amour de Dieu.

Dans sa brochure sur l'érotisme, Desnos s'en prit à l'auteur du *Grand Dictionnaire Universel du 19^e siècle*; il mit en exergue cette citation:

Erotisme.' Amour maladif

Petit Larousse

et poursuivit en note:

Au chapitre Amour, M. Larousse parle fort savamment de l'amour de la Patrie, de l'amour filial et de l'amour maternel. L'autre n'est pas du ressort des lecteurs de cette encyclopédie rose⁴².

L'autre, c'est celui que l'enquête sur l'amour, prenant le même parti, célébrait comme entendu au sens unique,

strict et menaçant d'attachement total à un être humain... dans son âme et dans son corps⁴³.

Dans le texte collectif *Hands off love*, écrit pour défendre Chaplin alors poursuivi devant les tribunaux par sa femme,

une de ces garces dont on fait dans tous les pays les bonnes mères, les bonnes sœurs, les bonnes femmes,

le mariage fut dénoncé comme « la codification imbécile de l'amour »⁴⁵.

Les « Recherches sur la sexualité » dont la publication dans *la Révolution surréaliste* fut en soi un indice d'extrême liberté, comportaient le dialogue suivant entre André Breton, Benjamin Péret et Queneau :

AB - Que penserait Unik de faire l'amour dans une église?

BP - Je ne pense qu'à cela et j'ai la plus grande envie de le faire!

AB - Je suis absolument de l'avis de Péret et je désirerais que cela comportât tous les raffinements possibles.

BP - Je voudrais profaner les hosties et déposer des excréments dans le calice.

RQ - Péret aimerait-il faire l'amour avec une religieuse?

BP - Non ⁴⁴.

Magritte représenta la Vierge retroussant haut sa jupe pour découvrir des dessous de dentelle et de soie blanche et noire et clignant de l'œil". José Pierre signale l'incident qui s'était produit dans le groupe trois ans plus tôt parce que Georgette, la femme de toute la vie du peintre, portait au cou une croix en or ⁴⁶. *Le Surréalisme au service de la Révolution* reproduisit dans son numéro un quatre photographies de *l'Age d'or* dont une représentait un prêtre enlaçant une jeune fille. Meret Oppenheim, qui organisera plus tard certain festin inaugural sur un corps de femme nue, peignit un phallus en croix.

On le voit: avec beaucoup d'obstination, les surréalistes poursuivent leur dérision profanatrice.

Le document peut-être le plus représentatif de cette tendance est le texte que Max Ernst fit paraître en décembre 1931 dans le numéro trois de *Surréalisme au service de la Révolution*; « Danger de pollution ».

Ernst y explose contre « la crapule cléricale » qui a divisé le corps des femmes en parties honnêtes et parties honteuses. L'amour est « le **grand** ennemi de la morale chrétienne », le mariage « un piteux sacrement » et la chasteté « une piteuse vertu ».

L'Eglise a trouvé l'instrument le plus sûr pour ravager sur place et sans difficulté tout ce qui tend vers l'amour.

Le *Manuel secret du Confesseur*, œuvre de Monseigneur Bouvier, évêque du Mans, l'excite particulièrement; il en publie quelques échantillons, accablants au sens où on le dit d'un acte d'accusation et termine, dans une progression sarcastique, en évoquant l'image grandiose d'un prêtre qui se masturbe avec majesté en descendant les marches de l'autel, puis de deux prêtres se prêtant un mutuel concours pour leur satisfaction.

Une comparaison de Monseigneur Bouvier porte Ernst au comble de la jubilation sacrilège: l'évêque invitait les fidèles à ne pas faire l'amour à la façon des chiens, Ernst prend la défense de ces animaux qui n'ont jamais répondu à

ces injures et ne se sont jamais rendus au confessionnal pour y avouer « avoir pratiqué le coït à la manière des chrétiens ».

Le « triste devoir conjugal » ayant été « inventé pour mettre en branle la machine à multiplier », l'Amour est à réinventer.

Qui dira si cette mise en branle relève de l'automatisme ou de l'intentionnel ?

Les surréalistes se livrèrent aussi à une célébration sacrilège de l'amour, l'exaltant comme une véritable contre-valeur par l'éloge de ses aspects subversifs soigneusement ignorés ou dissimulés par la société du temps: glorification du corps de l'homme et de la femme en ses zones « honteuses », de l'acte sexuel, du désir et du plaisir pris à son assouvissement; bref: glorification de la sexualité et de l'érotisme pour eux-mêmes et non pour une quelconque perpétuation de l'espèce. Breton dira: « Amour, seul amour qui sois, amour charnel... 47 » Non que les surréalistes, s'ils révèlent et révèrent les corps, ignorent l'âme: le compte rendu des deux soirées qu'organisa le groupe le jeudi 27 et le lundi 31 janvier 1928, et qui parut dans *la Révolution surréaliste* sous le titre: « Recherches sur la sexualité, part d'objectivité, déterminations individuelles, degré de conscience » se terminait par (A suivre). Cette suite fut publiée près de deux ans plus tard, dans le numéro douze et dernier de la revue; c'était l'enquête sur l'amour.

Les surréalistes nous ont laissé maints témoignages de cette célébration subversive du corps humain et du plaisir d'amour. Le dernier numéro de *la Révolution surréaliste*, celui-là même où figurent les réponses à l'enquête sur l'amour, s'ouvre sur l'empreinte des lèvres de sept des femmes du groupe précédant les premières lignes du « Second Manifeste » et juste au-dessous de ce titre: « Pourquoi la Révolution surréaliste avait cessé de paraître ». La contribution plastique de Magritte à l'enquête est la réplique de l'hommage précédemment rendu à Germaine Berton: « Je ne vois pas la... cachée dans la forêt », une femme nue au centre des photos d'identité de seize des surréalistes français et belges, yeux fermés. Mais peut-être n'existe-t-il dans tout le surréalisme rien de plus immédiatement subversif que cette photographie montrant Méret Oppenheim nue derrière la roue de la presse à eau-forte du peintre Louis Marcoussis, photographie proposée par Man Ray aux lecteurs de *Minotaure*, en illustration érotique-voilée du texte de Breton: la beauté sera convulsive ⁴⁸.

Quant à la fête des corps, sans doute convient-il de ne prendre ni à la lourde ni à la légère certaines manifestations: le groupe se divertissant au 54 de la rue du Château au numéro de Tanguy mimant le vit que tord Marguerite ou Maître Queue ⁴⁹, ce texte d'Aragon qu'il ne reconnut jamais: *le Con d'Irène*, ou telle lettre ouverte de Maurice Heine à Abel Hermant, de l'Académie française, où se trouvent plusieurs citations de Sade dont celle-ci, extraite de *la Philosophie dans le boudoir*: « Ah, foutre, est-on délicat quand on bande ? » ⁵⁰ Certes le surréalisme n'est pas seulement cela, mais c'est aussi cela qu'on ne saurait ni taire, ni amoindrir, ni exalter.

C'est aussi le texte « l'Amour » de *l'Immaculée Conception* où André Breton et Paul Eluard énumèrent poétiquement trente-deux positions, ou le premier des objets à fonctionnement symbolique, créé par Giacometti: *l'Heure des traces*⁵¹, boule suspendue à frôlement imaginaire irritant, ou la glorification de l'extase par Heine et par Dali, ou encore, du même Dali, une *Rêverie*⁵³ qui ne fut guère appréciée au Parti communiste.

A bien des égards que révèlent aussi bien les quatre photographies reproduites dans le numéro un du *Surréalisme au service de la Révolution* que l'accueil tumultueux et finalement la censure dont il fit l'objet, *l'Age d'or* est une œuvre violemment polémique. Introduit par un documentaire d'entomologiste sur les scorpions, traité sur le ton neutre de l'observation objective et clos sur la rapide évocation de cent vingt journées d'orgies au Château de Selligny organisées par le duc de Blangy, alias Jésus-Christ, le film se présente comme l'histoire d'un désir amoureux indéfiniment contrarié, au moment où il va pouvoir se satisfaire, par l'intervention d'autorités civiles et religieuses. *L'Age d'or* ou s'aimeront-ils? S'aimeront-ils malgré les ministres, les policiers, les généraux, les ecclésiastiques, voire seulement la gêne que peut provoquer un simple et usuel objet des commodités mondaines: le dossier d'un fauteuil? En contrepoint à l'exaltation de l'amour charnel qui en vient à substituer des simulacres à sa réalisation manquée: l'héroïne suce le gros orteil d'une statue, le héros regarde, disparaissant dans un trou, un doigt peint que remplace progressivement un doigt vivant, le film dénonce la sentimentalité qui imprègne et imbibes usages et conventions; on y voit un aveugle de guerre frappé à coups de pied dans le ventre, un enfant tué « presque gratuitement » par son père, une vieille marquise jetée à terre par une gifle, deux notables d'apparence très respectable l'un au visage semé de mouches qui bourdonnent, l'autre couvert de plâtras dont, dans un geste élégant, il débarrasse seulement ses manchettes, un ministre assassiné arrêté dans son ascension vers le ciel par le plafond d'une pièce où il reste plaqué comme un insecte écrasé, ou, rencontre fortuite?, un encensoir posé sur le trottoir.

De même que la célébration sacrilège des interdits de tous ordres culminait dans la glorification de la folie et du crime, de même la célébration sacrilège de l'amour présente un fait particulier: celui des perversions sexuelles. La citation de *l'Amour fou* évoquée plus haut se poursuit ainsi:

*Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. Un jour viendra où l'homme saura te reconnaître pour son seul maître et t'honorer jusque dans les mystérieuses perversions dont tu l'entoures*⁴⁷.

L'hommage très tôt et constamment rendu à Sade, les recherches sur la sexualité publiées dans le numéro onze de *la Révolution surréaliste* ou la défense par Aragon et Breton de l'hystérie⁵³, défense illustrée de quelques « attitudes passionnelles », l'intérêt pour l'érotisme - on songe en particulier à

la brochure de Desnos - indiquent assez que les surréalistes sont allés très loin dans l'exaltation des perversions sexuelles productrices de subversion.

Une pourtant n'a pas trouvé grâce auprès d'eux, de Breton surtout. On se souvient de la violence de la riposte à Claudel voyant dans le surréalisme une activité pédérastique. Lors de la deuxième soirée sur la sexualité on peut noter les échanges suivants lorsqu'est évoqué *ce sujet*:

AB - Je m'oppose absolument à ce que la discussion se poursuive sur ce sujet. Si elle doit tourner à la réclame pédérastique, je l'abandonne immédiatement ⁴⁴.

Puis, sur l'insistance d'Aragon qui souhaite « parler de toutes les habitudes sexuelles » :

AB - Veut-on que j'abandonne la discussion? Je veux bien faire acte d'obscurantisme en pareil domaine.

Pressé par Queneau qui désire connaître quelles sont les perversions que Breton ne condamne pas:

AB - Toutes les perversions qui ne sont pas celles dont nous venons trop longuement de parler.

Ainsi les surréalistes se livrent à la dérision profanatrice des concepts sacrés et à la célébration sacrilège des interdits aussi bien dans une certaine exaltation de l'amour - une certaine car ce n'est pas là la seule façon dont ils l'exaltèrent - que pour l'ensemble des valeurs qui fondent la société occidentale de leur temps.

On pourrait être tenté de se montrer extrêmement sévère ou, pis encore, indulgent envers cette activité où déferlèrent la colère et l'indignation surréalistes en une exubérance qui peut sembler fastidieuse, répétitive, stéréotypée, sclérosée, cela même que reprochait aux manifestations dada Breton⁵⁴, très réservé également sur le « paroxysme» d'Artaud, inspirateur voire rédacteur unique des adresses et lettres unanimement approuvées et anonymement parues en 1925 dans les numéros deux et trois de *la Révolution surréaliste*, alors même qu'il en admirait

*le verbe très noble, très beau...
le langage acéré et luisant
mais luisant à la façon d'une arme... ⁵⁵*

On pourrait se montrer sévère si on ne pressentait qu'il y a là quelque chose d'inhérent au surréalisme, traversé de part en part, tout au long de son demi-siècle d'existence historique, par cette fureur irrépressible qui imprégna son esprit et son activité, quelque forme qu'elle ait pu prendre. Une telle

perseverance mérite à tout le moins qu'on la considère, une telle passion ressentie et vécue collectivement demande qu'on la prenne en compte.

Soit dit en passant: l'autre pôle du surréalisme, celui de l'écriture automatique, n'a pas davantage été épargné par Breton dans certaines de ses manifestations.

A quelle nécessité répondent tous ces témoignages? Comment se présentent-ils et quelles fonctions assument-ils? Telles sont les questions **auxquelles** on va tenter maintenant de répondre sommairement.

Les jeunes gens qui, l'armistice signé, se retrouvèrent, se reconnurent et se regroupèrent pour constituer ce qui allait devenir le surréalisme avaient quelque raison d'éprouver d'abord en eux « un certain état de fureur »⁵⁶ non pas contre le monde, tout le monde, ou l'Homme, mais contre un monde, un certain monde, celui de la société européenne occidentale de ce premier quart du vingtième siècle qui venait de leur offrir un si beau spectacle des valeurs qu'après deux mille ans de civilisation et de culture elle nourrissait, chérissait et, de génération en génération, inculquait à ses citoyens.

Lorsqu'en 1919 on tira les comptes de cinquante-deux mois de feu, de fer et de sang on dénombrait quelque huit millions de morts, trois millions de blessés, sept cent quarante mille mutilés, des dépenses évaluées à cent quarante-trois milliards de francs de l'époque, soit deux mille cent quarante-cinq milliards de francs actuels, huit cent mille immeubles en ruines, cinquante-quatre mille kilomètres de routes, huit mille de voies ferrées, cinq mille ponts et plus de trois millions d'hectares de terres de labour, de pâturages, de bois et de forêts ravagés.

C'est alors qu'apparurent les destructeurs.

Les destructeurs ?

Oui: les surréalistes.

Ceci explique-t-il cela?

Sans doute serait-il abusif de présenter le surréalisme comme tout entier issu de la guerre et seulement de la guerre; bien des ébranlements dont il hérite et qu'il prolonge sont antérieurs à elle. Mais il ne semble pas hasardeux d'avancer que tout est parti de ce constat simple, élémentaire et fort: *cette* société avait produit *ça*, un *ça* qu'elle se disposait allègrement à remettre comme certains des esprits les plus sensibles et les plus lucides d'alors ne manquaient pas de le redouter. Georges Dumézil en porte témoignage:

*Très vite, dès 1924, il apparut que l'Europe allait à la catastrophe. L'Europe allait sauter*⁵⁷.

Voilà l'utilisation que cette société venait de faire et se préparait dans une insouciance joyeuse à renouveler des ressources matérielles et des énergies mentales qui la constituaient: courage, abnégation, sacrifice volatilisés. Entre celle d'avant, dite Grande, et celle d'après, non dite, simplement numérotée seconde mondiale, coupée à mi-chemin, en 1929, par une crise économique

générale, telle est l'époque où ces hommes jeunes entraient dans la vie. Il n'est pas surprenant que, chez quelques-uns d'entre eux, la réaction ait été de rejet des principes qui la gouvernaient. Breton, trente ans plus tard, et réflexion faite, pourra dire dans ses *Entretiens*:

*Pas même besoin pour cela de nous consulter: chaque nouvel arrivant est porté vers nous par le refus exaspéré de ces principes, par le dégoût et la haine de ce qu'ils engendrent*⁵⁸.

« La vie pue, Messieurs », dira la *Lettre aux Recteurs* en 1925⁵⁹. Qui ne sent pas ces pestilences qu'exhale un corps en décomposition n'est pas digne d'être surréaliste et ne saurait être admis au sein du groupe.

Résistance et refus générateurs d'une tension qui fut extrême: ces hommes sont ceux qui ont posé une question de l'ordre le plus grave: « Le suicide est-il une solution ? »⁵⁹

Ils l'ont posée à l'origine: à la page deux de la revue qu'ils lançaient; entrée en jeu digne d'être notée. Ils l'ont posée collectivement, au moment où ils commençaient à s'organiser en groupe. Ils l'ont posée sous une forme qui n'admettait pas la tricherie:

On vit, on meurt. Quelle est la part de la volonté en tout cela? Il semble qu'on se tue comme on rêve. Ce n'est pas une question morale que nous posons.

Accompagnée de vingt-trois cas de suicides présentés séparément de façon répétitive, en simples extraits de presse, elle reçut des réponses jugées pour la plupart « habiles, littéraires ou burlesques » qui étaient « d'abord le procès de cette question ». Pour la justifier on fit remarquer à Francis Jammes: « *Si le suicide était une solution, nous nous glorifierions d'y pousser le monde, si seulement nous le croyions un peu.* »

Il en est qui le crurent, la plupart en gardèrent une attitude d'inacceptation éruptive, révélatrice d'une difficulté à vivre là où « certaines choses sont, alors que d'autres qui pourraient si bien être ne sont pas »⁶⁰.

Bien décidés à ne pas boire ce monde jusqu'à la lie, ils veillèrent à entretenir en eux cette réaction de jeunesse gardée sauve à l'âge de toutes les maturités.

Les témoignages qu'ils nous ont laissés de cette tension présentent tous, on l'aura aisément noté, un caractère fortement et violemment passionnel; c'est le cri, le sarcasme, le blasphème, l'outrage, l'outrance, l'apostrophe, l'injure, l'insulte, l'invective, l'imprécation, la véhémence, la frénésie. L'anticléricalisme des surréalistes n'est pas celui d'Emile Faguet ou de Ferdinand Buisson; on y chercherait en vain une véritable argumentation. Et s'il arrive, comme dans le texte de Sadoul sur le chômage, que se manifeste un souci de prouver ou de réfuter, c'est pour mieux ouvrir une brèche sur les horreurs mentales et sociales,

pour dresser un constat sec et froid d'huissier des férocités inavouables: sécheresse et froideur qui sont, comme chez Swift, plus impitoyables que la paSSion.

Second caractère qui, s'agissant du surréalisme, ne peut manquer d'étonner: ces témoignages sont volontaires, intentionnels; l'automatisme n'y a aucune part.

Enfin cette dérision profanatrice et cette célébration sacrilège provoquent une jubilation dans l'attentatoire qui en est comme la marque spécifique; revanche peut-être de l'expression sur la réalité; on a vu avec quelle délectation Ernst transforme le rituel de la liturgie en cérémonial de la masturbation et brave la terreur qu'inspire communément la violation du sacré, réglant au passage un problème que notre société, aussi permissive soit-elle, n'ose affronter: la sexualité des gens d'église.

Dans les sociétés anciennes ou médiévales et, aujourd'hui, dans les sociétés primitives, certaines fêtes sont l'occasion d'un renversement, pour un temps donné, du sacré: pendant quelques jours l'ordre est remplacé par la confusion, l'interdit par la licence. Ce bouleversement temporaire où les rôles et les concepts dominants sont inversés s'accompagne toujours de cérémonies burlesques — un burlesque que le cinéma reprendra dans l'exploitation de la démolition —. Le déchaînement se fait dans la joie, le jeu, la fête, le rire. Après quoi le sérieux reprend le dessus et tout rentre dans l'ordre, dans l'Ordre.

A la profanation momentanée, collective, tolérée, les surréalistes ont substitué le sacrilège permanent d'une petite communauté rebelle, au jeu autorisé, organisé, surtout, une révolte propre à libérer ces forces originelles et salubres que contiennent ordinairement les contraintes, les dogmes et les usages.

Nul doute que les surréalistes aient, après d'autres, ressenti cette volupté prise au défi, ce « plaisir aristocratique de déplaire », d'aller à contre-courant des concepts et des usages communément admis; peut-être seulement mirent-ils à susciter l'hostilité plus de méthode, plus de persévérance, plus d'inspiration que certains de leurs prédécesseurs. Peut-être y éprouvèrent-ils un plaisir plus manifeste.

On sait qu'ils firent volontiers usage de quelques-uns de ces mots appelés « gros»: à rebours exactement de ce que commande «l'esprit français», réputé pour son élégance, son exquise délicatesse, son bon goût et son raffinement. Grossièreté concertée mais jamais, quoi qu'il paraisse, vulgaire. Besoin de trivialisier qu'on retrouve dans l'intérêt, sans cela surprenant, que manifeste Breton très vite et durablement pour le poème « Rêve» de Rimbaud.

Qu'on se souvienne encore de ce cri de « Vive l'Allemagne! » dont on remarquera que quatorze ans plus tard, en 39-40, à l'heure où certains de ceux qu'il avait indignés se prosternaient devant le Sauveur de la France, aucun membre du groupe ne le reprit, aucun alors non plus ne « tendant la main à l'ennemi»; ceci n'est pas seulement anecdotique.

Formules quasi incantatoires faisant partie d'un rituel initiatique destiné à se démarquer d'une opinion dite, comme la fille du même nom, publique:

*cette bête immonde...
ce vieux crâne plein de punaises et de rognures desséchées, qui éprouve
tout à coup le besoin de retrouver une voix caverneuse pour parler selon le
bon sens. Le bon sens, on ne saurait trop le répéter, est l'expression de la
médiocrité* ⁶¹.

Attitude prémonitrice, annonciatrice de ces temps où triomphent la science applaudimétrique (applaudissez, on applaudit), les courbes d'audience, les taux d'écoute et les experts comptables de l'intérêt et de l'attention.

Rien là de cette attitude que beaucoup adoptent face au sérieux de la vie: un certain amusement qui, loin de mettre l'ordre en péril, fortifie l'acceptation et le respect de sa légitimité. Le comique troupier n'est pas, n'a jamais été et ne sera jamais un danger pour l'Armée; rien de plus bénin, rien de plus inoffensif. Mieux même, ou pis: en portant l'attention, avec une ironie tendre et amusée, sur d'anodines tracasseries, il la détourne de l'essentiel, sa destination: être une machine à tuer et à détruire. De tels divertissements n'existent que pour faire diversion.

Rien là non plus de ce souci que manifestent certains qui, plus ambitieux, s'en prennent aux travers et aux mœurs des hommes, de l'Homme, dans l'espoir de les amender. Didactique, volontiers redresseur de torts et de tors, un tel comportement aspire à changer patiemment l'humanité.

Les surréalistes ne visent ni à distraire les loisirs, ni à dénoncer des défauts. Leur fureur dévastatrice s'en prend aux fondements mêmes d'un édifice mental qu'ils jugent « totalement aliéné », en particulier à tout ce qui instaure une autorité sacrée et un principe d'obéissance à cette autorité.

Choquer, certes, pour réveiller, secouer, et de la façon la plus sûre, la plus intense qui soit.

Détruire, sans doute.

Mais d'abord, mais surtout, préparer par un acte purificateur l'accomplissement de l'opération surréaliste spécifique. Née d'une lucidité impitoyable et féroce envers les dogmes et les concepts sacrés de la société, la « marchandise sordide » qu'ils recouvrent et protègent, la capacité de colère que manifestent Breton et ses amis, leur volonté aiguë de ne pas se résigner, de ne pas accepter, de ne pas participer, de ne pas se compromettre, constituent l'épreuve préparatoire indispensable pour que l'aventure surréaliste puisse commencer. Dada n'est pas, ne saurait être l'envers négateur dont le surréalisme, s'en étant assez vite dégagé, serait l'endroit positif. Le surréalisme porte et nourrit en lui-même, comme nécessité première, primordiale, cette capacité initiale et comme spontanée à ne pas prendre le pli. Dérision profanatrice et célébration sacrilège sont destinées à retrouver ou susciter et entretenir en soi, indéfiniment, cette disponibilité originelle indispensable au surréaliste qui, totalement et définitivement rebelle à tout dressage, cherche à exister d'abord à l'état sauvage, dans une nature mentale débarrassée, comme aux premiers jours, du chiendent culturel.

L'acte profanateur est aussi désinfectant et hygiénique, le sacrilège est aussi exorcisme.

S'est-on assez avisé de ceci, déclaration collective:

*Nous voulons... proclamer notre détachement absolu, et en quelque sorte notre purification des idées qui sont à la base de la civilisation européenne encore toute proche et même de toute civilisation basée sur les insupportables principes de nécessité et de devoir*²³.

Et de ceci, affirmation individuelle:

*Nous disons que l'opération surréaliste n'a chance d'être menée à bien que si elle s'effectue dans des conditions d'asepsie morale dont il est encore très peu d'hommes à vouloir entendre parler*⁶².

Cet esprit d'insoumission, de subversion dont firent multiple et diverse preuve tous les membres du groupe n'est rien d'autre qu'une exigence d'ordre éthique et une sensibilité extrême à n'en pas démériter.

En 1932, commentant dans *Misère de la poésie* le bien-fondé de certaines affirmations de *l'Esthétique* où Hegel parlait de cet art, André Breton en arrivait, en note, à remarquer que les « périodes troublées » sont propices à une forme d'expression particulière dont il relevait plusieurs exemples dans la littérature française correspondant aux guerres de 1870 et de 1914.

Dix ans plus tard, dans son discours aux étudiants français de l'Université de Yale sur la situation du surréalisme entre les deux guerres, il disait :

*L'esprit humain est ainsi/ait qu'il jouit de cette détente paradoxale dans les moments où les ressorts de la vie sont tendus à se rompre*⁶³.

Cette expression particulière jaillie d'une tension insupportable, cette détente paradoxale en ce que chez certains elle peut susciter le plaisir alors même que la réalité est ressentie douloureusement, à la suite de Freud il lui donnait un nom: il l'appelait l'humour.

Serait-ce ce que secrétèrent les surréalistes, par la dérision profanatrice et la célébration sacrilège, dans leur exaltation subversive de l'amour ?

NOTES

1. Voir André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1939), Le Livre de poche, 1970, 448 p.
2. Joseph Delteil, « l'Amour », *la Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} déc. 1924, p. 28.
3. André Breton, « Correspondance », *la Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 32.
4. Voir *Variétés*, Bruxelles, 1929, n° hors série: « Le Surréalisme en 1929 », composé par

- Louis Aragon et André Breton, ainsi que l'enquête sur l'amour dans *la Révolution surréaliste* n° 12, 15 déc. 1929, pp. 65-76.
5. Voir André Breton, *Entretiens* (1952), Gallimard, Coll. «Idées», 1973, p. 146.
 6. Voir André Breton, « Le Château étoilé », *Minotaure*, n° 8, juin 1936, pp. 25-40 ; «Têtes d'orage », *Minotaure*, n° 10, hiver 1937, pp. 3-8.
 7. Voir Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel, 1956, 368 p. ; « Le Noyau de la comète », pp. 7-74.
 8. André Breton et Paul Eluard, « L'Immaculée conception », *le Surréalisme au Service de la Révolution* n° 2, octobre 1930, pp. 10-14.
 9. André Breton, « La Médecine mentale devant le surréalisme », *ibid.*, pp. 29-32.
 10. Paul Eluard, « Où vivons-nous? », *ibid.*, p.25.
 11. Voir, dans l'ordre « *Art* français, début du XX^e siècle », *la Révolution surréaliste* n° 2 ; « 1925 : fin de l'ère chrétienne », *ibid.*, n° 3 ; « Et guerre au travail », *ibid.*, n° 4 ; « La France », *ibid.*, n° 6 ; « Les dernières conversions », *ibid.*, n° 7 ; « Ce qui manque à tous ces messieurs », *ibid.*, n° 8 ; « La prochaine chambre », *ibid.*, n° 11.
 12. Georges Sadoul, « Le Nouvel Assommoir », *le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 2, p.7.
 13. Pierre Unik, « Un Panier de crabes », *Ibid.*, n° 4. déc. 1931, p. 29.
 14. Georges Sadoul, « Le Problème du chômage résolu en une demi-heure », *ibid.*, n° 3, déc. 1931, p.34.
 15. « Hands off love », *la Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1^{er} octobre 1927, pp. 1-6.
 16. « Les buvards des Conseils des Ministres », *Ibid.*, n° 6, 1^{er} mars 1926, pp. 15-17.
 17. *Ibid.*, n° 1, p. 25.
 18. *Ibid.*, n° 2, p.29.
 19. « Lettre aux Recteurs des Universités européennes », *ibid.*, n° 3, 15 avril 1925, p. 11.
 20. « A table », *ibid.*, n° 3, p. 1.
 21. « Correspondance », Roben Desnos à Pierre Mille, *Ibid.*, n° 7, 15 juin 1926, p. 32.
 22. Voir Aragon « Corps, âmes et biens », *le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 1, juillet 1930, p. 15.
 23. « La Révolution d'abord et toujours », *la Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, pp. 31-32.
 24. Voir « l'Affaire Sadoul », *le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 1, juillet 1930, pp. 34-40.
 25. « Correspondance », *la Révolution surréaliste*, n° 7, p. 32.
 26. Roben Desnos, « Notre paire... », *Littérature*, n° 8, janvier 1923.
 27. « La Connerie en 1930 », *le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 2, p. 44.
 28. Lettre aux surréalistes non communistes, citée par Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, Le Seuil, 1948, p. 101.
 29. « Adresse au Pape », *la Révolution surréaliste*, n° 3, p. 16.
 30. « Notre collaborateur Benjamin Péret insultant un prêtre », *ibid.*, n° 8, p. 13.
 31. Louis Aragon, *Traité du style* (1928), Gallimard, Coll. « l'Imaginaire », 1980, pp. 165-166.
 32. Paul Eluard - Benjamin Péret; « Revue de la presse », *la Révolution surréaliste*, n° 9-10, p.64.
 33. Jacques Rigaut, *Ecrits*, texte établi et présenté par Manin Kay, Gallimard, 1970, p. 93.
 34. Voir Roben Desnos, « L'Allemagne repeuplera la France », *Nouvelles Hébrides*, édition établie par Marie-Claire Dumas, Gallimard, 1978, p. 274.
 35. Louis Aragon, Conférence prononcée à la Résidencia de los estudiantes de Madrid, dans *la Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 23.
 36. « Lettre aux surréalistes non communistes », citée par Maurice Nadeau, *Documents surréalistes, op. cit.*, p. 103.
 37. Paru dans *les Feuilles libres*, janv.-fév. 1924, sous la signature de Paul Eluard; les Académisards ne tardèrent pas à signaler la supercherie, en fait due à Roben Desnos. Voir, à ce sujet, *Robert Desnos, Cahiers de l'Herne*, 1987, p. 79 [NDLR].
 38. Voir, *la Révolution surréaliste*, n° 1, p. 17.

39. *Le Su"éalisme au service de la Révolution*, n° 5, (15 mai 1923), p. 28 et h.t. IV.
40. «Un chien andalou », *la Révolution su"éaliste*, n° 12, p. 34.
41. André Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 92.
42. Robert Desnos, « De l'érotisme », *Nouvelles-Hébrides*, *op. cit.*, p. 109.
43. « Enquête sur l'amour », *la Révolution su"éaliste*, n° 12, pp. 65-76.
44. « Recherches sur la sexualité », *ibid.*, n° 11, pp. 32-40.
45. Magritte, *la Vierge retroussée*, *le Su"éalisme au service de la Révolution*, n° 5, p. 28.
46. José Pierre, *Magritte*, éd. Somogy, 1984, p. 38.
47. André Breton, *l'Amour fou*, Gallimard, 1937.
48. Man Ray, «Érotique-voilée », *Minotaure*, n° 5, mai 1934, p. 15.
49. Voir Marcel Duhamel, *Raconte pas ta vie*, Mercure de France, 1972, p. 135.
50. *Le Su"éalisme au service de la Révolution*, n° 2, p. 5.
51. A. Giacometti, « l'Heure des traces », *le Su"éalisme au service de la Révolution*, n° 3, p. 29.
52. Salvador Dali, « Rêverie », *ibid.*, n° 4, pp. 31-36.
53. Louis Aragon, André Breton, «Cinquantenaire de l'hystérie », *la Révolution su"éaliste*, n° 11, pp. 20-22.
54. André Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, pp. 58 et 65.
55. *Id.* *Ibid.*, pp. 109-110.
56. Texte cité par Maurice Nadeau, *Documents su"éalistes*, *op. cit.*, p. 43.
57. Georges Dumézil, *le Magazine littéraire*, n° 229, avril 1986, p. 21.
58. André Breton: *Entretiens*, *op. cit.*, p. 91.
59. «Le Suicide est-il une solution? », *la Révolution su"éaliste*, n° 2, pp. 8-15.
60. André Breton, «Second Manifeste du Surréalisme », *la Révolution su"éaliste*, n° 12, p.17.
61. Philippe Soupault, « L'ombre de l'ombre », *ibid.*, n° 1, p. 24.
62. André Breton, « Second Manifeste », *ibid.*, n° 12, p. 17.
63. *Id.*, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », dans *la Clé des champs (1952)*, U.G.E., « 10 x 18 », 1973, p. 109.

UMOURIHAMOUR

Jean-Michel PIANCA

« ... *l'amour rappelle de temps à autre aux humains
qu'il n'est pas du domaine de la plaisanterie.* »

Robert Desnos ¹

L'amour? Pas de quoi en rire. L'humour? Pas non plus, et peut-être encore moins. Tel est le paradoxe que donnent à lire les textes surréalistes, particulièrement ceux de la première décennie, 1920-1930, qui constituent ici le corpus de cet essai d'analyse. L'amour, promesse d'un infini bonheur, n'est pas joyeux, et l'humour n'est pas drôle. Ce paradoxe, il faut tenter, sinon de l'interpréter, au moins de l'articuler, et montrer comment ces deux entités fonctionnent dans le discours surréaliste.

Une première remarque s'impose: le terme, le signifiant « amour », ce que j'appellerai le *praxème* « amour », fidèle en cela à la praxématique de Lafont ², est très présent, visible jusque dans les titres, *La liberté ou l'amour*, *L'amour la poésie* par exemple. En revanche, le praxème « humour » est singulièrement absent. C'est dire que l'amour est célébré, occupe une place éminente dans le discours, tandis que l'humour, quand il est présent, et c'est plutôt rare, l'est en acte, comme caractère du discours. L'amour appartiendrait ainsi à la thématique, l'humour à la stylistique. Un bon exemple de ces positions respectives de l'humour et de l'amour est fourni par *Babylone* de René Crevel (1927) ³. Ce roman est écrit dans un style assez « léger », avec une grande distance ironique à l'égard des personnages, un goût évident du sarcasme dévastateur de l'idéologie et de la mentalité bourgeoises. Cette ironie corrosive ne va pas sans jeux de langage, du type:

petit à petit, un à un, elle a repris ses esprits (p. 51).

Oiseau de sinistre augure chapeauté en veuve (p. 53) ;

la félonie barbue des magistrats et la laideur des missionnaires (p. 123).

Ces quelques exemples, entre mille possibles (tout le roman est de cette veine) montrent bien que, chez Crevel au moins, l'agressivité subversive passe par l'ironie du discours, par une verve intarissable contre le monde bourgeois (qui est le sien comme celui de la plupart des surréalistes) et ses cadres moraux. Mais tout cela sans théorie de l'humour, sans mention du thème, ni même du terme. En revanche, *Babylone* propose bel et bien une théorie de l'amour, comme grand élan sensuel déchaîné qui subvertit toutes les normes et toutes les conventions, raz de marée qui emporte tout sur son passage et qui impose sa loi à ceux qu'il domine. Il y a dans *Babylone*, derrière, mais aussi à travers la moquerie joyeuse et le sarcasme jubilant, une véritable célébration de la sensualité débridée et de l'Mrique chaleureuse qui l'exalte, par opposition à la mentalité pisse-vinaigre de l'Europe frileuse.

Le praxème « amour » désigne donc l'objet d'un appel, d'une recherche, d'une exaltation, d'une sublimation. Le praxème « humour » ne désigne rien, il est pratiquement absent du discours surréaliste, et pourtant souvent il fonctionne dans ce discours (Crevel le montre, mais aussi Aragon, Péret) : il est un élément stylistique, un aspect de certaines formes du discours surréaliste.

Cette distinction est d'ailleurs parfaitement classique: « amour » est le signifiant - exprimé - d'une quête, d'un espoir, d'une réalité, tandis que « humour » est un signifiant méta-textuel qui désigne - pour le lecteur ou le critique - une attitude, caractérisant une perspective du texte. Breton donnera en quelque sorte la clé de cette distinction en publiant la même année (1937) *L'Amour fou* (il formule et développe le thème) et *L'Anthologie de l'humour noir* (il choisit et commente des textes).

Dès l'origine, l'amour doit être « fou ». On sait que pour les surréalistes, « fou » et « folie » n'ont aucune connotation péjorative, bien au contraire, et l'intérêt de Breton et Aragon pour ce qui passe pour des anomalies ou des maladies psychiques n'est pas dû seulement à leur incorporation militaire dans les services de santé. Les surréalistes ont très tôt manifesté à Freud leur enthousiasme, ils ont célébré avec éclat le cinquantenaire de l'hystérie (1928), ils s'en sont pris avec véhémence aux principes et aux individus qui personnifiaient la psychiatrie traditionnelle, et Dalí a inventé la fameuse méthode paranoïaque-critique, censée s'inspirer d'une forme (par ailleurs grave) de maladie mentale. Et qu'est-ce que *Nadja*, sinon le compte rendu précis et quasi scientifique des rencontres de Breton avec une femme en train de sombrer dans la folie? Autre trait qui contribue à vérifier la valeur intrinsèque que les surréalistes accordent à certaines altérations de la santé mentale: l'automatisme, notion qui vient directement de la psychiatrie et de la (para-)psychologie et sera promue au rang de définition du surréalisme !

Tous ces rappels ne visent qu'à souligner que les surréalistes attribuent à certaines formes de « folie » un pouvoir. Pouvoir de connaissance, pouvoir rédempteur, pouvoir salvateur. Capacité de déjouer les pièges de la raison, compétence à surmonter et dépasser les contradictions et les antinomies de la rationalité classique et conventionnelle, occasion de se dessaisir des conditions

d'existence que les circonstances (historiques, économiques, sociales) imposent à l'homme, voilà ce qu'offrent certaines formes de maladie mentale.

• C'est dans cette perspective que l'amour doit être « fou », c'est pour ces motifs (on n'ose plus dire pour ces raisons!...) qu'il sera sublime. Breton lui-même, avec sa lucidité exemplaire, a parfaitement mis en lumière ces valeurs de l'amour dans la conception surréaliste. A propos du suicide de Majakovski, il parle de « l'amour, pour certains êtres cette splendide maladie incurable ». Et il explicite dans *l'Amour fou* les pouvoirs de l'amour:

*Je n'ai jamais cessé de croire que l'amour, entre tous les états par lesquels l'homme peut passer, est le plus grand pourvoyeur en matière de solutions de ce genre [il s'agit de "solution plus que suffisante, nettement excédente des problèmes vitaux"], tout en étant lui-même le lieu idéal de jonction, de fusion de ces solutions*⁵.

Cette capacité de révélation, cette faculté d'éblouissement est très logiquement le lieu d'une exaltation, d'une sacralisation – **Le** mot n'est pas trop fort - de l'amour. S'il y a dans le surréalisme une tendance ou une tentation mystique, l'amour est le lieu privilégié de son expression. Desnos, par exemple, met dans la bouche d'un personnage de *la Liberté ou l'Amour* les paroles suivantes:

*Qu'on imagine l'amour sous telle, telle ou telle forme, je me refuse à le séparer d'un sentiment d'angoisse et d'horreur sacrées*⁶.

et le même Desnos affirme par ailleurs: « la notion d'éternité est liée à mon amour pour toi⁷. »

Le praxème « amour » développe donc tout un pan de sa signification dans un éther quasi mystique et très proche du sentiment religieux. Ce que les surréalistes attendent de l'amour, c'est bien une *révélation* au sens théologique. Comme le dit Jean Starobinski, « les vestiges du sacré sont partout décelables dans le surréalisme ».

C'est ainsi que l'amour surréaliste mérite, à mon sens, le H d'emphase qui l'absolutise, en le distinguant de conceptions moins globalement extrémistes. L'Amour est plus que l'amour, il plonge ses racines dans l'amour-passion qui nous vient de certaines hérésies médiévales, il s'exalte dans une sorte de fascination mystique, à la fois rédempteur et destructeur, comme l'a bien montré Denis de Rougemont⁸.

Mais le personnage que Desnos fait parler d'angoisse et d'horreur sacrées est membre du Club des Buveurs de Sperme... Voilà qui nous ramène, assez brutalement, il faut l'avouer, sur terre.

Le praxème « amour » ne fonctionne pas, en effet, sur un seul axe, il est pris dans une tension extrême et violente entre ce qu'on lui attribue comme potentialité et ce qu'on lui accorde comme réalité. Breton, qui semble connaître

l'œuvre de Denis de Rougemont, s'exprime en ces termes sur ce point:

Si le surréalisme a porté au zénith le sens de cet amour "courtois" dont on fait généralement partir la tradition des Cathares, souvent aussi il s'est penché avec angoisse sur son nadir et c'est cette démarche dialectique qui lui a fait resplendir le génie de Sade, à la façon d'un soleil noir ¹⁰.

Cette tension entre deux pôles - et on voit que pour Breton, entre zénith et nadir il y a une distance autrement plus incommensurable qu'entre deux pôles - il l'exprime, dans le même texte, d'une manière plus abrupte:

L'admirable, l'éblouissante lumière de la flamme ne doit pas nous cacher de quoi elle est faite ".

Nous rencontrons là un élément essentiel et récurrent de toute la problématique, et même de toute l'idéologie surréaliste: la tentation de l'absolu mystique est toujours bridée par l'affirmation, souvent solennelle, d'un matérialisme intransigeant. Une révélation de type religieux, mais sans spiritualité, voilà ce que les surréalistes attendent de l'amour. Le plus sublime de la passion *et* la sensualité la plus exacerbée, l'amour courtois *et* Sade, le zénith *et* le nadir, le plus haut *et* le plus bas, le plus haut *dans* le plus bas, le plus haut *par* le plus bas, en une « démarche dialectique ».

*Je suis un des rouages les plus délicats de l'amour terrestre
Et l'amour terrestre cache les autres amours
A la façon des signes qui me cachent l'esprit* ¹².

Sur le lien de l'amour sublime avec une sexualité violente, sanglante, voire criminelle, les textes ne manquent pas. On connaît le goût d'Aragon pour les amours « de bas étage », mais il exprime aussi des exigences plus hautes, plus subversives, et voit précisément dans l'amour une transgression majeure:

Il y a pourtant dans l'amour, dans tout l'amour, qu'il soit cette furie physique, ou ce spectre, ou ce génie de diamant qui me murmure un nom pareil à la fraîcheur, il y a pourtant dans l'amour un principe hors la loi, un sens irrépressible du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage ^B.

L'imagination des surréalistes est particulièrement féconde quand il s'agit d'inventer des formes de sensualité cruelles, sanguinaires, brutales. Le héros de Michel Leiris dans *Aurora*, Damoclès Sirel (anagramme transparent !), n'aime **que** la pierre, le froid, la glace. Il choisit les femmes aux chairs les plus fermes, les fait entièrement raser et leur fait l'amour à même des dalles de marbre. *Aurora* elle-même s'assied et s'empale sur une pyramide ¹⁴. La sexualité la plus

déchaînée, et souvent sadique, est omniprésente dans les textes, et notamment dans les récits de la première période surréaliste. A première vue, elle s'oppose à la conception idéaliste abstraite qui transparait par exemple dans cette question de Desnos: « L'amour qui me transporte prendra-t-il bientôt le nom de cette femme? ¹⁵ »

Il semble bien qu'on ait ici une expression de l'amour de l'amour, préexistant, immanent, dont on se demande si et comment il va s'incarner. Pourtant, les surréalistes, et Breton tout le premier, refusent de considérer cette contradiction en termes d'antinomie irréductible. Pour eux, l'amour-passion, comme transcendance du sexuel ou sexuel transcendé, est producteur de sens et de valeur. Mystique, mais non spiritualiste, il a une valeur existentielle, la plus haute. Comme le formule à merveille Marguerite Bonnet à propos de Breton (mais cela me paraît valoir aussi pour Aragon ou Eluard), l'auteur de *Poisson soluble* et de *Nadja* reconnaît « dans la passion amoureuse la loi absolue de son être et de son destin ¹⁶. »

La « démarche dialectique » que réclame Breton entre amour sublime et sexualité hautement revendiquée est-elle autre chose qu'une impasse idéologique? Mais toute réponse à cette question pourrait-elle être elle-même autre qu'idéologique? C'est dire qu'il y a, à mon sens, face à ces effets de sens divergents que propose le praxème « amour », une certaine impasse critique ... qui correspond peut-être à l'impasse même du surréalisme tel qu'il se donne à lire.

C'est bien ainsi du moins, c'est-à-dire en termes de blocage idéologique, que Xavière Gauthier analyse cette ambivalence. Dans son ouvrage, qui ne cache pas son caractère polémique ¹⁷, elle considère qu'il y a effectivement impasse et estime que, sur ce plan en tout cas, les surréalistes sont des petits bourgeois conservateurs idéalistes qui, dans leur conception de l'amour, exaltent la femme-putain et célèbrent la femme-mère. Pour être abrupte, cette interprétation, par ailleurs fort documentée, ne manque pas de fondement. Cependant cette critique demeure externe et ne vise pas à expliciter comment les surréalistes eux-mêmes cherchaient à résoudre le dilemme.

De son côté, Jean Starobinski montre que les surréalistes - et d'abord Breton - s'enferment dans une impasse du même type à propos de l'automatisme ¹⁸. Relevant tout ce que la notion d'automatisme psychique doit à la parapsychologie (spiritualiste) de Myers et de Richet, il souligne l'incohérence qu'il y a à valoriser l'inconscient, le profond, l'automatique, en refusant les implications métaphysique spiritualistes d'une telle attitude. C'est bien une ambiguïté analogue que produit l'analyse du praxème « amour », où les surréalistes veulent voir un absolu sans en renier l'indépassable matérialité.

D'autre part, si Breton a bien lu *l'Amour et l'Occident*, il n'a pas pu échapper aux critiques acerbes de D. de Rougemont à l'égard de l'amour-passion, « inventé » par les poètes courtois, puis magnifié, sublimé par toute la littérature occidentale, jusqu'à Wagner, nous dit de Rougemont, jusqu'au surréalisme, devrions-nous ajouter.

L'amour surréaliste, c'est-à-dire l'Hamour, demeure imperméable à ce genre de critique. C'est sans doute qu'il représente dans son ambivalence, voire son incohérence, une sorte d'anneau de Moebius, réalité sexuelle, sensuelle, cruelle, sadique *et* solution ontologique sublime, absolue, "divine", sans qu'on puisse déceler une face interne et une face externe, chacune étant tour à tour l'une et l'autre. Il est donc justifié d'accorder à l'Hamour, comme on l'a d'ailleurs toujours fait, un statut de noyau dur de l'idéologie surréaliste.

*

**

Et l'humour dans tout cela ?

L'humour n'est pas du même registre, n'appartient pas au même paradigme. Lorsque Desnos affirme que l'amour n'est pas du domaine de la plaisanterie, il choisit, pour indiquer que cette vérité est parfois rappelée « aux humains », les crimes de Jack l'Eventreur. Et il adopte un ton (« un de ces magnifiques méfaits grâce auxquels l'amour rappelle de temps à autre aux humains... ») qui accorde à l'amour le statut d'un dieu de la race antique, voir *d'unfatum*, cruel et sourcilieux, devant lequel les petits humains n'ont qu'à bien se tenir...

On conçoit dès lors que l'amour *exclut* l'humour, que les deux notions sont antinomiques. Aragon le confirme: dans *les Aventures de Télémaque*, décrivant Mentor et Calypso, amants au plus haut de leur amour, il précise: «Les contrées du rire sont plus lointaines que jamais ¹⁹. » On ne rit pas quand on aime, telle apparaît la leçon surréaliste. Et quand on connaît les démêlés de Breton avec Tzara et le dadaïsme, à l'occasion notamment du procès Barrès, l'envie vous prend d'ajouter: on ne rit pas quand on est surréaliste.

Ce n'est pourtant pas si simple, car il y a l'humour *noir*. La critique a généralement observé qu'avec ce concept, Breton mettait en évidence une certaine qualité d'humour. Mais il convient de souligner, même si et peut-être surtout si cela va de soi, que ce faisant, il exclut les autres qualités d'humour. L'humour noir est en somme une forme désespérée de critique, critique de la vie, des hommes, de la société. Aragon insiste sur l'antinomie radicale entre humour et amour, qui porte justement sur l'élément *critique*:

Qu'on ne s'y trompe pas: la critique de la vie, nous ne la poursuivons qu'en l'absence de l'amour ²⁰.

Dans un ouvrage où il place curieusement l'humour en tête des « techniques surréalistes », Yves Duplessis le définit comme « un ricanement sardonique », « le masque du désespoir », « l'expression d'une révolte », et aussi comme une « satire corrosive du réel », et il en fait un élément *déroutant* et *destructeur* ²¹.

Dans les textes où une certaine verve comique apparaît, c'est bien en effet

cette veine critique qui prédomine. Avec Aragon, dans *Le Paysan de Paris* par exemple, on est même souvent plus proche de la polémique que de l'humour proprement dit, contre la spéculation foncière notamment; et dans ce cas précis, Aragon ne néglige pas de s'en prendre également aux victimes de cette spéculation - petits commerçants en particulier - qu'il traite allègrement, après avoir feint de les défendre, de «vibrions», de «microbes», et qu'il abandonne à leurs «magnifiques drames bactériels²²».

De même chez Crevel, on l'a vu, l'humour de l'écriture sert à dévoiler l'hypocrisie et la bassesse des personnages mis en scène, le plus souvent des bourgeois plus ou moins compassés. L'humour est une arme.

Il n'y a guère que Leiris pour offrir des traces d'un humour plus «gratuit». Non pas dans *Aurora*, ouvrage aussi glacial que les goûts de son héros et d'un sérieux qu'on se hasarderait à qualifier de bretonien, mais dans *Glossairej'y serre mes gloses*, où il s'agit souvent de purs jeux, par exemple

Emmerdant - le mal de mer et le mal de dents²³

Fantôme - enfanté par les heaumes²⁴

Fiancée - au fil des ans défi lance²⁴

D'autres «définitions» cependant paraissent moins innocentes:

Académie - macadam pour les mites

Armée - merde amère

Patrie - tripe aux latrines²⁵

On le voit, le jeu n'est pas toujours pur de toute intention, de toute arrière-pensée. Cette intentionalité de l'humour, ce caractère sarcastique souvent révolté, parfois vengeur qui s'exprime dans et par l'humour, c'est bien son côté *noir*, et c'est ce que les surréalistes admiraient chez Chaplin, «ce terrible pessimiste» comme ils le nomment dans un long article, signé par le groupe *in corpore*, où ils le défendent, célèbrent son génie, le remercient et se déclarent ses serviteurs²⁶.

Car si l'humour est noir, c'est qu'il procède d'un pessimisme foncier, radical, face au monde tel qu'il va et aux hommes tels qu'ils sont. Ainsi le rire ne saurait être que ricanement :

Ce soir, nous sommes deux devant ce fleuve qui déborde de notre désespoir, [oo.] lorsque nous rions, les passants se retournent, effrayés, et rentrent chez eux précipitamment²⁷.

Le sourire se tord en rictus, le rire est féroce et inquiétant, provocant et destructeur: la voie où engage l'humour surréaliste est étroite. Elle est aussi assez peu fréquentée, en ce sens que les textes sont rares qui portent trace de cet humour. Les surréalistes ne sont pas des humoristes, et surtout pas Breton

lui-même:

Je ne l'ai jamais entendu faire un bon mot ou un calembour. Chose curieuse, cet homme qui s'exprimait avec une noblesse et une facilité extrême paraissait tout à fait incapable de jouer avec le langage. S'il faut tout dire... il n'était pas drôle ²⁸.

L'écriture de Breton ne fait que confirmer ce témoignage. Charles Duits parle à juste titre de noblesse; le style de Breton est toujours soutenu, âpre, les périodes curieusement contournées, l'emphase proche de la grandiloquence, c'est une écriture d'une très haute *tenue*, qui plane à des altitudes où les formules définitives et bien frappées se parent volontiers de doubles négations, d'expressions impersonnelles et d'un lexique abstrait. Quelques exemples, proposés ici sans choix, suffiront:

Cela ne suppose rien moins qu'au premier chef l'abrogation des lois indéfendables... ²⁹

Dût l'ampleur du mouvement surréaliste en souffrir, il me paraît de rigueur de n'ouvrir tes colonnes de cette revue qu'à des hommes qui ne soient pas à la recherche d'un alibi littéraire ³⁰.

Pris d'une manière à peine abusive dans cette acception, [le mot "hante"] me donne à entendre que ce que je tiens pour les mani/estations objectives de mon existence, mani/estations plus ou moins déltbérées, n'est que ce qui passe, dans les limites de cette vie, d'une activité dont le champ véritable m'est tout à fait inconnu ³¹.

Sur ces hauteurs, l'air est pur, mais l'humour est rare, et même totalement absent. Comment seulement sourire dans 'une écriture pareillement sous tension?

Quant à Eluard, les titres seuls de ses œuvres de cette période sont éloquentes: *Les malheurs des immortels*, *Mourir de ne pas mourir*, *Capitale de la douleur* nous renseignent assez: la drôlerie ou la cocasserie n'ont pas de place ici. Une exception pourrait être constituée par les 152 *proverbes mis au goût du jour* par Eluard et Péret, où les trouvailles amusantes abondent, du genre « Gratter sa voisine ne fleurit pas en mai », « Je suis venu, je me suis assis, je suis parti », « les homards qui chantent sont américains » ³², mais il semble bien que ces exemples reviennent à Péret ³³ qui, lui, avait volontiers et naturellement l'esprit cocasse.

Il suffit de parcourir *la Révolution surréaliste* pour admettre que l'humour n'est pas le fort des membres de ce mouvement ou groupe.

L'humour surréaliste est donc le plus souvent un humour par procuration, du moins dans la première période. Certes, dans les années 30, un Prévert ou un Queneau contribueront à modifier cette image, et Breton le reconnaîtra volontiers ³⁴. Mais dans les années 20, les textes surréalistes, et surtout ceux qui

sont désignés comme tels dans *La Révolution surréaliste*, ne sont pas drôles, et les vrais humoristes reconnus par les surréalistes sont des ancêtres: avant tout Jarry et Vaché.

Jarry, c'est le grotesque et le burlesque absolu, mais dont le xx^e siècle a produit des « actualisations » historiques. Qu'« Dbu ou les Palotins aient connu des avatars pourvus de pouvoirs réels, que la sauvagerie jarryque ait trouvé à s'exprimer sur le terrain même de l'Histoire ne pouvait que confirmer les surréalistes dans leur pessimisme. Il faut bien saisir, me semble-t-il, que dans les années 20, pour Breton et ses amis, un Clémenceau, un Poincaré, un Foch, un Pétain, mais aussi un professeur Claude³⁷ étaient parfaitement ubuesques. Comme on sait, la suite de l'Histoire n'a guère pu leur apporter de démenti, au contraire.

Vaché, c'est l'humour froid et hautain, l'expression d'un refus global et total: refus de la société (la sienne d'abord, la bonne société nantaise), refus de l'histoire (la guerre), refus de l'existence (la mort de Vaché est vraisemblablement un suicide, et Breton s'est empressé de la comprendre ainsi). De Jarry à Vaché, il n'y a pas de solution de continuité, au point que l'imitation du premier par le second est à chaque ligne visible:

L'Armée Britannique, tant préférable qu'elle soit à la Française, est sans beaucoup d'Umour - J'ai prévenu plusieurs fois un colonel à moi attaché que je lui enfoncerai un petit bout de bois dans les ongles. Je doute qu'il m'ait entièrement saisi - d'ailleurs ne comprenant pas le Français³⁸.

Avec Jarry, et plus encore avec Vaché, c'est le cynisme qui imprègne l'humour. Le renversement de perspective (« un colonel à moi attaché », écrit Vaché, alors que lui-même, interprète auprès de l'armée anglaise, n'était qu'adjudant) révèle parfaitement son attitude et son cynisme, qui revient à considérer l'événement le plus immédiat comme lointain et négligeable, à se constituer en sujet inaccessible, et dédaigneux, et à refouler sur une périphérie abstraite et futile le reste de l'univers.

Tel est l'humour que Breton et ses amis ont porté au pinacle et seul admis, telle est la forme de « comique » dont Breton fera l'anthologie en 1937. Et comme le dit Annie Le Brun: « Quand on lit *l'Anthologie* [de l'humour noir], on ne rit pas du tout³⁷. » L'hilarité généreuse et gratuite n'est pas le fait des surréalistes. Leur rire est par nature grinçant, car il s'agit pour eux d'abord de démolir le monde tel qu'il est, « et le rire est encore la meilleure arme³⁸. » Le surréalisme se manifeste ainsi en premier lieu par une distance prise dans l'existence imposée par les circonstances, un « désengagement », dit encore Duplessis, qui « aboutit inévitablement à la révolte³⁹. »

L'humour est donc bel et bien amputé par les surréalistes de nombre d'aspects de sa signification. Expression d'un profond désespoir, il conteste la viabilité du monde, il s'acharne sur les tares de la société, il refuse toute participation aux événements, il se retire et se retranche dans un isolement

hautain, et finit par dénier toute valeur à l'existence même.

Cette variété d'humour élimine toute expression de plaisir pur, toute notion de jeu gratuit, de rire franc et désintéressé, toute idée de ce qui peut être simplement plaisant, amusant, drôle. C'est cette évacuation de tous ces éléments du praxème, c'est cette amputation qui me paraît exprimée à merveille par l'orthographe « Umour ».

*

**

Il peut ainsi sembler établi qu'humour et amour, ou plutôt *umour*, ironie amère, parodique, cinglante et cynique, et *Hamour*, sublimation exaltée et célébration mystique de l'amour-passion, s'excluent, et c'est ce que marque, par opposition au trait-d'union, la barre oblique: UmourlHamour. Cette exclusion réciproque est clairement lisible et désigne une polarité essentielle de l'idéologie surréaliste :

*Je crois qu'il faudrait même dire que c'est [l'humour noir comme subversion, magie menant à l'athéisme le plus révolutionnaire] l'un des deux pôles du surréalisme. L'autre pôle, c'est l'amour sublime. [...] le surréalisme vire entre ces deux pôles, perpétuellement*⁴⁰.

Humour noir et amour sublime, polarité exemplaire, certes, mais peut être aussi complémentarité antithétique, donc susceptible d'être résolue. Mais comment?

Pour Breton, l'amour sublime, l'amour fou, l'amour-passion ne saurait se réaliser pleinement pour l'individu que dans un amour *unique*. Que cela ne soit pratiquement jamais réalisé dans les faits, dans la vie, Breton en rend responsables « les conditions sociales », « le cadre social actuel »⁴¹. Dès lors, on peut admettre qu'il faille s'attaquer d'abord à ces « conditions sociales », transformer le monde, pour instaurer ensuite le règne de l'amour sublime, pour changer la vie. L'Umour serait dans cette perspective une arme de démolition du vieux-monde, prélude à l'avènement d'un monde-Hamour, l'aube amère d'un jour radieux, selon le mouvement détruire-construire. Umour et Hamour ne seraient plus constitués en exclusion irréductible, mais institués en couple dialectique prometteur d'un achèvement. Ainsi le surréalisme serait vraiment révolutionnaire.

Cependant, même si certaines évolutions récentes des faits et des mentalités - singulièrement les « événements » de 68 et leurs suites, malgré leur apparente oblitération actuelle - semblent permettre d'accorder quelque crédit à une telle hypothèse, n'est-ce pas, surtout dans le cadre d'une aussi brève étude, attribuer de trop grandes potentialités à ce qui, après tout, demeure des bribes de l'idéologie surréaliste?

Université de Saint-Gall

NOTES

1. Roben Desnos, *la Liberté ou l'Amour*, Paris, Gallimard, 1962, (rééd.), p. 27.
2. Roben Lafont, *le Travail et la Langue*, Paris, Flammarion, 1978. En praxématique, le signifiant n'a pas à proprement parler de « signifié », mais *produit de la signifiante* c'est-à-dire du (des) sens, des significations, en fonction de son usage dans la société, de la position que lui confèrent dans leurs discours les membres d'un groupe humain. Une telle perspective est à rapprocher de la formule de Wittgenstein: « Le sens d'un mot, c'est son emploi. » On aura compris que là praxématique est une linguistique non de la langue, mais de la parole, du discours, d'où son efficacité dans l'analyse de textes, et plus encore quand il s'agit des textes d'un groupe.
3. René Crevel, *Babylone*, Paris, J-J Pauven, 1975 (rééd.).
4. André Breton, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970 (rééd.), p. 77.
5. André Breton, *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 63 s.
6. Roben Desnos, *op. cit.*, p.72.
7. *Ibid.*, p. 114.
8. Jean Starobinski, « Freud, Breton, Myers », in *l'Arc*, n° 34, *Freud*, 1968, p. 96.
9. Denis de Rougemont, *l'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972 (rééd.).
10. André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1969 (rééd.), p. 144.
11. *Ibid.*, p. 145.
12. André Breton, *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966 (rééd.), p. 79.
13. Louis Aragon, *le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 65.
14. Michel Leiris, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1946.
15. Roben Desnos, *op. cit.*, p. 41.
16. Marguerite Bonnet, *André Breton - Naissance de l'aventure su"éaliste*, Paris, José Coni, 1975, p. 401.
17. Xavière Gauthier, *Su"éalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.
18. Jean Starobinski, *op. cit.*,
19. Louis Aragon, *les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, 1966, (rééd.), p. 44.
20. *Ibid.*, pp. 9 et s. (introduction de 1966).
21. Yves Duplessis, *le Su"éalisme*, Paris, P.U.F., 1967, (7^e éd.) pp. 20-23.
22. Louis Aragon, *le Paysan de Paris* p.43,
23. *La Révolution su"éaliste*, n° 4, 15 juillet 1925.
24. *Ibid.*, n° 3, 15 janvier 1925.
25. *Ibid.*, n° 6, 1^{er} mars 1926.
26. *Ibid.*, n° 9-10, 1^{er} octobre 1927.
27. Breton-Soupault, *les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1968, (rééd.), p.29.
28. Charles Duits, *André Breton a-t-il dit passe?* cité in Marguerite Bonnet, *les Critiques de notre temps et Breton*, Paris, Garnier, 1974, p. 27.
29. *La Révolution su"éaliste* n° 2, 15 janvier 1925,
30. *Ibid.*, n° 4, 15 juillet 1925.
31. *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, (rééd.), pp. 9-10.
32. Paul Eluard, *Œuvres complètes* 1, Paris, Gallimard, 1968, pp. 158 et s.
33. Cf *Ibid.*, les notes et commentaires de M. Dumas et L. Scheler.
34. Cf André Breton, *Entretiens*, p. 193.
35. Voir pour ce psychiatre à Sainte-Anne *Nadja*, pp. 160 et s.
36. Lenres de Jacques Vaché, in *Littérature*, n° 5, juillet 1919.
37. *Entretiens sur le su"éalisme*, Paris - La Haye, Mouton, 1968, p. 114.
38. Yves Duplessis, *op. cit.*, p. 20.
39. *Ibid.*
40. Pierre Prigioni in *Entretiens sur le su"éalisme*, p. 116.
41. André Breton, *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, notamment pp. 10 et 63.

SUR LES FONCTIONS DE L'AMOUR ET DE L'HUMOUR DANS LA PRATIQUE DE GROUPE SURREALISTE DE 1924 A 1929

Norbert BANDIER

Il en est de l'amour, comme de l'humour, les mots qui les voilent sont faibles. L'amour est « fou », l'humour est « noir » : dans les copules qui lient ces sujets de bouleversement avec leur attribut, on sait, quand au projet surréaliste, que le souffle de l'espoir « copulait » avec les mots.

L'amour sous l'unique forme de « la passion, envahissante et totale »¹ est inséparable de l'écriture surréaliste. « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir » écrit André Breton, au cours de l'été 1924 dans cette préface à *Poisson soluble* qui deviendra *Le Manifeste du Surréalisme*. Cependant, dans ce que l'histoire littéraire retient dans ses « manuels » comme textes fondateurs de la conception surréaliste de l'amour, cette union de deux êtres apparaît aussi comme un retrait de la réalité extérieure. « L'amour en tout ce qu'il peut avoir pour deux êtres d'absolument limité à eux, d'isolant du reste du monde »² par la révolte qu'il implique contre le social et ses déterminations, parvient-il à engager « avec lui la sensibilité de tous les hommes » vers « un véritable âge d'or » ? La passion qui emporte deux individus peut-elle bouleverser le Social ? Idéalement, le projet de Breton, en quoi tous les surréalistes se reconnaissent, semble de nature à recueillir leur espoir, mais concrètement ce projet passe par un groupe, et ne peut avoir d'efficacité que s'il est collectif.

Dans cette médiation qui réintroduit le social au cœur des passions partagées, s'enracine la contradiction entre la subjectivité et les nécessités d'une action collective.

L'amour est menacé, miné par le travail du social, mais en retour, dans son urgence il mine les rapports collectifs.

Quant à l'humour « noir », issu d'une perception révoltée des conditions

de la vie..., représentation d'« une réalité en état de crise»³, menacé lui, par « la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité », Breton enregistre dans sa préface à *L'Anthologie de l'humour noir* l'échec des tentatives de définitions globales de l'humour, qui ne parviennent qu'à approcher « les conditions pour ainsi dire atmosphériques dans lesquelles peut s'opérer entre les hommes le mystérieux échange du plaisir humoristique»⁴. Comme l'amour, dont l'état affectif ne peut être « décrit », l'humour se dresse dans l'impératif du vécu, où les limites avec la révolte, la poésie et l'insolite s'effacent.

. Ces considérations générales, qui associent l'amour et l'humour dans le surréalisme, nécessitent cependant un retour à la réalité du surréalisme, c'est-à-dire à la réalité de son histoire en tant que pratique collective, dans le champ de la littérature. En effet si la littérature produit son histoire en ne retenant que des noms, des idées, des thèmes, le surréalisme se manifeste d'abord, en tant que groupe soudé autour d'un projet collectif. L'émergence du surréalisme dans l'histoire de la littérature, ne se fait pas uniquement par la publication, en octobre 1924, d'un ouvrage signé A. Breton. La force de cet événement tient aussi à *l'activité d'un groupe* issu du mouvement dada, uni autour d'une nouvelle conception de la poésie. L'efficacité de cette nouvelle conception se situe dans le caractère collectif et public de ses manifestations. Collectif, car les «défenses et illustrations écrites» du terme surréaliste regroupent les signatures de jeunes poètes qui ont déjà l'habitude d'agir ensemble (dans les manifestations dada, ou la revue *Littérature*), et public car leurs communiqués paraissent dans la presse, et leur activité se traduit par l'ouverture au public, le 11 octobre 1924, d'un « bureau central de recherches surréalistes », 15, rue de Grenelle, puis par la publication dès le 1^{er} décembre 1924 d'une revue. A la différence des autres revues contemporaines, elle se refuse à «l'éclectisme », puisqu'elle regroupe dans le premier numéro une vingtaine de personnes autour du même projet, collectif s'il en est: «La révolution» accolée à l'épithète « surréaliste» pour « aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme ».

La polémique autour du terme « surréalisme» s'est déroulée pendant l'été 1924, surtout dans *le Journal littéraire* et dans *les Nouvelles littéraires*, deux hebdomadaires tirant, sans doute, entre 20 000 et 30 000 exemplaires, alors que la plupart des quotidiens d'informations vendait en moyenne, en 1924, plus de 400 000 exemplaires⁵.

Quant à la rue de Grenelle, située dans le 7^e arrondissement, un quartier de ministères, elle représente une position précise dans l'espace social littéraire. En 1925, Albert Thibaudet écrivait à son propos « quand on disait naguère: "la rue de Grenelle", cela signifiait soit le ministère de l'Instruction Publique, soit la N.R.F. ... »⁶. En dehors de Georges Bessière, de Maurice Béchet, de Dédé Sunbeam qui ont participé à des degrés divers au mouvement par l'intermédiaire de «ce bureau central», «le public» semble surtout venir de «la république des lettres» (Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Louis de Gonzague-Frick par exemple).

Le projet surréaliste est donc situé, d'emblée, par sa réception et ses supports de diffusion, dans le champ de la littérature, cependant, et c'est là un facteur de rupture, il s'annonce immédiatement comme hostile « aux entreprises littéraires et artistiques », appelant ceux qui désirent « s'initier au mode d'activité » défendu, ceux qui veulent « apporter des suggestions et se prêter en toute liberté aux expériences et aux consultations » (communiqué: *Nouvelles littéraires*, 1^{er} novembre 1924, p.5) à se présenter au bureau de la rue de Grenelle. Il y a là un appel à la participation du public qui n'emprunte pas les voies ordinaires de la littérature, tracées traditionnellement vers des « lecteurs » qui cherchent des idées, des histoires, des sentiments. Le premier numéro de la revue se présente donc, avec un caractère expérimental, non comme une « doctrine », mais en exposant « les résultats obtenus par l'écriture automatique, le récit de rêve par exemple... ».

Si il s'agit-là d'une stratégie de positionnement classique dans l'histoire des « avant-gardes » de la littérature, mettant en œuvre des pratiques de subversion des positions et des règles du champ ⁷. à la différence du mouvement dada, qui a épuisé les capacités de surprise du champ littéraire, le mouvement surréaliste se structure autour d'un projet unissant esthétique et éthique, ce qui suppose le dépassement des limites de l'activité littéraire (ou de son contraire, la critique de la littérature exercée par des littérateurs pour des littérateurs). Ce projet nécessite donc une pratique théorique de groupe attentive à son maintien sur des positions dont l'originalité est difficile à préserver.

Or ce groupe est menacé dans ce projet collectif par des facteurs individualisant: la carrière (littéraire, artistique ou journalistique) et l'amour qui unit deux êtres. La carrière, elle, s'oppose immédiatement au projet puisqu'elle s'inscrit dans les positions ennemies, contre lesquelles il se construit. La résolution du problème qu'elle pose à la cohérence du groupe se traduit par des exclusions ou des rejets pour Soupault, Desnos, ou De Chirico par exemple. Quant à la passion, ses vertus bouleversantes, exaltées par le groupe, sont néanmoins désocialisantes et éloignent les amants des nécessaires activités de groupe.

Mais si pour Breton, la rencontre amoureuse « était toujours le sujet d'une émotion collective » comme l'affirme P. Naville dans « Le temps du Surréal » à propos de *Nadja*, ce n'est pas le cas pour tous les membres du groupe, celle-ci ramène souvent le merveilleux à l'aune de l'individuel.

Si les projets collectifs, d'action d'un mouvement sur le social, comportent des facteurs unifiants, ils couvrent aussi des ruptures, des blessures. Ce fut le cas par exemple des interventions politiques du groupe surréaliste (rapprochement avec le P.e. à partir de juillet 1925, contre l'intervention française au Maroc) qui éloignèrent Artaud, puis Naville. L'humour lui dans sa pratique met en jeu des mécanismes de cohésion, de complicité de communication, qui fondamentalement dans son « émission » ou dans sa « réception » pose le sens d'un impossible, par le développement d'une contradiction portée à ses conséquences extrêmes, présente dans la poétique du surréalisme.

Même quand il s'exerce collectivement, ou quand une manifestation d'humour reçoit la caution collective du groupe, comme élément d'attaque ou de rejet, il n'intervient que pour renforcer une critique qui s'origine ailleurs. En soi, il n'est pas porteur de rupture, de séparation. L'humour qui court dans les écrits surréalistes sur la période de 1924 à 1929 (de la publication du premier numéro au dernier et onzième numéro de la revue - décembre 1929 - n° 12), par sa liaison avec la sensibilité poétique est donc une pratique de consensus.

Nous ferons ici l'hypothèse que l'humour a pour fonction pratique de travailler à la cohésion d'un groupe qui vit constamment les menaces de dissolution produites par l'amour ou les positions politiques. L'humour par «les décharges émotives» de ses effets de surprise, de rupture, de détournement permet d'assurer la pérennité de l'existence du groupe, par ses manifestations pratiques.

Cependant il ne s'agit pas d'un humour de dérision, autonomisé, mais d'une pratique de l'écriture ou d'une pratique publique (voir de publication) qui enracine son sens dans l'extrême attention d'une sensibilité révoltée au monde. Dans le groupe, la conception pratique de l'humour soude, alors que la conception pratique de l'amour et « les terribles loisirs » qu'il crée menacent la disponibilité individuelle nécessaire à la discipline du groupe pour assurer la cohérence de ses positions et de ses interventions « publiques ».

L'amour pose le problème de la présence des femmes ». Or en dehors de Simone Breton, de Denise Levy, de Renée Gauthier, de Suzanne Muzard qui vivent des relations amoureuses avec certains membres du groupe, et dont la présence est attestée dans l'activité du groupe, paradoxalement l'amour qui « prend tout pouvoir » s'incarne dans des femmes extérieures au groupe, ou à sa production collective pendant la période 1924-1929, (Gala, Yvonne Georges, Lise Deharme, Nadja, Nancy Cunard... entre autres). De fait, peu de femmes participent à l'activité de groupe. Parmi la cinquantaine de personnes qui participent à « la révolution surréaliste », on ne peut recenser que cinq femmes.

Fanny Beznos, cette oubliée du *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, est née en 1907 en Russie, et a publié deux poèmes dans le numéro 9-10 d'octobre 1927. Breton l'avait rencontrée au « marché aux puces » de Saint-Ouen, alors qu'elle y tenait un « étalage » où figuraient « les œuvres complètes » de Rimbaud. A la suite de leur conversation sur les goûts littéraires, elle lui confie de ses poèmes. Choisis par Naville qui a encore la charge de « confectionner » la revue, deux sont publiés. Singulièrement, pour la première fois dans le surréalisme, l'un pose le problème de « la libération des prolétaires par la révolution » lié à celui de « l'oppression de la femme ». A propos d'Aristote et de son « meilleur mode de gouvernement » qui permet tout « aux propriétaires aisés et aux soldats forts », elle écrit :

Voilà, admirez le digne philosophe, Et la femme? Tu veux rire interrupteur! La femme mais au bercaïl, toujours occupée, pas esclave tout à fait, mais... La femme? La moitié d'un être libre? Mauvais !

Le tout sous forme de poème libre. Fanny Beznos a été expulsée de France en 1928 pour participation à des activités communistes.

Simone Breton, la première femme 'de Breton, autre oubliée du *Dictionnaire Général*, qui figure sur les photographies de Man Ray illustrant la couverture du premier numéro, à signé un « texte surréaliste » de ses initiales S.B. dans ce même numéro. Son abondante correspondance ¹⁰ avec sa cousine témoigne de son attachement à la rigueur du projet surréaliste ainsi que de l'amour qu'elle porte à Breton. En novembre et décembre 1924 elle assurait aussi des permanences au « bureau central » de la rue de Grenelle.

Renée Gauthier, l'amie de Péret en 1924, dont le nom est cité par Aragon, dans « Une vague de rêves », a publié dans le numéro 1, un récit de rêve (p. 5). Le texte d'Aragon, qui, après une définition de la « surréalité », et l'historique des expériences collectives de 1922 à 1924, s'achève sur un hymne à la puissance du rêve et une énumération des « rêveurs » surréalistes, a paru en octobre 1924 dans la revue *Commerce*. Il a eu une diffusion plus limitée et un impact plus faible, relativement à la définition initiale du surréalisme, que le manifeste de Breton, en raison de son support. *Commerce* est une revue trimestrielle (*la Révolution surréaliste* est mensuelle au début), et « éclectique ». Dirigée par Léon-Paul Fargue, Valéry Larbaud et Paul, Valéry, et commanditée par la princesse de Bassiano, elle est assez « traditionnelle » ^{10 bis}.

Denise Lévy, cousine de Simone Breton, par la correspondance (elle habite Sarreguemines à la naissance du mouvement) qu'elle entretient avec Simone, avec Marcel Noll, puis avec Pierre Naville qu'elle épousera, exerce un « rayonnement discret » sur le « surréalisme naissant » ¹¹ et sur la poursuite de son projet « éthique ». On peut citer ici une lettre qu'elle adresse à P. Naville en 1925

tu ne m'ennuies pas en parlant du surréalisme et des gens par rapport à lui... Tu comprends: surréalisme est un nom, mais je sais que ce n'est pas pour cela une limite à ton esprit ni au mien, mais je sais que notre pensée, bien que n'étant pas englobée dans ce seul nom, tend vers ce qui est qualifié par là, et détermine tout ce que ce nom peut signifier et au delà... J'aime beaucoup cette note d'Artaud, c'est très bien sauf quelques petites choses. Par exemple pourquoi dit-il: créer un mysticisme : je n'aime pas, tu comprends, l'intention, le but prévu... moi, je pense que le surréalisme est un but en soi et pas un moyen ¹².

Denise Lévy participe au n° 3 de la revue en avril 1925, par la traduction d'un texte de Lessing *L'Europe et l'Asie* et par un texte surréaliste signé D.L.

Suzanne Muzard, est la femme qui détourne en 1927 Breton « pour toujours de l'énigme » dont l'incarnation dernière était Nadja, et pour laquelle il divorce en 1928. Sa participation au jeu du « Cadavre exquis », figurant sous le titre *Le dialogue de 1928* dans le n° 11 de la revue (15 mars 1928, p. 7 et 8) est présentée sous les initiales S.M., de même que, dans le n° spécial de la revue de

Bruxelles *Variétés*, de juill 1929 consacré au « Surréalisme en 1929 », dans une rubrique « jeux surréalistes » (p. 7 à 10). Le n° 12 de *la Révolution Surréaliste* cite sa réponse à l'enquête « quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ». Entre celle de Maxime Alexandre et celle de Luis Buñuel, elle se termine par « je vis, je crois à la victoire de l'amour admirable » avec l'ajout par Breton de ce seul commentaire « Aucune réponse différente de celle-ci ne pourrait être tenue pour la mienne ». On peut voir là une volonté de manifester « typographiquement » la tension désespérée qui porte la passion de deux êtres à anéantir ce qui les sépare: d'abord l'identité rigide et arbitraire que leur impose « le nom propre ». Sous les caractères gras du nom: André Breton, se développe le texte de la réponse signée Suzanne Muzard.

Si l'on s'en tient à l'accueil fait au surréalisme par ses premiers lecteurs, dans le sens d'une esthétique de la réception, telle que Jauss l'a défini, nous disposons du témoignage d'A. Thirion « Je regardais longuement la couverture de papier glacé rouge violemment anti-moderne, faite dans le style des brochures médicales ». En effet, à l'initiative de P. Naville, dans sa présentation matérielle, la revue copie un périodique d'inspiration positiviste *La Nature*. La première réception sensible de la forme de cette revue associée à un contenu, où 14 pages de récits de rêves et de textes surréalistes, voisinent avec des « faits divers » relatant des suicides, et des chroniques, se place immédiatement par le détournement des formes, la rupture des codes (un seul poème dans une revue dont le sommaire accueille des auteurs connus surtout comme des poètes, fussent-ils Dada) et donc par l'effet de surprise sous le signe de l'humour.

Le dernier numéro, lui, s'annonce sous l'ombre menaçante des déchirements: déchirement de l'amour, avec, sur la couverture, la photographie d'un éclair craquelant un ciel d'orage, encadrée par la question: quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour? (peut-il y avoir plusieurs sortes d'espoir dont l'un pourrait se placer dans l'amour?), déchirement du groupe initial car le sommaire annonce le second manifeste qui contient une liste d'exclus. Paradoxalement pendant la période de « fusion émotionnelle » initiale du groupe, l'humour dominait l'effet de réception des premiers numéros, alors que dans notre hypothèse il devrait s'affirmer au fur et à mesure que la dynamique du groupe se heurte à des difficultés théoriques et pratiques. Mais sa fonction de cohésion est une fonction implicite, comme la poésie de circonstance, l'humour en tant que projet conscient perd son efficace, et dans l'histoire du mouvement sur cette période, la réception « formelle » des derniers numéros n'est plus déterminante, alors que l'humour est toujours présent dans le contenu de l'écriture surréaliste.

Les effets des relations amoureuses (effets de distance par rapport au groupe, effets conflictuels dans le groupe) sur la cohésion peuvent être repérés à l'aide de quelques exemples.

Au début de 1925, au moment où se prépare le troisième numéro de la revue, tandis que la direction de la « centrale » est confiée à Artaud, dans cette période où la rigueur théorique de l'activité surréaliste se cherche « hors de la

littérature », Breton «distrain par d'autres hantises» n'est pas entièrement disponible, ce qui n'est pas sans conséquences. Par exemple:

- En mars 1925, dans le cahier de la centrale, le « Comité idéologique» (Aragon, Artaud, Masson, Morise, Naville, Boiffard) convoque les surréalistes à une réunion « pour décider si l'idée de révolution doit prendre le pas sur l'idée surréaliste... André Breton sera informé de cette réunion et le comité souhaite vivement qu'il y assiste »¹⁴. La réunion sera tenue le 30 mars, sans Breton.

- En avril 1925, P. Naville écrit à Denise Lévy

*Hier après-midi, il y a eu cette petite réunion du comité directeur (Artaud, Aragon, Morise et moi). Il s'agit de sortir de cette impasse où nous sommes. Mais plus cela va, plus les divergences d'idées se marquent et c'est très difficile de trouver les points d'accord, entre chacun, tant les personnes sont différentes... il y va de cette intégrité morale, de ce sens absolu à donner à nos recherches... Breton est à l'écart pour l'instant et Morise est son porte-parole, et Aragon discute mais ne proclame rien*¹⁵.

Le n° 3 de la revue, paru le 15 avril, est largement inspiré par les idées d'Artaud, et donne l'occasion à Breton dans une réunion du groupe au café Cyrano d'en faire le procès en détail. «Li est très mécontent du mysticisme d'Artaud»¹⁶ et du texte de Naville sur la peinture. «Les hantises» qui ont éloigné Breton des activités collectives sont-elles à mettre au compte de l'amour qu'il porte à cette époque à Lise Deharme ? (future directrice de la revue *le Phare de Nevilly*, dont le gérant sera Georges Ribemont-Dessaignes). Cette dame « aux gants bleu-ciel» qui fit visite à la centrale et y proposa d'offrir un de ses gants¹⁷ est celle à qui Breton écrivit quelques semaines plus tard

*il m'est venu une folle envie d'exister pour vous si peu que ce soit, en même temps c'était l'assurance que mes forces les plus sûres me trahiraient, que le moindre de vos amis était terriblement privilégié auprès de moi... ne croyez pas que la place que vous avez prise en moi quelqu'un d'autre eut pu la prendre, j'en tremble presque...*¹⁸.

Si la volonté de Breton demeure tendue vers l'activité collective, cette passion n'a pas été sans effet sur les errances du début 1925¹⁹.

En cette même période, au moment où la sensibilité poétique du surréalisme cherche à se construire en dehors de la «littérature », Eluard publie, anonymement à 50 exemplaires, en février-mars 1925, un recueil de poèmes d'hommage à Gala commençant par «Je me suis enfermé dans mon amour, je rêve », et illustré par des dessins de Max Ernst. L'amour qu'inspire Gala, peu appréciée par l'ensemble des surréalistes, à Eluard, l'entraîne donc à rompre une des positions originelles de principe : le refus de la poésie au sens traditionnel du terme, avec ce recueil où la critique (Ph. Soupault dans *la Revue Européenne*, 1^{er} avril 1925. J. Cassou dans la *NRF*, 1^{er} juillet 1925) établit des

comparaisons avec Baudelaire ou Maeterlinck. L'anonymat, d'ailleurs vite percé, traduit bien la trahison des positions collectives motivée par l'amour. Cette publication est effectivement très différente des « 152 proverbes mis au goût du jour » avec Benjamin Péret, publiés en janvier 1925 par les Editions Surréalistes, où sourd joyeusement dans chaque « retournement au gré du plaisir » l'abolition de cette soumission au réel que postule habituellement l'énoncé d'un proverbe.

A partir de 1926, l'indisponibilité fréquente de R. Desnos, qui glisse vers une activité professionnelle journalistique, est vécue de plus en plus par le groupe comme une « défaillance individuelle ». La passion « non payée de retour » qu'il éprouve pour la chanteuse de music-hall Yvonne Georges accélère l'éloignement de Desnos des préoccupations éthiques du groupe. Son écriture dans la revue s'affirme de plus en plus comme soumise à l'empire d'une passion rongée par l'absence de l'être aimé, « cette mystérieuse ». De 1926 à 1927, sa participation au mouvement semble entachée de la priorité qu'il donne à sa passion ²¹.

En mai 1927, tandis que le groupe étale « au grand jour » par une brochure les débats relatifs à son identité, écartelée entre l'adhésion au Parti communiste et la poursuite d'une aventure surréaliste tournée vers le seul merveilleux et « la prééminence donnée à la solution poétique » (lettre aux surréalistes non-communistes) les positions théoriques du surréalisme apparaissent comme fragiles. Par exemple, ceux qui ont adhéré au P.c., Péret, Unik, Eluard, Breton et Aragon, reconnaissent que dans le domaine où ils se proposaient d'agir, dans « la morale du devenir » avec le P.c. « cette sorte d'espoir qu'on peut former dans l'amour et dans le rêve ne nous soutenait pas ». Dans cette période de crise, où la recherche d'une identité théorique collective est urgente, le travail de l'affectif dissout quelque peu la cohésion nécessaire. En effet, à la même période, à la suite d'une conversation chez Breton, entre Ernst et Eluard, où ressurgissent les blessures causées par la relation d'Ernst avec Gala, en 1924, le conflit éclate. Ernst frappe Eluard, et c'est la rupture entre eux pendant près d'un an ²³.

La même année, la liaison d'Aragon avec Nancy Cunard est décrite en ces termes par Aragon lui-même

cette liaison que j'avais, laquelle impliquait pour moi de fréquents voyages... amenait une espèce de crise, de malaise entre moi et les surréalistes habitués à me voir venir à Cyrano, place Blanche... la régularité de ces rencontres étant pour eux le barème de la fidélité. A leurs yeux, la présence à midi et le soir, à l'heure de l'apéritif était un contrôle et quand je n'y venais pas, on me suspectait de désaccord, ou au moins de manque d'intérêt pour ce que nous faisons ensemble ²⁴.

Il est évident que la relation avec cette femme, au sujet de laquelle Aragon avait écrit à l'automne 1926 « Aujourd'hui une personne me domine et je l'aime,

et son absence est un mal intolérable, et sa présence... je ne peux pas comprendre sa présence, et rien n'est naturel en elle, en son pouvoir»²⁵, n'explique pas uniquement l'écart ultérieur par rapport au surréalisme, qui s'articule aussi avec des divergences fondamentales sur l'écriture « sur le plan du poème, à propos des vers réguliers et de la rime, ou sur le plan du roman » et les positions politiques. Il n'en demeure pas moins que la passion qui unissait ces voyageurs infatigables de la nuit empêche Aragon de se confronter quotidiennement avec les dangers théoriques et pratiques auxquels est soumis la cohérence du projet collectif, la radicalité de l'auteur du *Traité du style* ne s'y exerçant que par éclairs.

Tandis que la série de la revue s'achève sur la contradiction laissée béante entre les termes de 1927 : l'espoir en l'amour et la poésie, d'une part, et, d'autre part, l'adhésion à une interprétation stalinienne du marxisme, que ne résoud pas totalement *le Second Mani/este*, l'humour s'il ne se manifeste plus dans la couverture est toujours présent dans le contenu, et dans les illustrations. Depuis les sept rouges empreintes de lèvres qui « chapeautent » le second manifeste en ouverture, jusqu'aux « notes sur la poésie » de Breton et Eluard, en passant par les contributions de Tzara (extrait de *l'Homme approximatif*) ou Picabia. Dans *les Notes sur la poésie*, Breton et Eluard corrigent un texte de Paul Valéry publié dans la revue *Commerce* (été 1929), en « jouant sur toute la gamme du désaccord » avec les positions traditionnelles de Valéry sur la poésie, tout en gardant la structure formelle de l'énonciation du texte de *Commerce*²⁶.

Si la pratique subversive de l'humour n'a pas cessé de traverser le contenu des onze numéros publiés, on peut néanmoins remarquer que les tentatives faites par certains surréalistes, de produire une œuvre explicitement « drôle » pour échapper aux contradictions imposées au groupe par le réel, n'ont jamais provoqué d'émotions collectives. Thirion par exemple explique la faiblesse de la pièce *le Trésor des jésuites* écrite en 1928, par Breton et Aragon, pour un gala Judex, publiée dans le n° spécial de *Variétés*, par « les crises sentimentales dans lesquelles se débattaient les deux hommes durant le mois de novembre 1928 »²⁷.

« L'amour, cette contradiction qui apparaît dans le réel » (L. Aragon, n° 4 de *la Révolution surréaliste*, p. 11) que les surréalistes avec la rage du désespoir ont placé au centre de leur sensibilité poétique, était une aventure dangereuse qui bouleversa autant ses sujets que le groupe, en alimentant les tendances centrifuges. L'humour des « papillons surréalistes » (« vous qui êtes aveugles, pensez à ceux qui voient ») des textes des Péret, Desnos, Queneau, des couvertures, de certaines illustrations permettait au groupe de ne jamais renoncer à trouver un angle d'attaque contre le réel socialisé qui fait que certaines choses « sont » alors que d'autres **qui** pourraient si bien être, « ne sont pas »²⁸.

NOTES

1. Maguerite Bonnet, «Le Surréalisme et l'Amour», *Entretiens de Cerisy sur le Surréalisme*, Mouton, 1968, p.558.
2. A. Breton, *l'Amour fou*, Gallimard, 1975, p. 88.
3. A. Le Brun, «l'Humour noir», *Entretiens sur le Surréalisme*, Mouton, 1968, p. 105.
4. A. Breton, préface à *l'Anthologie de "l'humour noir"*, Pauvert, 1985, p. 12.
5. Le plus important des quotidiens *le Petit Parisien* a un tirage de 1325000 exemplaires en octobre 1924 — Cf *Documents pour l'histoire de la presse nationale au XIX' et XX, siècles* par P. Albert, G. Feyel, J.-F. Picard, C.N.R.S., Centre de documentation sciences humaines, 1974.
6. *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} mars 1925.
7. Cf. P. Bourdieu, «La production de la croyance, contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977.
8. «Les terribles loisirs que ton amour me crée», vers figurant dans le recueil: *Au défaut du silence*, de P. Eluard (1925), *Œuvres complètes*, «la Pléiade», tome 1, 1979, p. 168.
9. Exception faite pour R. Crevel.
10. Cf. M. Bonnet, *André Breton. La Naissance de l'aventure surréaliste*, J. Corti, 1975, et P. Naville, *le Temps du surréel*, tome 1, Galilée, éd. 1977.
- 10 bis. La revue *Commerce* se présente sous forme de cahiers trimestriels de facture classique sans aucune illustration, tirés à 1800 exemplaires. D'après les témoignages recueillis auprès d'acheteurs de revues littéraires, pendant cette période, sa diffusion était plus limitée que celle de *la Révolution surréaliste*.
11. M. Bonnet, *op. cit.*, p.231.
12. P. Naville, *op. cit.*, p. 364.
13. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.
14. P. Naville, *op. cit.*, p.310.
15. *Ibid.*, p.304.
16. *Ibid.*, p. 109.
17. Cf. A. Breton, *Nadja*, Gallimard, «Folio», 1982, p. 64.
18. Lettre lue par A. Pieyre de Mandiargues à France-Culture, novembre 1985. Emission sur A. Breton.
19. M. Alexandre dans ses *Mémoires d'un Surréaliste*, la jeune parque, éd. 1968, raconte que Breton perd, à cette époque, dans un taxi un cahier de textes surréalistes de Queneau et un manuscrit de poèmes de Lise Deharme « dont il est à ce moment follement amoureux. Passion envahissante, le distrayant même de lui-même ».
20. A. Le Brun, *l'Humour noir*, *op. cit.*, p. 107.
21. M.C. Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, librairie Klincksieck, 1980, p. 98.
22. *Op. cit.*, p. 129.
23. P. Eluard, *Lettres à Gala*, Gallimard, 1984, lettre 3, p. 18.
24. *Aragon parle*, entretiens avec Dominique Arban, Seghers, 1968, pp. 62-63.
25. *Aragon, le Paysan de Paris*.
26. M.P. Berranger, « Paul Valéry corrigé par A. Breton et P. Eluard », *Pleine marge*, n° 1, mai 1985.
27. A. Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Robert Laffont, 1972, p. 191.
28. A. Breton, *Second Manifeste du Surréalisme, la Révolution surréaliste*, n° 12-15 décembre 1929, p. 17.

L'AMOUR ET LES OISEAUX: EMBLÉMATIQUE AVIAIRE CHEZ PAUL KLEE

John F. MüFFITI'

Paul Klee, maître suisse de l'imaginaire, a très tôt été reconnu par les surréalistes français comme l'un de ses champions. Il figure en effet parmi les rares peintres modernes nommément désigné dans *le Manifeste surréaliste* de 1924. Même s'il ne devint jamais officiellement membre de ce groupe, ses tableaux sont exposés à la première exposition de « la peinture surréaliste » à la galerie Pierre à Paris ¹. Pour les Français Klee est l'un des pionniers de l'automatisme et tous ceux qui mirent en pratique ses techniques artistiques nouvellement formalisées y virent le moyen de « surmonter » leur propre culture picturale. L'emploi de l'aléatoire menaçait directement les axiomes traditionnels du « style », c'est-à-dire l'emphase habituellement mise sur la dextérité technique et la virtuosité pour elle-même ². Les écrits de Klee font cependant apparaître une dimension philosophique beaucoup plus profonde de ses recherches continues sur l'automatisme, dimension qui confine à l'obsession occultiste. Dans *Schopferische Konfession* (1920), Klee exprime de manière particulièrement explicite de telles ambitions « cosmiques » :

L'art ne reproduit pas le visible, c'est plutôt lui qui le rend visible. Par le passé nous [les artistes] représentions habituellement les choses visibles de ce monde... Aujourd'hui nous révélons la réalité [cachée] qui est derrière les choses sensibles, exprimant ainsi la [nouvelle] croyance que le monde visible n'est qu'une manifestation particulière de l'univers et qu'il y a de nombreuses autres réalités potentielles [occultes]... On observe aujourd'hui fréquemment, et en apparente contradiction avec l'expérience rationnelle d'hier, une tendance à mettre en avant l'accidentel [c'est-à-dire l'automatisme et l'aléatoire].

L'inclusion des concepts de bien et de mal crée un sphère morale [dans l'imagination de l'artiste)... L'existence simultanée du principe masculin [mal, action, passion] et du principe féminin (bien croissance, attente) produit un état de stabilité éthique. A cette stabilité répond l'unification des formes, des mouvements et des contre-mouvements, ou, pour dire les choses de manières plus naïve, la manifestation d'oppositions visuelles... Un cosmos formel se trouve finalement créé à partir d'éléments abstraits indépendamment de leurs regroupements en objets concrets ou en idées abstraites [et le résultat en est] tout à fait semblable à la Création. L'art est une image fidèle de la Création. Chaque œuvre d'art en est un exemple tout comme le monde te"estre est une image du monde cosmique 1.

Comme le note Klee, une technique spécifique comme l'automatisme ne vise pas seulement à lutter *contre* les déformations induites par les formes antérieures de l'art, elle *se fait aussi l'avocat* de la révélation des « réalités cachées » supérieures aux apparences visuelles de ce monde. Cette affirmation qui traite de la dématérialisation des apparences sensibles est dans ses grandes lignes l'expression classique de la pensée occultiste. Dans un sens plus étroit elle est même plus spécifiquement hermétique. Selon Klee, qui y inclut un accouplement érotique « éthique », le cosmos est plein de principes antagonistes - mâles / femelle, bien / mal, céleste / terrestre, etc. et il est du *devoir moral* de l'artiste agissant en tant que *magus redividus* de résoudre ces contradictions et de recréer ainsi l'unité cosmique initiale. En accord avec ce que les hermétistes classiques appelaient le *désideratum*, il s'agit de réussir une « *conjunctio oppositorum* » ou ce que Klee nomme la « stabilité éthique ». En d'autres termes et selon les mots mêmes d'Hermès Trimégiste, tels qu'ils figurent dans un manuel d'occultisme de la fin du XIX^e siècle intitulé de manière provocante *Comment on devient alchimiste*:

Il est vrai, Il est certain, Il est Réel: Que Ce qui est an Bas est Comme Ce qui est an Haut, Et Ce qui est an Haut Comme ce qui est en Bas: Pour l'Accomplissement des Merveilles de la Chose Unique. Et de même que toutes Choses se sont faites d'un Seul, par la Médiation d'un Seul: Ainsi toutes Choses sont Nées de par la Médiation d'un Seul: Ainsi toutes Choses sont Nées de cette même unique Chose, par Adaptation. ... Il monte de la Te"e au Ciel, et de rechefil descend du Ciel en Te"e, et il reçoit la Force des Choses d'En Haut et d'En Bas. Ainsi tu auras la Gloire de l'Univers entier; Par là toute obscurité s'enfuira de Toi. ... Ainsi l'Univers a été créé... 4

Bien que l'arrière-plan occultiste de l'art de Klee (sans mentionner plus précisément son automatisme) soit par là établi dans son principe - et les historiens de l'art ont fini par reconnaître là, la principale motivation

philosophique de la plupart des formes d'art abstrait [*gegenstandlose Malerei*] du début du ⁵xx^e siècle - je désire concentrer mon attention sur un des aspects peu remarquables du processus créatif chez Klee. Je veux parler de l'usage qu'il fait d'une imagerie pré-existante ou archétypale et en particulier de celle qui a son pendant dans la littérature emblématique et ses antécédents iconographiques, genre littéraire abondamment documenté.

L'exemple retenu est la *Machine à gazouiller* [*die Zwitschermaschine*, 1922 ; aquarelle et huile sur carton et papier; 41 x 30,6 cm] de Paul Klee, probablement l'une des œuvres les plus connues du grand maître suisse [Fig. 1]. Dans un manuel largement connu, H.W. Janson a mis en lumière de manière convaincante et finalement fort précise la signification de cette petite pièce allusive représentant un automate aviaire:

Quelques lignes simples ont suffi à Klee pour créer un mécanisme macabre qui imite le cri des oiseaux, tournant en même temps en dérision notre foi en l'âge des machines et notre perception sentimentaliste du chant des oiseaux. Cette petite image dense (qui n'est pas sans présenter un aspect sinistre: les quatre fausses têtes d'oiseaux ressemblent à des appâts destinés à attraper des oiseaux, bien réels eux) concentre en une invention étonnante un faisceau d'idées sur la civilisation actuelle... Le titre à son tour a besoin du tableau - l'idée d'une machine à gazouiller ne mobilise notre imagination qu'à partir du moment où l'on nous montre une telle chose.. [Klee] se plongea dans l'étude des idéogrammes de toutes sortes, de représentations banales qui suscitaient son intérêt parce qu'elles avaient la double qualité jumelle [c'est-à-dire un condensé d'images visuelles et d'idées textuelles emblématiques] qu'il recherchait si intensément dans son propre langage graphiques ⁶.

En 1958 Maurice Shapiro publiait une étude sur cette petite image fascinante dans laquelle il notait un trait commun à la plupart des œuvres de Klee, à savoir « l'intelligence et le côté délibéré » qui s'attachent à révéler « la tragédie et la comédie de la condition humaine » ⁷. Shapiro conclut « l'esprit réputé de Klee est sans doute le signe que son œuvre exige d'être abordée avec cérémonie, voire avec prudence » et que « l'invention d'un œil neuf peut cacher une source classique ». Shapiro identifie lui aussi un aspect significatif de cette composition, une composante au moins aussi essentielle que les quatre appaux déjà mentionnés: « le fossé rectangulaire au bas de l'image associé au cadre posé sur des supports bas qui semble entourer la fosse menaçante (et qui supporte) un tissu transparent tendu sur un cadre. » Shapiro donne également une interprétation correcte de la langue noire du premier oiseau : « un point d'exclamation noir, signe de danger ». Ce motif est déjà présent dans un dessin à la plume exécuté l'année précédente, *Concert sur la branche* [Fig. 2], une étude préparatoire qui ne comportait pas il est vrai le piège à oiseaux camouflé sous la toile (*Vogelfang*), motif essentiel qui n'apparaît que l'année suivante dans *la*

Machine à gazouiller.⁸ En bref l'observation du tableau de Klee fait apparaître clairement la signification réelle de *la Machine à gazouiller* qui traite, comme Janson l'avait bien vu, de la capture des oiseaux par le moyen d'appeaux à forme d'oiseau, ces derniers attirant les oiseaux vivants dans un piège, un *Vogelfang*. Ceci n'est, il est vrai, que la signification superficielle de *la Machine à gazouiller*. Dans ce cas précis, la préoccupation de Klee n'est pas le destin d'oiseaux réels; ses quatre oiseaux-appeaux posés et attachés à leur fragile *Vogelfang* sont en fait les métaphores imagées d'un ensemble de représentations remontant à la plus haute antiquité dans lequel on peut voir ce qui a été nommé le thème des oiseaux aux liens serviles⁹. C'est également un thème qui traite de ce que Shapiro appelle « la tragédie et la comédie de la condition humaine » et dans ce cas particulier des *pièges de l'amour*. L'emploi que Klee fait du thème des oiseaux aux liens serviles révèle dans ce cas particulier de manière très concrète la façon dont « l'invention d'un œil neuf peut cacher une source classique¹⁰ ».

Comme il arrive souvent avec des motifs picturaux si généraux et si répandus, [et *la Machine à gazouiller* est un exemple d'école pour l'iconologiste]¹¹ la source de celui-ci est essentiellement textuelle. Il m'a été possible de retracer ce *topos* ornithologique vénérable jusqu'à Anicius Manlius Severinus Boetius [480-524 ap.].-c.]. Dans le *De consolatione philosophiae* [livre III, poème II, vers 17-26] on trouve ce qui paraît être le *locus classicus*. Voici la traduction de ce passage essentiel :

Quand l'oiseau loquace qui chante sur la plus haute branche est capturé et mis en cage, les hommes se plaisent à se distraire en lui donnant eau sucrée et nourriture en abondance. Mais si de son étroite prison il aperçoit les bois ombrés qu'il aime tant, il piétinera cette nou"iture de ses pattes souillées. Dans son désespoir il n'aspire qu'à y retourner, les doux accents de son chant plein de tristesse s'adressent à la forêt¹².

L'image qu'utilise Boèce pour décrire l'oiseau captif pris au piège et son aspiration à la liberté, condition naturelle de son existence, a été reprise par Jean de Meung, son traducteur. Dans les additions que Jean de Meung apporte au *Roman de la Rose* [vers 12941-66] le motif acquiert une nouvelle dimension par son utilisation métaphorique pour exprimer l'aspiration de la femme à la liberté sexuelle et par extension l'oiseau captif est assimilé à la nature de la Femme en général. La première partie de ce passage est toutefois fidèle à la lettre de la source:

*Li oisillons du vert bochage,
quand il est pris et mis en cage,
nourriz mount antantivement
leanz délicieusement,
et chante...
Tourjorz i panse et s'estudie*

*o l'ardeur que son queur li charche,
et va par sa cage traant,
a grant angoisse prochant
comment fenestre ou pertuis
par quoi voler au bois s'an puisse.*

C'est à cet endroit précis que la métaphore originale de Boèce est « modernisée » jusqu'à embrasser le sexe féminin tout entier :

*Ausinc sachiez que toutes fames,
saiet damoiseles ou dames,
de quelconques procession,
ont naturele entencion
qu'el cercheroient volentiers
par quex chemins, par quex sentiers
a franchise venir po"oient,
car torjorz avoir la vo"oient.*

A partir de cette époque le motif de l'oiseau / femme captif apparaît fréquemment dans la poésie partout en Europe ¹³.

Le piège à oiseaux de Klee est donc une forme tardive de ce *topos* répandu qui trouve apparemment son origine dans *la Consolation de la Philosophie*. Néanmoins, la source immédiate de Klee est probablement un ou plusieurs des nombreux livres d'emblèmes écrits au XVII^e siècle et fort populaires ¹⁴. Les principales raisons qui conduisent à chercher dans la littérature emblématique sont les deux éléments picturaux fondamentaux de *la Machine à gazouiller* de Klee : les oiseaux-appaux attachés et le *Vogelfang* recouvert d'un filet. De fait ces deux éléments iconographiques se trouvent dans le 3^e emblème d'une collection rassemblée par Pieter Cornelisz. Hooft, *Embelmata Amatoria* [Amsterdam, 1611] [Fig. 3]. Les vers d'accompagnement en quatre langues décrivent l'appau comme « le prisonnier volontaire », type du naïf malhabile aux jeux et aux tours subtils de l'amour dont il est bien vite la victime et qui souffre des « maux dans lesquels il s'est lui-même jeté » ¹⁵.

La **combinaison** essentielle de l'appau et du *Vogelfang* recouvert d'un filet apparaît de nouveau dans le livre d'emblèmes de Michael Hoyer, *Flammulae Amoris S.P. Augustini Vembus et Iconibus Exornate*, [Anvers, 1629] qui représente l'oiseau / amant trompé par le piège [Fig.4]. L'illustration est complétée par des vers qui apparaissent dans une traduction **anglaise** ultérieure, préparée par John Hall pour son *Emblems in verse with elegant Figures - Sparkels of Divine Love* [Londres, 1658]. Ce texte dédié à l'« Amour Divin » relate comme son ennemi a posé de « nombreux lacs » sous ses pieds pour le faire trébucher. Il y est de surcroît précisé que ces lacs sont en fait des foules de « vierges assaillantes », la séduction féminine se révélant être au bout du compte le dernier piège dans lequel donne le héros masculin ¹⁶. Et si cela n'était pas

encore assez transparent, une épigramme jointe précise que l'on ne saurait se fier aux pièges de ce monde: ils ne sourient que pour trahir et le résultat affligeant en est que la personne frappée par les traits de l'Amour y trouve sa servitude amoureuse et se voit réduite à l'état de « magnifique esclavage»¹⁷.

Le neuvième emblème *libeat, quod est necesse*, de Jacob Cats, tiré de *Silenus Alcibiades* [Rotterdam, 1618] offre une perspective fataliste similaire du piège délicieux de l'amour. Cet emblème est illustré d'une gravure représentant des oiseaux pris dans un filet posé sur une fosse [*Vogel/angl*] au milieu d'un espace ouvert bordé d'arbres [Fig. 5]. Les vers de Cats décrivent « *Wanneer de vogel is verstelt* » [quand l'oiseau est plongé dans l'abattement] dans le détail comment les serres des pauvres victimes se sont prises dans le filet et comment les oiseaux terrifiés et épuisés par une lutte inutile s'empêchent davantage dans le piège trompeur. Cats conclut:

*Ainsi, si quelqu'un rencontre un sort adverse, il est préférable qu'il l'accepte. Ceux qui se rebellent contre leur sort n'en souffrent que davantage. Ceux qui par contre acceptent leur destin en sentiront moins le fardeau*¹⁸.

Les conclusions tirées par Ayres, Hoyer, Hall et Cats de l'image de l'oiseau amoureux pris au piège dans le réseau - un motif qui représente l'acceptation passive des infortunes et des tromperies de l'amour [Fig. 3, 4, et 5] - est dérivée de l'idée centrale présentée dans une source iconographique qui semble avoir inventé au début du XVI^e siècle l'image des oiseaux mâles attirés dans les lacs par des appeaux femelles. Il s'agit de *Emblematum liber* de Andrea Alciati, [première publication en 1531, suivie de nombreuses réimpressions accompagnées de commentaires plus tardifs]¹⁹ [Fig. 61. Sous le titre *Dolus in suos* le texte de l'épigramme du cinquantième emblème du livre d'Alciati décrit la scène:

TRAHISON DE SON PROPRE SANG

*Le canard à plumes bleues engraisé de manière appétissante est souvent employé à attirer vers son maître ceux de son espèce. Ceux qui volent en bande aperçoivent du haut du ciel le traître qui les appelle. Ils se rassemblent et sont traîtreusement attirés dans le filet (retia). Se rendant compte de leur situation, les captifs poussent de grands cris et font silence dès qu'ils se sont rendu compte du piège dans lequel les a attirés le traître qui s'apprête à se vautrer dans le sang des siens*²⁰.

Alciati est donc la source thématique et picturale la plus ancienne du *Vogel/angl* et des quatre oiseaux appeaux représentés en 1922 dans *la Machine à gazouiller*.

Après Alciati le thème qui parcourt toute l'imagerie des oiseaux pris au piège est celle de l'acceptation passive des éventuelles infortunes de l'amour. Ce *topos* amoureux se retrouve d'ailleurs sans difficulté dans les écrits de Klee. L'examen du *Journal* de l'artiste [*Tagebücher*, 1898-1918] montre qu'il était, soit dans un état quasi permanent de frustration amoureuse, soit malheureux en

amour et souffrant des conséquences de cette situation inconfortable ²¹. Les nombreuses allusions autobiographiques font percevoir les résonances dans la vie personnelle de l'artiste du thème omniprésent de l'oiseau attrapé, en particulier dans le sens que nous avons trouvé dans la littérature emblématique.

Cette relation nous permet d'apprécier la signification implicite de *la Machine à gazouiller* quant aux prises de position de Klee dans son *Journal*. Très tôt, dès 1898, il devient évident que l'auteur se perçoit *lui-même* de façon explicite et répétée comme un genre *d'homme-oiseau*, une sorte d'Icare et que la métaphore aviaire qu'il emploie est celle, soit de la passion érotique, soit d'une aspiration plus générale [*bemühen*] :

Je suis comme la pente où brûle la résine dans le soleil, où brûlent les fleurs... Je vole tel un papillon de nuit.

Un peu plus tard, en 1902, [n° 425] l'image du vol figure la carrière de l'artiste:

Homme volant. Je force la troisième dimension à se plier au plan. J'en rêve même. Je rêve de moi-même. Je rêve que je deviens mon propre modèle. Moi projeté en avant. Je suis mon propre style.

En 1915, [n° 952] il parle de son détachement émotionnel face aux horreurs de la Première Guerre mondiale et remarque:

J'ai longtemps porté cette guerre en moi. C'est pourquoi intérieurement elle ne signifie rien pour moi. Et pour échapper aux ruines, j'ai dû voler. Et je volais. Je ne reste dans ce monde en ruines qu'en mémoire... et je suis abstrait de souvenirs.

Le thème de l'homme-oiseau ou oiseau-homme entre de bonne heure dans l'œuvre picturale de Klee. A cet égard *le héros à une aile*, 1905, est l'une des ses œuvres de jeunesse les plus représentatives [Fig. 7] ²². Dans la description qu'il fait de ce tableau [et l'on eut souhaité qu'il en ait fait de *la Machine à gazouiller* une semblable], Klee souligne [*Tagebücher* 585 et 587] sa composante littéraire ou « idée poétique» :

Janvier 1905. Le héros à une aile, un héros tragicomique, peut-être un Don Quichotte des anciens temps. Cette formule, cette idée poétique qui m'est apparue obscurément en novembre 1904 s'est clarifiée et développée. L'homme né avec une seule aile, contrairement aux créatures divines, fait d'incessants efforts pour voler et ce faisant se casse bras et jambes. Mais il persiste à poursuivre son idée... emblème de la tragicomédie... J'ai renoncé au sujet trop anecdotique d'une créature élastique qui s'élance dans les airs et en devient si fin que les flèches qui le cherchent ne peuvent l'atteindre et ne font que l'effleurer.

Klee a inscrit directement sur la gravure une épigramme qui révèle que son héros souffre d'une *hybridation* donquichotesque car « destiné de par sa nature à n'avoir qu'une seule aile, il s'est mis en tête qu'il devait voler et que c'est de cette manière qu'il était arrivé sur terre ».

Une autre gravure légèrement antérieure au héros, *la Vierge dans un arbre* (1903), éclaire aussi la signification du héros monoplan, narcissique et cloué au sol de Klee [Fig. 8]. Cette œuvre est l'une des rares que l'artiste se soit donné la peine de commenter dans ses écrits. Le *Journal*, ici particulièrement éclairant, explique la nature des oiseaux posés dans les branches au-dessus du nu, perché crûment comme un oiseau dans leur arbre. Les deux passages qui donnent à ce curieux ensemble de femme sexuellement délaissée et de couple d'oiseaux coïncident avec les textes et images conventionnels des emblèmes aviaires à connotation érotique déjà examinés. Voici ce qu'écrivit Klee dans le langage elliptique qui lui est coutumier:

[513] Juillet 1903... première esquisse... FEMME AVEC BÊTE Une première version de ce thème, aucune version n'a survécu... La bête en l'homme recherche les affinités qu'a la femme pour le bestial. Dévoiler un peu de la psyché féminine. Reconnaître la vérité que l'on aimerait se cacher.

[514] Vierge dans un arbre. Techniquement plus abouti... dans le modelé du corps et du couple d'oiseaux. Le contenu poétique ressemble au fond à celui de FEMME ET BÊTE. Les bêtes [oiseaux] sont en couple et ont l'air naturel, la femme [par contre] désire se distinguer par sa virginité et ne fait pas une figure très séduisante. Critique de la société bourgeoise.

Il nous reste maintenant à explorer brièvement dans le *Journal* de Klee les quelques références textuelles aux oiseaux²³. Ces citations ont des connotations fréquemment différentes de celles que l'on rencontre dans les livres d'emblèmes et leurs situations métaphoriques qui sont soit la quête amoureuse, soit l'emprisonnement et l'esclavage, soit les deux simultanément. Le motif de la femme captive apparaît dans une note du *Journal* du milieu de l'année 1900. D'un côté le jeune artiste y mentionne [n° 158] quelques compositions maintenant perdues qu'il appelle *nus féminins captifs* parmi lesquels *Prenant congé de la Femme* et *Jeune Fille se défendant*²⁴. Mais de l'autre côté, Klee a toujours été fasciné par les oiseaux dans leur cadre naturel et il décrit dans son journal [n° 828] en 1908 une expédition pour observer les oiseaux:

armé de jumelles, je partis en chasse dans les champs à la sortie de la ville. C'est la meilleure manière de tromper son modèle. Il ne suspecte rien, son comportement et ses poses sont naturels.

Dans un autre passage [n° 384, 1901/2] Klee crée une métaphore étonnante qui fait de la capture des oiseaux l'emblème même de son art, motif

qu'il relie immédiatement à l'idée d'une décharge érotique, d'une libération sexuelle:

Je peux abattre les oiseaux en plein vol. J'ai confectionné moi-même mon arc. Cet art me remplit de fierté... En même temps s'embrase à l'idée de la libération qui vient de la Femme.

L'arc et les flèches, armes traditionnelles d'Eros, cet amant-oiseleur²⁵, clarifient la signification du *Héros à une aile* [Fig. 7] - qui me paraît être une métaphore de Klee lui-même en génie malheureux en amour -

qui persiste à poursuivre son idée... une créature élastique qui s'élance dans les airs et en devient si fin que les/lèches qui le cherchent ne peuvent l'atteindre et ne font que l'effleurer [n° 585 et 5871

Curieusement les passages qui traitent du thème emblématique de la *Machine à gazouiller* sont les plus anciens et ce fait souligne l'importance tenace de cette image pour Klee. De fait, la *Machine à gazouiller* de 1922 [Fig. 1] est le retour d'une image chère à son cœur, car elle est le double emblème de l'amour et de l'art, où s'efface la limite qui sépare ces deux inclinations, ces deux désirs apparemment contraires. Parlant en août 1900 [n° 106] du « désespoir et de la solitude qui le guettent », Klee pense même à « entrer au bordel ». Il renonce à cette idée, puis se décrit comme un « animal captif » et paraissant citer directement Boèce et les épigrammes des emblèmes déjà mentionnés:

*Je suis un animal captif
Les liens, qu'ils soient intérieurs ou extérieurs,
restent les mêmes. Combien de temps mon âme pou" a-t-elle porter ces chaînes?
Peut-on trouver la paix dans l'amour? On peut être triste même sans être malheureux en amour.*

Et il poursuit (n° 107) :

J'ai dans un poème chanté la chanson de l'affliction avec une conviction si pathétique qu'elle s'identifiait à la Femme désirée dans l'étreinte de laquelle il ferait bon mourir.

De même que Boèce inventa la figure féminine allégorique de la *Phi/osophia*, Klee créa une figure concrète de la Femme, un personnage mythique qu'il nomma *Eveline*, « la muse de toutes mes insatisfactions » [n° 110). Le passage suivant très elliptique [n° 111] donne d'autres informations sur Eveline qui finit par être identifiée, voire *personnifiée en oiseau*:

J'appelle Eveline un rêve vert dans le feuillage, le rêve d'un enfant nu sur la prairie, ... C'est une hypothèse que je fais en chantant. Sois favorable à

mon talent. N'effraie pas la nudité en quête de rêverie... tu menaces mon âme d'un amour dévorant, Eveline... Suis-je si misérable? Je suis dégouté... je voulais retrouver ma première maison dans ces verts ombrages. Où est-elle? [le poète] parle d'une voix neutre,. o ma chanson abattue. Et la voilà, ma chanson abattue: « Ecoute la gazouillis de l'été dans les champs, écoute le cri rauque de l'alouette dans le ciel Eveline. Reine de midi. »

Un autre passage de mai 1900 [n° 103] explique même la raison d'être du gazouillis énervant des oiseaux - appeaux qui apparaîtront bien plus tard dans *la Machine à gazouiller*:

Je suis souvent possédé du démon,. ma malchance dans le domaine du sexe, si lourd de problèmes, ne m'a pas rendu meilleur... L'innocence m'irrite. Le chant des oiseaux me rend nerveux ²⁶.

Il faudrait pour conclure citer un poème de jeunesse de 1899 [n° 77] dans son intégralité. Ces huit vers concis semblent en effet être *l'épigramme* que Klee a omis de placer sous le titre de *la Machine à gazouiller*, petites *imago-pictura* de 1922 :

*Dites-moi, vous autres, que dois-je faire, o vous autres?
mon cœur brûle
depuis que je n'ai plus mon amie
à embrasser et embrasser encore.
O, si j'étais un petit oiseau,
un petit oiseau saurait, lui,
je volerais vers les mers lointaines rugissantes,
j'irais rafraîchir mon cœur dans la mer.*

(traduit de l'américain par
Jean-Michel Laurian)

NOTES

1. W.S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, New York, 1968, pp. 190,205,
2. Le verbe «surmonter» est de Rubin, *ibid.*, p.41. Pour une étude plus complète de J« automatisme », en tant qu'idée et technique, et ses développements historiques voir H.A. Watts, *Chance: A Perspective on Dada*, Ann Arbor, MI, 1980.
3. Klee,« Creative Credo », in H.B. Chipp (ed.), *Theories of!..Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, CA, 1969, pp. 182-86.
4. F. Jollivet-Castelot, *Comment on devient alchimiste,. traité d'hermétisme et d'art spagyrique*

basé sur les clefs du tarot, Paris Chamuel, 1897, pp. 1-2 : «La Table d'Emeraude. Paroles des Arcanes d'Hermès.»

5. Pour une étude complète des nombreuses ramifications de ce problème traité par une douzaine de chercheurs (y compris le présent auteur sur M. Duchamp) voir M. Tuchman (éd.), *The Spin-tuals in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, Los Angeles, 1986. Cette anthologie propose une bibliographie à jour des influences occultistes sur l'abstraction moderne.

6. H.W. Janson, *The History of Art*, New York, 1977, p. 659.

7. M.L. Shapiro, «Klee's Twittering Machine», *Art Bulletin*, *UL*, 1968, pp. 67-69.

8. *Ib,d.*, note 8: «On trouvera dans le *Meyer's Lexikon* sous "Vogelfang" une description détaillée de la capture des oiseaux.»

9. J.F. Moffitt, «The Emblematic Birds-in-Bondage-Vile Theme», *Studies in Iconography*, IX, 1983, pp. 135-174.

10. Il est important de rappeler que P. Klee eut une solide éducation classique, y compris en littérature grecque et latine, à la Literarschule du lycée de Berne [voir W. Grohmann, *Paul Klee*, Stuttgart, 1954, qui est la biographie de base].

11. Pour les buts et les moyens de l'iconologie on consultera avec profit les articles rassemblés par E. Kaemmerling, éditeur, *Ikonomie und Ikonologie: Theorien-Entwicklung-Probleme*, Cologne, 1979.

12. «Quae canit altis garrula ramis / 1alex caueae clauditur antro ; / 1Huic licet inlita pocula melle / 1Largasque dapes dulci studio / 1Ludens hominum cura minstret, / 1Si tamen arto saliens texto / 1Nemorum gratas viderit umbras, / 1Sparsas pedibus proterit escas, / 1Silvas tantum maestra requirit, / 1Silvas dulci voce susurat.»

13. Pour d'autres exemples de la métaphore poétique, voir Moffitt, comme dans la note 9, p. 143 ff.

14. Pour cette recherche la compilation exhaustive de A. Henkel et A. Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1976 (entrées Vogel, Vögel) est particulièrement utile.

15. «The Voluntary Prisoner : / 1Untrained in all Loves subtil tricks an wiles, / 1late was free, and boast of my State ; / 1Now willingly I'm taken in his Toyles, / 1And felel those ms which I myself create.»

16. «Divine Love. I mine ennemy hath laid many nets for my feet, and fall'ed all the way with ambushments. I hasten, can I view those eyes from whence there flie's such strong attractive beams and stay linnringi'th way ? When thou canst soon decieve my toyl by the short magyck of a smile... But oh ! What ambushments prespread the way I tread ? How crooked are those paths of mine, how serpentine ! What ranks of peevish thornes beset my tom and more than weary fee ? ... What virgins do on either hand assailing stand ? Whom could they not orecome if none thy face had know ? Their beauty is but borrowed ; thine doth with a native lustre shine.»

17. «ÉPIGRAMME»: Trust not the world : when't smiles, it will betray, And when secure, doth the most dangers lay : but break her snares, and all her charmings flie, Else th'art at best in splendid slavery.»

18. «Maer buyhe naer het ongeluck ; / 1Wand die net leet onwilligh draeght / En wort maer des te meer geplaeght, / 1Maer die hen voughen naer het pack, / 1Gevoelen minder ongemack.»

19. Pour Alciati et son influence voir l'étude référence de M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rome, 1975.

20. «DoLUS IN suas. / Attilis allecator anas, et caerulea pennis, / 1Assueta ad dominos ire redire suos, / 1Congeneres cernes volitare per aera turnas, / 1Garrit, in illarum se recipitque gregem, / Praetensa incautas donec sub retia ducat: / 1Obstrepitant captae, conscia at ipsa silet. / 1Perfida cognato se sanguine polluit ales, / Officiosa aliis, exitiosa suis.»

21. Les passages numérotés du journal de Klee (citations de l'édition préparée par le fils de l'artiste, Felix Klee, *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, Berkeley, 1964) concernant ses attitudes souvent ambivalentes face au sentiment d'être amoureux ou sexuellement excité (apparemment une seule et même chose). Voir les n° 21, 22, 23, vers 1887 : 34, 35, 36; vers 1891-2 : 50, 59, toutes deux de 1898; 61, 63, 65, 66, 68, 83, 90, 94, 95, 98; 99, 100, 102, 107, 110, 111, 24-30, en 1900; 131, 139, 141, 145, 151, 156, 170, 171, 314, 370, 372, en 1901; vers 1905 : 480 [etc.]

22. Pour cette gravure voir M.L. Rosenthal, « Der He!d mit dem Flügel : Zum Metapher des Fluges im Werke von Paul Klee ». (in) *Paul Klee. Das graphische und plastische Werk*, Duisburg, 1974, pp. 30-37 ; pour plus d'information sur le thème du vol chez Klee voir Rosenthal, « Paul Klee and the Arrow », [Thèse Ph. D. : Université de l'Iowa, 1979, non publiée].

23. Voir note 20, pour les références touchant le thème amour/sexe.

24. Le *Journal* [n° 880, 1909] mentionne également un dessin qui porte le titre «cage d'oiseau ».

25. Deux dessins représentant des hommes-oiseaux, mâle et femelle, qui précèdent chronologiquement immédiatement *la Machine à gazouiller* de 1922 dénotent clairement le caractère érotique des signes emblématiques que sont les flèches chez Klee. Le premier, *la Flèche, dessin érotique* [1920, Kleestiftung, Berne, « Der Pfeil. erotische Zeichnung »] et le second, *la Flèche devant la cible* [1912, MOMA, NYC, «Der Pfeil vor dem Zie! »]. Pour la signification érotique de ces dessins, voir Rosenthal, 1979, cf. note 21, p. 220 ff. qui souligne des parallèles dans un dessin très antérieur, *Copulation dans les airs* [1912, Klee-Stiftung, «Begattung in der Luft »]. Comme le signale Rosenthal (*Ibid.*, p. 121) «les flèches érotiques de Cupidon sont le précédent myrique de l'emploi qu'en fait Klee ». Un exemple tardif du thème des oiseaux copulant est l'aquarelle de 1931 qui porte le titre très approprié de « *In copula* » [Galerie Beysler, Bâle].

26. Le *Journal* [1913, n° 920] mentionne un dessin de «la mort de la vieille pie [qui] laisse échapper un esprit ténu qui s'échappe avec un message. »Klee y décrit aussi une autre composition qui semble anticiper sur le mécanisme de l'appareil oiseaux-appeaux de la bien plus tardive machine à gazouiller: « 1. Le coq mécanique (*Zytgoggegügel*), qui chante. 2. Un quartet ivre de (oiseaux ?) chanteurs qui donne la sérénade à cet oiseau. ».

**« AIMEZ L'HUMOUR!
HUMEZ L'AMOUR! »
OU LA DEVISE DE GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES**

Anne-Marie AMIÜT

*Vous ne comprendrez jamais que la vie est un jeu de
mots...*

Tristan Tzara

L'amour, la poésie, définit l'osmose opérée par le Surréalisme entre un thème et un genre. *L'Amourfou* mobilise pour un-temps les forces créatrices du groupe. L'amour est la grande affaire, la seule affaire de la vie, celle qui conditionne toutes les autres. *La Liberté ou l'Amour* clame de son côté Robert Desnos; autre équivalence, qui met derechef en avant la puissance révolutionnaire de l'Amour, bouleversant tant l'individu - il fait éclater, et avec quelle violence chez Desnos, les frontières du «Je» - que la société dont il renverse les tabous.

Tout comme les associations précitées, amour-humour, propose une union linguistique de réciprocité dialectique qui dépasse le simple jeu de mots. L'automatisme verbal, une fois de plus, se révèle infailible déclencheur d'idées: plus qu'un long discours (inévitables pourtant en ce point !) ce couple de mots engendre, autant qu'il synthétise, l'enjeu contradictoire du projet dada - plus que surréaliste - pour qui l'arasement total et permanent de toutes les «valeurs» doit être obtenu et surtout maintenu afin que surgisse la VIE avec laquelle Dada se confond. En ce sens, l'HUMOUR et l'AMOUR sont les deux mamelles de «Dada philosophe »¹.

*

**

Avant le Surréalisme, dès 1916, Dada se pose comme un mouvement de subversion absolue, en radicalisant, mais aussi en étendant à tous les domaines, la réflexion nihiliste engagée au XIX^e siècle par la philosophie allemande.

La violence anarchiste à laquelle on a longtemps réduit Dada ne représente, en fait, qu'un moment du grand balayage prôné par les Manifestes dada de 1916 à 1922.

Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer (Manifeste dada 1918, p. 366).

Telle est l'injonction de T. Tzara, tandis que G.R.D. ² propose déjà une sorte d'implosion perverse:

Détruire. Non le scepticisme systématique qui ne détruit rien. Mais plutôt cette dissolution mystérieuse du sens et des valeurs qui laisse debout le monde apparence comme un amas de poussière vaporeuse que le regard transperce et que le contact traverse. (Manifeste à l'huile - *Dada 1*, p.110)

Dada entreprend donc de dissoudre une à une, sous l'action corrosive de son acide ³ toutes les pierres de l'édifice culturel: religion, philosophie, morale, politique, esthétique, science même (la science «euclidienne» celle de la certitude et du déterminisme) sont réduites à néant, pulvérisées. Ainsi volent aussi en éclat le « confort intellectuel» des lieux communs et du « bons sens », et tous les sophismes de la bonne conscience auxquels ces principes ont donné naissance depuis des décennies.

Pourtant l'attitude iconoclaste et bruyante qui sous-tend manifestes et manifestations dada reste limitée dans le temps: dès 1922, T. Tzara insiste sur le fait que Dada a mis un terme à ce que l'on pourrait appeler sa « période expressionniste de néantisation culturelle ». « Il ne combat même plus, car il sait que cela ne sert à rien, que tout cela n'a pas d'importance » (Conférence Dada **O.Cf.**, 1922, p. 423).

Dada a dénoncé aux hommes l'absurdité des valeurs et des conventions qu'ils se sont forgées. A chacun de réagir et d'agir selon sa conscience. Le chemin qu'emprunte désormais Dada, celui de la sagesse, est solitaire et silencieux: « Ce qui intéresse un dadaïste, [poursuit Tzara] est sa propre façon de vivre. Mais ici nous abordons les lieux réservés au grand secret ». (*ibid.*, p.424).

La révolte ne représente en effet qu'une étape de l'itinéraire dada.

Dada prend corps dans l'atmosphère vénéneuse de la Décadence qui professe, après Baudelaire, « le Goût du Néant » et, avec Laforgue, la volonté de « se néantiser ». « Les débuts de Dada n'étaient pas le début d'un art, mais ceux d'un dégoût », explique Tzara, avant d'en énumérer les déterminants philosophes, artistes, messianistes, passion, méchanceté, tyrannie, faux prophètes, charlatans intellectuels, etc. (*ibid.*, p. 423) ⁴.

Ce *taedium vitae*, cette « nausée », dont Schopenhauer a inauguré le règne et où, une ou deux décennies plus tard, s'inscriront les Existentialismes,

engendrent chez Dada, en un premier temps, une philosophie de l'absurde.

« ...D'un point de vue plus élevé [celui de la philosophie critique], tout dans la vie me paraît absurde » déclare Tzara (*ibid.*, p. 423). Pour Dada «tout est vanité, rien que vanité»; Céleste Ugolin, personnage titre du roman et porte-parole de G.RD., parodie sans façon l'Ecclésiaste (p. 15) après avoir proféré que « rien n'existe» (p. 6) :

Agir - ne pas agir - produire - ne pas produire - Vanité de l'intelligence; vive l'action. Vanité de l'action; vive le cœur et l'œil-Vanité,. vive rien. Vanité de rien. Vanité de la vanité - Vive ceci ou cela? Ni respirer ni mourir- Vanité- Ou respirer et mourir, ou dresser des puces.

Le premier acte du postulat dada à la sagesse⁵ est donc de rejeter tout le fardeau inutile qui l'encombre: « Tâchez d'être vide L..] Détruisez toujours ce que vous avez en vous », édicte Tzara (*Ibid.*, p.423) afin d'atteindre un état « d'indifférence quasi bouddhique ».

Cette référence permet de mesurer l'ambition et la dimension philosophique de Dada en le situant dans l'histoire des idées. L'Ecclésiaste a été évoqué plus haut; ici le Bouddhisme; mais on pourrait également rappeler l'« équanimité» recherchée et prônée par les stoïciens et les épicuriens.

Il est vrai que « Dada n'est pas du tout moderne» (*ibid.*, p. 420) déclare Tzara auquel fait écho G.RD. à (*Manifeste à l'huile*) : « Dada a toujours existé, on le lui reproche assez ».

Dada témoigne en effet au **xx^e** siècle, en Occident, de la perennité d'un « état d'esprit»⁶ la « liberté d'indifférence» qui caractérise fondamentalement Dada, tout au long des écrits de Duchamp, de Tzara, comme de G.RD.

En ce sens Dada se situe dans la lignée des philosophies de l'ataraxie: « Dada est l'immobilité et ne comprend pas les passions» (Tzara, *ibid.*, p. 420). Il propose un degré zéro de l'être, proche de la Mort, qui dans une perspective voisine de celle de Schopenhauer, lui paraît être la seule réalité et le seul sujet philosophique digne d'intérêt. Tzara souligne ce point: « Dada, après avoir de nouveau attiré l'attention du monde sur la "Mort" sur sa présence constante parmi nous, marche... » (*ibid.*, p. 423).

Or l'une des tentations inévitables de l'état d'ataraxie pour un humain, comme le note Schopenhauer⁷ est celle de se donner la "mort. Effectivement, l'idée du suicide taraude maint personnage de G.RD., soit accompli par le jeune Michel l'amant d'Ariane, soit simplement décidé puis repoussé par Daniel Dafleurette au terme d'un « débat de cour d'assises» (*Le Bar du lendemain* p. 72). Toutefois, si le désir de mourir effleure les héros, Joseph, l'un des triplés du *Partage des os* joue sa décision aux cartes (pp. 216-217) et Ugolin noie « je me tue» dans la conjugaison du verbe« tu te tues, il se tue» etc. (p. 16) fondant ainsi sa propre velléité de mort dans une tendance universelle.

En effet, le suicide suppose un choix, un parti pris, étranger à l'état

d'indifférence recherché par Dada. Or, philosophie de l'équilibre ⁸, attitude de funambule - Lord Pierrot de Laforgue n'est pas loin - Dada se balance au-dessus du vide sans y tomber. Il y participe autant qu'il s'y oppose:

Dada s'applique à tout et pourtant il n'est rien, il « est » le 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 sauterelles. (Ibid. p. 424.)

Définition pseudo-géométrique qui fait de Dada une structure qui conjugue le positif et le négatif en une notion de « rien positif », « approximation » de ce « zéro qui ne viendra jamais » auquel aspire l'« Attente » de G.R.D. et que doit concevoir son personnage Ugolin pour être guéri (*Céleste Ugolin* p.10).

Le zéro ou le vide préconisé par Dada n'est pas une réalité établie une fois pour toute, une entité définie qui couronne un parcours philosophique, l'un des « châteaux des philosophies humaines ». Le « zéro » s'obtient par la rencontre hasardeuse de deux « objets » opposés ou essentiellement différents et par le maintien simultané de leurs existences contradictoires ⁹.

Tout est vrai; tout est faux; tout est réel; tout est imaginaire; tout est amour; tout est haine; en un mot, tout est équivalent, c'est-à-dire « indifférent ». Au terme d'une argumentation, Tzara conclut: « Je pourrai d'ailleurs, avec le même ton convaincu, soutenir le contraire » (*Conférence Dada*, p. 420).

Proposant un degré zéro de l'être obtenu par la perpétuelle destruction des idées ou des passions, Dada est donc cette « machine à faire le vide » à laquelle Breton assimile l'humour, en ce sens force négative de Dada.

Mais Dada se définit aussi comme une morale pratique de la dialectique perpétuelle, une incessante remise à zéro de notre pendule individuelle, non à des fins d'ascèse mystique, mais pour obtenir une totale disponibilité à l'égard de toute jouissance, « afin de remplir [nos] cellules cérébrales au petit bonheur », (Tzara, *ibid.*, p. 420).

Si l'une des tentations Dada est le suicide, paradoxalement la négation dada *peut* engendrer un épicurisme: il cherche moins à atteindre un « au-delà du Bien et du Mal » ou un nirvana, qu'à métamorphoser par le jeu des antagonismes le vide en plénitude de jouissance.

« Cueillir les roses de la vie », en humer le parfum pour aussitôt les rejeter peut être l'une des conduites offertes par Dada. Or cette attitude positive de Dada, elle aussi, est assimilée à l'humour par Tzara:

... on verra naître comme une lumière artificielle dans la lumière du soleil et la chaleur d'un poêle allumé en plein été, on ve"na naître, dis-je, une nouvelle lumière qui se nichera, dans la lumière, une force inséparable de tout acte humain, l'humour. Issu de la contradiction des sentiments, il

exercera à son tour sur la thèse et l'antithèse qui l'ont constitué une action qui seule leur donnera un sens valable en les liant et en les changeant dans leur essence. Grains et issues, p. 52.

Ainsi l'humour n'est pas une simple « qualité » de Dada: il est son essence même. « Dada est un état d'esprit », soit. Et cet état d'esprit, c'est l'humour. Usant des jeux graphiques qui lui sont chers, on peut écrire les équations suivantes:

DADA = ETAT D'ESPRIT
ETAT D'ESPRIT = HUMOUR
DADA = HUMOUR

*

**

Considérée hors de ce cadrage définitionnel, la production dada, à mon sens, ne peut être comprise ni dans sa signification (globale ou partielle), ni, surtout, dans sa nécessité.

Le manifeste, forme commune adoptée par Dada au temps de sa révolte ne pouvait être qu'une production sans lendemain comme la révolte même¹⁰. Accordée aux objectifs postérieurs de la quête individuelle d'un mode de vie, l'œuvre peut s'annuler dans le silence, degré zéro de la production, position de Marcel Duchamp, qui manifeste ainsi sa totale « liberté d'indifférence ».

Elle peut aussi subsister en tant qu'œuvre, soit dans la perspective épicurienne du plaisir éprouvé à la créer, soit parce qu'elle constitue un élément actif de la quête¹¹, les deux motivations ne s'excluant pas, d'ailleurs.

Tel est précisément le cas de la production de G.R.D. qui, après le bruit et la fureur dada, pendant dix ans (1924-1934), se consacre essentiellement au roman, dont avant Sartre et Camus, il perçoit la capacité d'adaptation formelle aux exigences d'une philosophie existentielle¹².

L'objectivité requise par l'humour-dada, écarte G.R.D. du lyrisme poétique pour adopter la forme du récit théâtral¹³ ou romanesque sur laquelle je m'arrêterai dans le cadre de cet article.

Esquissant un parallèle entre philosophie et roman, A. Camus constate:

Le pas pris par le roman sur la poésie et l'essai figure seulement, [...] une plus grande intellectualisation de l'art [...]. Le roman a sa logique, ses raisonnements, son intuition et ses postulats. Il a aussi ses exigences de clarté. » [Il réclame donc :] - une intelligence sûre et inébranlable, une logique féroce, un point de vue immuable¹⁴,

toutes qualités énumérées par Tzara (*ibid.* p. 420) comme étant les apanages de Dada-humour.

Récit distancié de son auteur, le roman existentiel¹⁵ de G.R.D. apparaît comme un avatar moderne du «roman d'apprentissage» nourri d'expériences ou de tentations personnelles et fondé sur la conception dada des intermittences de la conscience humaine, vouée à l'illogisme absolu:

Tout est incohérent. Le monsieur qui se décide de prendre un bain, mais qui va au cinéma. L'autre qui veut rester tranquille, mais qui dit ce qui ne lui passe même pas par la tête. Un autre qui a une idée exacte sur quelque chose, mais qui n'arrive qu'à exprimer le contraire dans des paroles qui pour lui sont une mauvaise traduction. Aucune logique. (fzara, ibid., p.422)

Ainsi généralement désespérés et «vides», en un mot «dada», les héros de G.R.D. sont lancés dans des situations totalement arbitraires qui les conduisent logiquement de catastrophe en catastrophe, voire à la mort, contre laquelle, paradoxalement ils se révoltent¹⁶ comme Ugolin ou le protagoniste de *Confiteor*, deuxième récit de *Frontières Humaines* (p. 259) :

[...] en proie à l'horreur de cette minute qui dépassait de beaucoup le terme fixé à ma vie, bouleversait l'ordre dernier et remplissait le vide nécessaire au consentement à la mort, je me débattis, me tordis désespérément...

Engagé dans une quête de l'absolu, tout roman de G.R.D. devient une enquête démonstrative de l'illogisme, de l'incohérence humaine qui refuse la mort, pourtant seule conclusion accordée aux postulats nihilistes de départ. La volonté de vivre s'oppose au désir de mort, et pour ce faire, foment l'illusion.

G.R.D. reprend donc en partie dans ses romans, sous forme de fiction, la réflexion de Schopenhauer¹⁷ sur le «vouloir-vivre», notion philosophique orientale, dont la résurgence, au XIX^e siècle, a pour conséquence inattendue de participer à la désacralisation de la conception occidentale de l'Amour - telle que l'a décrite D. de Rougemont, par exemple - pour rendre à l'Amour sa place et sa fonction vitale dans l'économie de l'Univers, réanimant en quelque sorte le discours épicurien de la toute puissance de Vénus.

G.R.D., dans cet esprit, part donc en guerre contre la tradition chrétienne de l'amour sur laquelle repose encore la société du XX^e siècle, fondée entre autres sur l'indissolubilité du mariage, la famille et l'interdit sexuel hérité du péché originel; la transgression de ces tabous sociaux, moraux et sexuels créant chez qui la commet soit un sentiment tragique de culpabilité, soit uné sublimation tout aussi exaltée de l'amour-passion romantique éternel.

Dans *le Bar du lendemain* G.R.D. fait évoluer trois postulats de lui-même¹⁸, les frères Lafleurette; le plus jeune, Daniel, au pur nom biblique,

découvre au plus profond du dégoût de vivre qui l'accable, l'existence de la non moins pure Angela Wrong, pour qui il éprouve un amour tout aussi pur et absolu, dont G.RD. relate l'histoire malheureuse en utilisant tous les registres de l'humour: il utilise une structure éculée du roman, l'amour contrarié de deux jeunes gens par la présence d'un barbon (riche) qui épouse Angela. Ainsi situés, les deux héros vont agir mécaniquement selon les lois du genre (le roman d'amour romantique - type *Volupté* -), faisant au cours des scènes tout ce que l'on attend d'eux.

G.RD. exerce sa verve parodique en pastichant la scène de rencontre des amoureux timides, les dialogues absurdes (p. 34) où les paroles meublent simplement le silence, les quiproquos, les fâcheries, les douleurs, les insomnies (p. 52) le monologue intérieur (p. 56-57) où le héros décrit avec passion ce qu'il aurait dû faire. Nouveau René jeté dans des réflexions métaphysiques dada alors qu'il « parcourt la campagne à grands pas » (p. 62), l'omniprésence de l'amie absente (p. 112), l'espoir de ne plus la quitter (p. 119), la réduction du monde aux dimensions de l'objet aimé (p. 151) et pour finir, après la jalousie et les velléités de meurtre (p. 164), le serment d'un amour éternel inaccompli: « Au revoir, cher Daniel, nous ne nous quitterons plus désormais. Loin ou près... Angela et Daniel » (p. 170).

Cet adieu héroïquement platonique mérite bien une apothéose à la *Séraphita* ; elle est là, doucement suggérée: « Il lui semblait qu'il n'y avait pas d'avenir et que le présent était un énorme globe de cristal englobant lui, Daniel et Angela, au sein d'une vive lumière » (p. 170).

Tous ces lieux communs de l'amour idéaliste proférés selon un lyrisme hyper-romantique, bourré d'exclamations à la manière de Chateaubriand ou de George Sand, démontent, par l'excès même de leur expression et de leur accumulation toute adhésion du lecteur partagé entre la compassion et le fou-rire. D'autant plus que G.RD. ne ménage pas les clins d'œil: ainsi pastichant Lautréamont qui nous dit incliner devant Dieu « la hinarité de ses rotules », G.RD. (remarquant lui-même à la phrase suivante: « les stupidités continuent... ») assortit la réécriture parodique des lieux communs lyriques (ici la cascade des métaphores burlesques), d'une explication géométrique, en forme de théorème: « Angela, faible force, joyeuse tristesse, blancheur de la nuit, unité qu'on mesure avec toute chose prise comme unité », (p. 151).

Nous sommes lancés en pleine incohérence: d'autant que chaque métaphore s'annule en elle-même, ainsi que dans son enchaînement sémantique avec la suivante.

Que reste-t-il du propos romantique? Rien, sinon une vague relation intertextuelle au lieu commun, vidé de sa substance, affirmé comme structure, mais nié sémantiquement: l'humour, le fossoyeur du sens, gouverne l'écriture du livre, roman d'humour, autant que roman d'amour.

Héros dada, héros pur, Lafleurette a vécu jusqu'au bout l'idéalisme d'un amour de rêve qui ne peut exister dans la société qui l'exalte: pour survivre Angela doit se vendre (p. 162) et Lafleurette, comme tout bon romantique, fuit

« anywhere out of the world. Le romantique déçu montre la voie à ne pas suivre. Il encourt la moquerie, mais non la vindicte de G.R.D. qui ironise sur la « gélatine sentimentale » (*Frontières Humaines*, p. 182).

*
**

Tel n'est pas le cas de ceux qui envisagent l'amour dans son seul aspect institutionnel d'établissement social (amour = mariage), qui le réduisent au rang de « bagatelle » dans l'échelle des valeurs reconnues, au nom desquelles elle établit cultes et tabous sexuels.

Ainsi aucun traitement ne sera trop féroce envers la jeune fille de bonne famille, qui, modelée aux exigences du conformisme moral, incarne dans sa bonne conscience la société que dada veut détruire ¹⁹.

De même toute la violence de l'humour dada réduit à néant la mythologie de l'amour conjugal, évanoui en haine:

Mais ces deux là tranquilles et moroses, accomplissant leurs rites habituels, unis pour la commodité de la convenance, j'allais les retrouver côte à côte, séparés enfin par le sommeil, enveloppés dans leur housse de haine (*Frontières Humaines* p. 146).

La famille, légitimation de l'amour, n'est pas mieux traitée dans l'épisode où son éloge est prononcé par le père d'une prostituée (*ibid.*, p.214-215), l'humour résidant dans le décalage entre les principes vertueux invoqués et le résultat auquel a donné lieu leur application !

Dans ce même ordre d'idée, le mariage, fondé sur un contrat, provoque une déchéance de la femme qui devient une marchandise se vendant elle-même comme dans *Partage des os* ²⁰, ou étant vendue par sa mère qui vit du commerce des charmes de sa fille (*FH.* p. 37) : toute la pratique sociale tient à cette « réification » de la femme: on s'en sert, on l'oublie:

Daniel serrait les poings en songeant à l'usage que le directeur devait faire de la jeune femme. Angela était pour Daniel comme un objet cher qu'il aurait oublié sur une banquette de chemin de fer et qu'il ne retrouverait plus parce que quelqu'un l'aurait volé ²¹

« Appartenir à plusieurs propriétaires » (*FH.* p. 280) ; « consentir à être ce qu'on voulait », comme Marcelle (*FH.* p. 334), être jetée au rebut, tel est le lot des femmes: « Une femme qui n'est plus aimée est comme une robe démodée. » (*FR.* p. 361). Poussant jusqu'au bout la métaphore, G.R.D. en fait un « objet de consommation » : « Pauvre Angela, elle était née pour servir d'aliment aux hommes. Mais. M. Mosé la consommait étroitement (*B.L.* p. 162). Vider la femme de tout caractère humain et la réduire à l'état d'objet, tel est le rôle de

l'amour dans notre société qui le sacralise : Les sociétés ont même parfois prévu la consécration de l'état d'objet concernant la femme (F.H., p. 225). Aussi a-t-on oublié chez les hommes qu'« une femme aussi est un être ! un être comme tous les êtres ! ». « Voilà, je n'y avais pas songé ! » avoue le narrateur (F.H., p. 343).

« Femelles, femelles, femelles, vous êtes des réprouvées » clame le Brigadier Pythagore qui, au début de son homélie dada, rappelle les institutions sociales inventées par les hommes pour brimer les femmes. « On dit: la religion, la morale, il en faut au moins pour les femmes... » (F.B., p. 193). Mais, même si elles ne servent à rien²², que de crimes ne commet-on en leur nom!

Plaçant dans un cadre de science-fiction une variation du scénario *A quoi rêvent les jeunes filles*, G.R.D. dénonce la cruauté du sort qui leur est fait. Condamnées arbitrairement par leur mère à l'enfermement pour sauvegarder leur pureté par l'ignorance, trois jeunes filles sombrent dans la démente hystérique: préservées de tout contact avec une personne mâle, elles s'éprennent de l'automate dévolu aux travaux domestiques. Transformé par leurs phantasmes en amant désirable, il fait naître en chacune un amour sans espoir qui les consume, avant de les rendre folles de jalousie mutuelle. Résultat final : « les trois sœurs s'entretuèrent » (F.H. p.308).

Côté masculin, la nocivité d'une idéologie socio-religieuse où la sexualité est brimée au profit des valeurs intellectuelles et morales, éclate dans le destin tragique de Michel Bonichon, autoportrait caricatural de G.R.D., jeune homme de bonne famille aux dons exceptionnels:

Sa candeur conservée par l'unique préoccupation de recherche intellectuelle de la différence entre ce qui est de la blague et ce qui ne l'est pas ne lui permettait pas de pressentir l'analogie de but des deux mouvements qui l'entraînaient, c'est-à-dire sa curiosité mentale d'une part, et de l'autre l'instinct sexuel. Il avait conscience de la première, et par là lui donnait plus d'importance encore, tandis que le second qui devait finalement lui donner la clé, lui semblait honteux et sans importance quoique doué d'agrément. D'ailleurs comme on ne se gêne guère devant lui d'appeler les choses par leur nom, les données générales de l'amour ne lui étaient pas étrangères. Cela entrait dans la catégorie des choses qui sont de la blague (Ariane, p. 88).

Tenant ce lieu commun « bourgeois » pour vérité, il commence son éducation sentimentale par une série de déboires. Dégoût de l'amour charnel, après sa première expérience taxée de bestialité: « Il regardait Anaïs comme autrefois une femme enceinte et comme toujours les vaches ». Puis, suit UR crise de délire amoureux esthétique et mystique :

Il s'éprit d'un masque de femme de la Renaissance et lui baisait les lèvres dont il savourait longtemps le goût te"eux. Puis las d'être ainsi possédé sans révélation, il découvrit au tournant d'une allée le haut tronc lisse d'un

platane taché comme un cheval pie. Ce furent des semaines d'un amour passionné (ibid., p. 90).

Grâce à sa bonne éducation, Michel ne connaît donc l'amour qu'à travers ses perversions qui le portent à la neurasthénie. Paraît alors Ariane, figure pure de l'amour « qui lui produisit l'effet d'un bain de glace ou d'eau trop chaude ».

C'est l'amour fou, exclusif: Michel devient jaloux²³, ombrageux, et vindicatif à mesure que son amour se développe. Portant dans cet excès même les germes de la séparation, selon une loi d'inertie que le narrateur, jaloux à son tour, prend plaisir à expliquer, vidant, par un rappel incongru des principes de la physique, toute la tension tragique de son récit, rendu à la banalité du lieu commun (« On peut bien jouer aussi avec les lieux-communs ») (*ibid.*, p. 100), souligne-t-il plaisamment. La fin de l'histoire de l'éternel trio y sombre également puisque le jeune amoureux se suicide par désespoir après avoir tenté de tuer celle qu'il aimait.

Enchâssé dans l'ensemble du roman, le récit des amours de Michel déroule selon les lois implacables de la logique dada les effets mortels inévitables d'une éducation et d'une société qui frappent l'amour d'interdit ou le couvrent d'opprobre (cf. la répulsion pour la femme enceinte). On pourrait multiplier les exemples de ce type, car l'humour de G.R.D. fonctionne dans toute sa cruauté pour libérer l'amour-instinct de vie de toutes les contraintes qui l'emprisonnent. Sur ce point Dada se trouve en parfait accord avec les Surréalistes. Mais alors que ces derniers ne font sauter les verrous socio-culturels de l'amour que pour mieux se jeter dans le culte effréné de l'« Amour fou » avatar de l'amour romantique²⁴. Dada fidèle à ses principes rejette toute aliénation et refuse de se laisser prendre à « l'amour piège à loup », autant que faire se peut.

*

**

Car, comme Dieu, l'Amour demeure l'Inconnu. Il est le résidu qui résiste au néant, ce qui reste quand on a tout oublié, tout vidé, le fil à pendre le linge de la grande lessive dada :

*Il n'y a rien, rien. Il n'y a rien à faire, maudites femelles de mon cœur ['..].
Il n'y a rien que l'amour, et l'amour qu'est-ce que c'est? Rien que vous sachiez WH. p. 195).*

Prise au hasard des déclarations sur l'amour²⁵ cette citation donne le ton et la méthode de l'investigation de G.R.D. sur l'amour: l'affirmation du « rien » est aussitôt niée par l'affirmation de l'existence de l'amour, lui-même annulé par le questionnement de son existence et la réponse qui s'ensuit.

L'enquête menée par G.R.D. sur l'amour obéit donc aux principes et aux objectifs de la philosophie dada: elle se fonde sur l'humour²⁶ passant au crible

de sa logique tous les lieux-communs ²⁷, mais aussi toutes les notions philosophiques et toutes les « situations » ²⁸ de l'amour. De polémique la quête devient philosophique. Pour ce faire, il lance ses héros dans une série d'aventures amoureuses.

L'une des formes de la « recherche de l'Absolu », la plus fréquente, en tout cas, dans l'œuvre de G.RD., se présente comme une quête de la nature et de l'amour, qui devient dans ses romans, enquête philosophique sur l'amour.

La profusion des questionnements, la multiplicité des situations, la subtilité des approches ne peuvent être à l'évidence recensés avec rigueur dans le cadre de cette étude qui examinera essentiellement deux des principales remises en cause de la quête de G.RD. : la définition de l'amour union des êtres et celle, en quelque sorte biologique, de l'amour instinct vital.

Au mythe de l'amour fusion des âmes et des corps, G.RD. oppose résolument l'affirmation de l'existence de la solitude au cœur même de l'amour: jamais ses héros ne parviennent à franchir les « frontières humaines ». L'amour n'est que l'addition de deux solitudes: « Deux solitudes ne peuvent-elles faire l'amour? » se demande Ulysse qui poursuit:

J'entends qu'on rit et qu'on parle sans tendresse du tragique. Et je ris aussi. Mais c'est peut-être la seule chose tragique qui demeure lorsqu'on a bien ri de l'homme et de soi, cette solitude (F.H. p. 38).

Même lorsqu'un des héros croit constater qu'enfin « la même mystérieuse lymphe circulait de l'un à l'autre », il corrige brutalement:

Mais j'ajoute, et ma voix doit prendre ici une force capable d'ébranler toutes les régions de l'univers, c'est à ce moment même que la solitude, LA VRAIE SOUTUDE se fit connaître [...] (F.H. p. 320).

Jamais les héros de G.RD. ne franchissent les « frontières » de leur être: « (...) nous n'avions aucun moyen de n'être pas seuls, chacun dans notre prison » (*ibid.*, p. 344).

L'amour n'est jamais qu'une ruse à l'égard de soi-même, une illusion, un miroir qui renvoie à l'amant sa propre image:

Je compris que j'avais agi comme si je l'aimais ei en même temps, je découvrais en moi un uniers ravagé, rongé et solitaire. Une voix me disait : Est-ce que j'aime quelqu'un moi? Je me révoltais jusqu'au dégoût, je ne voyais que ma solitude, je n'avais cherché qu'à sortir de la solitude, et c'est elle que je trouvais plus que jamais, c'est-à-dire moi en face de moi ²⁹.

Solipsisme absolu.

On pourrait multiplier les exemples et les réponses données par G.RD. en

cette décennie: ils aboutissent tous au même constat d'échec: «le miracle n'a pas eu lieu, gémit Ulysse (F.H., p. 112); avant de conclure à la certitude « de la vanité de l'amour en tant que remède au mal solitaire» (*ibid.*, p. 133).

La seule conquête de cette quête est la lucidité: «J'étais seul, sans illusion de ne l'être pas» (*ibid.*, p. 315).

Rendu au vide de l'ataraxie dada dans la dissolution critique du concept d'amour-union, G.R.D. relance le doute: « Fallait-il me convaincre qu'il n'y avait pas d'amour possible... (*ibid.*, p.99). Tout suggère le contraire: «Sur terre, il n'y a que les hommes et les femmes» et surtout, cette conviction intime: «Je n'étais cependant maintenu à la surface que par le fil de l'amour» (F.H., p. 139).

L'amour serait-il un pur instinct biologique de reproduction, de participation à la vie de l'Univers? G.R.D. reprend la thèse orientaliste de Shopenhauer, à laquelle il se ralliera peu ou prou, après l'avoir malmenée.

Ainsi, dans « le Jugement Dernier », il repousse la thèse qui fait de l'amour un simple désir de se perpétuer: « Ah ! Ah ! L'avenir de la race, c'était une balance! » (F.H., p. 342), car il n'y a pas de finalité dans le monde. Tout est balayé au Jugement Dernier, sans rime, ni raison.

Examinée dans la probabilité de ses conséquences, cette thèse, vu les progrès de la biologie et selon les théories de l'évolution de l'espèce, risque d'aboutir à une solution radicale: suppression de l'amour, castration des hommes, disparition de leur espèce, et avènement d'un « pays où il n'y avait que des femmes », car: «Il est hors de doute que le monde est femelle... » ; les femmes étant, selon G.R.D., seules nécessaires à la reproduction, elles seules survivront, étant l'élément dominant de l'espèce humaine:

Voilà sans doute pourquoi le monde s'achemine vers un autre mode de perpétuité que celui de l'amour.

Quand on pense aux immenses docks qu'on pourrait remplir de sacs contenant l'Inutile que l'amour a produit on comprendra ce rejet méprisant. Et quand je dis que le monde s'achemine, c'est afin d'établir une confusion entre ce qui a été, ce qui est et sera. En vérité, l'amour n'existait plus qu'à l'état de souvenir.

Cependant la terre demeurait peuplée. Il y avait bien peu de chose de changé. Il n'y avait plus que des femmes (F.H., p. 293).

Espèce en voie de disparition, l'homme est donc menacé par la femme. Tel est le fondement vital de la guerre des sexes présente dans toutes les œuvres de G.R.D. Ainsi, peint-il l'héroïne, « belle et prête pour le combat de la lumière et de la dévoration » (F.H., p.224).

L'homme tente d'asservir la femme, de l'abêtir dans la morale et la religion - ce que dénonçait le « brigadier Pythagore » - ou de la confiner dans les futilités et les agaceries de la coquetterie amoureuse, dans son statut de ravissante idiote. Surtout, ruse suprême, il proclame très haut qu'il est le sexe

fort, pourtant « assez ignoble avec son attirail dont il est si fier et dont il fait un symbole de la jouissance dans l'univers» (*ibid.*, p. 292). Inversement, privée de « ses beaux ovaires », Anna meurt (*ibid.*, p.270-290).

L'agressivité de G.RD. envers les femmes naît donc moins d'un « machisme» exacerbé, que d'un instinct de conservation. Convaincu, comme tous les Surréalistes, de leur supériorité, essentielle, biologique même, il se défend selon la logique cruelle incluse dans le postulat de sa croyance : il faut tuer les femmes qui menacent le bastion occupé par les hommes: ainsi dans *F.H.*, ayant pris le pouvoir, les hommes guillotinent les Intellectuelles. - Mais ce n'est pas suffisant: ... « afin de libérer l'humanité de l'amour» il faut détruire « la race des femmes », seule solution pour échapper à leur emprise:

J'ai parlé de la force des choses, c'est bien elle qui me guidait vers les femmes de préférence. Mais pourquoi? Amour ou haine? Etre possédé ou posséder? Car en réalité la possession n'est véritable que par la destruction totale de l'être possédé (F.H., p. 156).

Or, ici encore le langage est révélateur de la vérité occultée: l'amant dévore l'aimée de baisers. De la dévotion à la dévoration il n'y a qu'un degré, franchi par G.RD. qui, constamment assimile l'amour à un acte cannibale ¹⁰. Ainsi A. Mosé « n'a pour intention que de dévorer froidement (Angela) par petites bouchées» (*BL*, p. 90). Ulysse se repaît de la chair d'une fille aimée au cours du grand festin anthropophage survenu dans l'Ile de Pou (F.H., p. 124-125). Il obéit à la loi: « les êtres vivent des êtres» (*ibzd.*, p. 256). La jouissance qu'il en éprouve témoigne de l'existence de la haine enfouie dans tout acte d'amour :

La haine est le sentiment le plus pur au cœur de l'homme. Il est vrai que la haine est le lien le plus certain qui unisse les hommes. Peut-être est-ce même elle qui constitue la société, mais à coup sûr, elle coule sous les sourires, l'amour, l'admiration ou la vulgaire union qui fait qu'un être approche un autre être. Il ne peut pas faire autrement, parce que si l'on ne s'approchait pas l'un de l'autre, comme pour sortir de sa solitude, ce serait trop affreux. Mais quel est le prix de ce rapprochement! (F.H., p. 312).

On cherchait l'amour, on trouve la haine, son double, sa face nocturne.

Ce qu'on appelle « amour» serait donc, au mieux, un équilibre entre les deux, un « zéro» de la haine.

D'une manière générale, toute affirmation sur l'amour porte en soi sa contradiction qui le vide de tout contenu : rendu à sa « vanité » par l'examen dada, l'amour est un objet d'humour, et les romans d'amour de G.RD. sont des romans d'humour!

*
**

G.R.D., pour conter sa quête, invente une écriture romanesque. Fondée sur l'examen des diverses propositions religieuses, morales et surtout philosophiques sur l'amour, l'enquête de G.R.D., aboutit à une faillite logique; l'amour ne se définit pas: « aimer est un drôle de mystère » (F.H., p. 58) ; ou à l'affirmation de l'existence conjointe de deux notions contradictoires: AMOUR = HAINE. Position déjà typiquement dada, mais ancrée dans la tradition présocratique. Or, délaissant les chemins battus de la quête de l'Amour, G.R.D. va affirmer « l'Amour d'indifférence»: AMOUR = N'IMPORTE QUOI, au gré des phantasmes de chacun.

Satirique, philosophique, le romane G.R.D. est aussi et surtout onirique.

En effet, le recours au rêve apparaît aux dadas comme l'un des moyens les plus sûrs de « saboter la réalité du monde extérieur et ses inacceptables manifestations et de les atteindre dans le noyau même de leur aboutissement de misère» (G.L., p. 61). Plus qu'un lieu de délices inconnues, le rêve, chez Dada, est une arme explosive ¹¹ :

... à l'encontre du paranoïaque qui confond le rêve et la réalité extérieure, le poète s'emploie, à l'aide du rêve, comme d'un projecteur, à rendre la réalité confuse, à la disloquer, la morceler, la disséminer et l'insensibiliser ¹².

Le rêve est donc une technique exemplaire d'humour dada, que G.R.D. utilise sans vergogne. A plusieurs reprises (F.H., p. 141, 151, 152, 261, 349, 361), il dévoile avec insistance son procédé narratif: « Ne trouvez-vous pas qu'on abuse des rêves? Pourquoi l'auteur de ce récit n'en abuserait-il pas lui aussi? Il faut suivre les lieux communs. » Ce dont ne se prive pas G.R.D. qui explore les *Frontières humaines* au travers de trois récits recueillis par un « dormeur éveillé» ¹³, curieusement dédoublé en chacun des trois héros successifs :

Celui que nous appelons le dormeur éveillé, puisque nous ne savons pas s'il dormait ou non, trouva dans le visage du nouveau personnage des traits qu'il connaissait aussi bien que les siens propres. Au fait, n'était-ce pas comme sa propre physionomie qu'il découvrait là ? C'était lui et ce n'était pas lui. A peine se reconnaissait-il qu'il se perdait de vue... Angoissante recherche. (p. 361).

A la découverte de la nature humaine, par l'écoute de soi ¹⁴, G.R.D. explore ses phantasmes en les objectivant dans la genèse des personnages de son individu.

Devenu « roman expérimental du désir », le récit de G.R.D. s'apparente au « Rêve expérimental» de T. Tzara ¹⁵ : il s'agit pour tous deux, d'explorer selon une « logique féroce» les implications inavouables et inavouées, contradictoires et concomitantes du psychisme humain.

Placé dans une situation donnée par l'arbitraire du rêve, le héros, livré à ses phantasmes, les réalise jusqu'au bout, jusqu'à l'absurde ou jusqu'à l'accomplissement du délire logique de la « cruauté » :

La cruauté ne réside pas autant dans la brusquerie du passage d'un phénomène à l'autre, dans le changement des conditions valables pour chacune des couches corrélatives, que dans le délire qui, en partie, l'a déchaînée et dont, pour le reste, il participe» reconnaît Tzara (G.I. p. 55).

Tous les épisodes « cruels » - au sens où Artaud emploie ce terme - du théâtre et du roman de G.RD. tiennent à cette actualisation des Maëlstroms de haine libérés par l'utilisation dada du rêve comme technique d'humour.

Si la « cruauté » s'impose comme élément essentiel de l'univers romanesque de G.RD., il ne représente que le dévoilement, jusqu'alors censuré, de la « réalité nocturne » du psychisme humain. Reste la face « diurne », qui elle aussi, dans le même temps, suscite ses phantasmes³⁶ non plus de haine, mais d'amour, ceux qui donnent naissance à ce que l'on a toujours accepté de reconnaître, à ce qu'on nomme, exclusivement, les « créatures de rêve », telles Grâce et Ariane, pourtant aussi *dérangeantes* dans leur pureté que leurs sœurs perverses réputées cruelles et monstrueuses: la nudité d'Ariane, comme la pureté de Grâce la « putain froide », en font des créatures d'humour³⁷ : « Femmes, vous êtes la dissolution de la société comme les poètes » (*F.H.*, p. 194).

Toute deux s'offrent comme des êtres dada par excellence. La putain délestée de tout préjugé social refuse tout sentiment³⁸ : elle est l'incarnation de « la Liberté d'indifférence », celle de qui jaillit « la voix de cristal », l'appel illusoire de l'idéal de la pureté; elle est « sirène » propre à prendre Ulysse dans les filets de l'illusion amoureuse.

Quant à Ariane sa nudité innocente crée le scandale, car elle ignore tout du monde, de sa culture et de ses interdits: « Inquiète Ariane? Il s'agissait bien d'inquiétude, de savoir ou de ne pas savoir! N'était-elle pas une créature sans pensée, une femme insignifiante? » (*A.*, p. 74).

Elle est l'archétype de la femme, telle que la souhaite G.RD., l'incarnation d'un phantasme récurrent qui s'accomplit également dans le « mannequin » de cire³⁹. Sa « nudité sans titre » (p. 55/56) lui permet d'être n'importe qui, n'importe quoi; elle est la femme dada « l'indifférente Ariane sans pensée » (*ibid.*, p. 92). Attirée par la pureté du jeune Michel, elle refuse de se modeler à sa volonté : « Elle demeure l'absolu auquel il se brûle. Car on ne peut posséder Ariane: aussi doit-elle se vêtir pour faire l'amour, offrant à son amant l'un de ses masques, l'une de ses apparences et laissant ses habits en guise de souvenirs.

*

**

Ainsi l'Amour existe et n'existe pas; il est soi et son contraire: comme le Diable, il est légion, ou, dans un langage plus moderne, éternel « pourchas » d'un désir en quête de sa réalisation: « Il faudra recommencer avec une autre » (F.H., p. 15) soupire le héros accablé.

L'antiphrase du titre du roman, *Monsieur Jean ou l'Amour absolu* (1935) exprime la nécessité vitale imposée à l'homme d'être Don Juan malgré lui: il faut humer l'amour.

Parti d'une position philosophique identique à celle de Camus, G.RD. vide le don-juanisme de tout son fatras d'héroïsme tragique, pour rendre cette poursuite de l'absolu à sa trivialité pitoyable. L'amour ne sert qu'à remplir, de temps à autre, « nos petites cellules cérébrales ».

Dada impeccable, G.RD. se garde bien d'offrir à son lecteur quelque réponse que ce soit à la question initialement posée: « L'amour, qu'est-ce que c'est que ça ? »⁴⁰.

Cependant, au terme d'une quête quasi initiatique qui l'a conduit à traduire les Troubadours aussi bien que les poésies de Nietzsche⁴¹, G.RD. découvre « ce qui intéresse un dadaïste », c'est-à-dire « sa propre façon de vivre ». Guidé par Ariane au cœur du labyrinthe de l'amour, en ayant affronté tous les monstres telle Zinia Ross de *Frontières Humaines*, il opte pour une sagesse orientale où la connaissance ne se possède pas individuellement, mais s'infuse, se « hume » dans un échange d'universel amour: « ... il fallait se fondre et non posséder. » Tel est le message des « Premières Amours » (*Ecce Homo*).

L'Amour est une illusion, la Grande Illusion à laquelle il faut consentir⁴², avant qu'elle ne s'évanouisse:

*O belle Ariane, trésor des cand,des désirs
Celui qui t'écoute ne saisit plus ta voix
A ses yeux tu t'éloignes les bras tendus, les plus beaux bras du monde [...]
A peine étais-tu sortie de lui où il t'inventait
Que l'astre de ta vie a poussé ses rayons en fleurs.*

L'amour humain n'est pas une fin en soi, mais une propédeutique à la reconnaissance de la vanité de tout ce qui est « humain, trop humain »⁴³.

Ayant enfm aboli les « frontières humaines », G.RD. peut accéder par sa métamorphose aux secrets du Monde Végétal :

*C'est parce que les idées de l'homme étaient d'inverses racines dans le vide
Que j'ai pris racine dans la pleine te"e,
Je suis devenu un arbre
Lié à l'argile, au silex et au marbre. » (Le Règne Végétal).*

« L'arbre de vie » devient le symbole de l'homme dada, de « l'homme amoureux d'être », perdu dans le seul acte de vivre et d'écouter la vie, qui est amour, dans le silence de la parole:

Ô toi, l'auteur aux pieds chevelus de vieil arbre
 Oublie jusqu'à la prochaine fois le temps du dialogue
 Souffre de ne plus rire qu'entre les vents universels
 Emportant au hasard les graines ailées d'ironie
 Comme cel/es du sycomore,
 Et d'attendre immobile parmi les signes verticaux de la patience
 Cercle par cercle, an par an,
 Que songe à renaître après la lunaison des amours fermées sur elles-mêmes
 en un rêve
 La liberté des hommes
 Fraîche et vive comme la danse
 De l'enfance.
 La parole est maintenant au silence. (Ibid.)

Car la métamorphose s'achève dans un mouvement nietzschéen d'apothéose de l'homme en mortelle divinité:

*Je dansais au crépuscule comme un immortel éphémère
 J'étais le dieu Pan (« Le Vieux Pan » - Ephémères)*

Ainsi s'achève sur une sarabande le Jeu de l'Amour et de l'Humour écrit et vécu par un dada, Georges Ribemont-Dessaignes.

Université de Nice

NOTES

1. Allusion au poème de Picabia « Dada philosophique », *Unique Eunuque, Ecrits* de Picabia, tome 1, p. 225, Belfond, 1975.

2. G.RD. Georges Ribemont-Dessaignes usait de ses initiales pour signer ses tableaux - Je me permets de l'imiter dans cet anide.

J. G.RD. avait prévu de lancer une revue *H2504*.

4. On retrouve ces entités et ces personnages mis en scène dans le théâtre ou les romans de G.RD.

5. C'est aussi la première démarche du mystique et du postulant à la sainteté (Thérèse d'Avila ; Jean de la Croix).

6. Définition panagée par Duchamp, Tzara et G.RD.

7. *Métaphysique de l'Amour*, Paris, Bourgois, Coll. « 10 x 18 », 1980, n° 207, p. 142.

8. J'emploie le terme de philosophie dada en référence à Picabia qui définit ainsi « l'état d'esprit » dans une lettre à Tzara du 7 janvier 1919: « Votre manifeste est l'expression de toutes philosophies qui cherchent la vérité; quand il n'y a pas de vérité, il n'y a que des conventions,...

9. La pensée dada antilogique s'en prend aux principes de la logique d'Aristote pour retrouver les positions de ses ennemis intellectuels, les Présocratiques - Breton cite Héraclite parmi les Surréalistes dans le Premier *Manifeste*. Tzara se réfère constamment à sa pensée dans *Grains et Issues*.

10. Dans le *Surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, 19, p.67, Tristan Tzara note, à propos de Dada: « Il a vécu son absurdité jusqu'à sa propre dissolution. »
11. L'œuvre est un « acte », tout entier contenu dans le présent, sans passé, ni avenir. D'où le désintérêt stupéfiant de G.RD. pour son œuvre tant peinte, qu'écrit.
12. On trouve dans *le Mythe de Sisyphe*, au chapitre « philosophie et roman », de nombreuses considérations sur l'esthétique du roman propres à s'appliquer à l'œuvre de G.RD. Ainsi la définition existentielle de l'œuvre: « L'artiste au même titre que le penseur s'engage et se devient dans son œuvre" (ce que nous appelons quête de soi). N.R.F., Collection " Idées », p. 131.
13. Sur l'œuvre théâtrale de G.RD., on peut consulter H. Béhar *le Théâtre dada et su"éoliste*, Gallimard, Coll. "Idées », n° 406, 1979. Cf. également les études de H. Laurenti, "Un théâtre abstrait », et H. Béhar, "le Symbolisme absolu de G.RD. », dans *les Mots, la Vie*, Actes du Colloque international G.RD. (1984), Publications de l'Université de Nice, 1986, n° 314.
14. *Manifeste du Surréalisme*, p. 135.
15. Les rapports historiques entre Dada et l'Existentialisme mériteraient toute une étude. La notion de " frontières" renvoie aux «murs de l'absurde" de Camus comme au *Mur* de Sartre: de même pour la « nausée" ; pour l'idée que le suicide est le seul problème philosophique vraiment sérieux. etc.
16. Cf le narrateur d'" Entr'acte" dans *Frontières Humaines*.
17. La vogue de Schopenhauer très importante à la fin du XIX' siècle en Allemagne et en France, inspire encore de nombreux ouvrages au début du XX' siècle. Th. Ruysen, *Schopenhauer*, Paris, 1911; E. Seillère (le baron) *Schopenhauer* Paris, 1912; A. Fauconnet, *l'Esthétique de Schopenhauer* Paris, 1913. A l'évidence l'influence de Nietzsche se joint à celle de Schopenhauer.
18. Apparentés aux héros de bande dessinée, plutôt qu'aux personnages balzaciens, ils sont tous trois également saisis du « dégoût de vivre" (p. 9 et 59), ils mettent chacun en scène une tendance majeure mais travestie de G.RD. : le goût d'absolu pour César, de l'action pour Daniel, de la peinture pour Ben. Mais chacun a vu son rêve avorter devant la réalité de toute réalisation qui déforme et abatardit. Réunis à nouveau dans une chambre sordide « les trois frères se livraient à de longues discussions et pensaient épuiser leur sujet jusqu'à la lie. Ils secouaient le monde comme un vieux sac vide" (p. 14), se livrant à des excentricités sociales de type « dada" qui suscitent la haine du voisinage. G.RD. en trois personnes.
19. Cf *Ariane*, p. 46: « Il y avait une jeune fille de l'espèce odieuse, promise à la dignité patentée de l'épouse, machine à posséder l'époux, à le diriger, le démonter pour en nettoyer les rouages encrassés d'apathie ou d'indépendance; une jeune fille qu'on aimerait voir violée par quinze hommes hideux et colossaux, en public, et en éprouver une volupté épouvantable... » On peut remarquer l'allusion à "l'araignée de la grande espèce" de Lautréamont.
20. *Pariage des os*, Dada II, p. 91, édit. Champs Libres, 1978.
21. C'est moi qui souligne; cf *ibid.*, p. 118.
22. Pythagore, dans la seconde partie de son discours, montre que toutes ces inventions ne servent à rien, car « l'instinct sexuel mène la femme ».
23. *Ariane*, p.92 ; cf *ibid.*, p.97 : « Michel devenait sombre et dur. »
24. Cf. Xavière Gauthier, essentiellement à propos de Breton, *Su"éalisme et Sexualité.*, Idées/Gallimard, 1971.
25. Cf. *Larmes de couteau*:
« L'amour est le suc du Temps
Et le tambour de Dieu. »
Mais" qu'est-ce que le Temps? "demande par ailleurs G.RD. dans la dédicace de mon exemplaire d'*Ugolin*.
26. L'humour tel qu'il a été défini au début de cet article.
27. Cf *Frontières humaines*, p. 61: "Je sais bien qu'on sourira à ce lieu commun de l'amour... ». Cf. *infra*, l'étude sur ce sujet.
28. "Situation" en un sens" existentiel », quasi sartrien.
29. Cf la fin de *Portage des os*, *ibid.*, p. 233. A Exocet abandonné par Sophie, Socrate tend un miroir qu'il lui place devant le visage :
« Il ne faut jamais rester seul, Monsieur

- Voici encore de quoi vous distraire. Ça vaut bien une femme, une charmante petite femme. »
30. Cf Xavière Gauthier, *op. cit.*, pp. 115-118, sur " la femme-fruit » objet de consommation. Dada s'est appelé " Dada Cannibale ».
31. Cf le « rayon invisible » qui doit dissoudre la réalité, à la fin du premier *Mani/este du Surréalisme* de Breton.
32. C'est moi qui souligne.
33. Là encore, G.R.D. rejoint Tzara, « Personnage d'insomnie ». On peut également trouver chez ce « rêveur éveillé », un témoin de l'illusionnisme de G.R.D.
34. Cf les objectifs de la connaissance de soi comme finalité de l'œuvre chez Breton, Premier et surtout Second *Manifeste*.
35. Cf le premier texte de *Grains et Issues*.
36. Cf Tzara, *Grains et Issues* " Des réalités nocturnes et diurnes ».
37. Les poètes, nous l'avons vu, manient le rêve à des fins de dissolution de la société. Or « l'objet femme est d'un maniement dangereux », *F.H.*, p. 273, une " arme redoutable », comme le rêve (dont elle émane ?).
38. F. Josserand, *Georges Ribemont-Dessaignes*, Seghers, "Poètes d'Aujourd'hui », 1966, n'a pas vu, semble-t-il, la valeur symbolique de la prostituée chez G.R.D. ; nous avons vu qu'il démasque, par la logique de l'humour, la vénalité institutionnalisée qu'est, selon lui, le mariage; ici, la prostituée, dénuée de toute attache, disponible, incarne l'esprit dada.
39. Cf *Ophélie, dans Arc en ciel, Dada II*, p. 179.
40. Si proposition il y a, c'est toujours une proposition d'humour, dérisoire, née d'un raisonnement logique: ainsi, pour éviter les méfaits de la jalousie amoureuse, née d'un sentiment de « possession », de « propriété » de l'être aimé, G.R.D. propose une prostitution généralisée des femmes, *FB.*, pp. 78-79.
41. *Les Troubadours*, Genève, Ego, 1946. Poésies complètes de Nietzsche, Seuil, édition bilingue, 1948.
42. Cf Camus, *op. cit.*, p. 138: "Il y a tant d'espoir tenace dans le cœur humain. Les hommes les plus dépouillés finissent quelquefois par consentir à l'illusion, »
43. Nietzsche a inspiré (" anti-humanité » dada; cf Tzara, *Manifeste* de 1918.

BIBLIOGRAPHIE

- Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, *Céleste Ugolin*, Paris, Simon Kra, « La Revue Européenne », 1926.
Le Bar du lendemain, Paris, Gallimard, 1972.
Ariane, Paris, Jean-Michel Place, 1977.
Frontières Humaines, Paris, Plasma, 1979 (*F.H.* dans mon texte).
Dada 1 et Dada II, Paris, Champ-Libre, 1978.
Tristan TZARA, *Œuvres complètes* Paris, Flammarion, t. 1 et II.

JEUX POÉTIQUES DE L'AMOUR ET DE L'HUMOUR DANS « LES DESTINÉES DE LA POÉSIE » D'ARAGON

Daniel BRIÛLET

Feu de joie (1920), *Le Mouvement perpétuel* comprenant *les Destinées de la Poésie* (1926), *la Grande Gaieté* (1929) : les recueils poétiques d'Aragon parus entre 1920 et 1930 s'inscrivent dans cette vaste entreprise de travail obstiné sur le langage, de mise en question de ses rapports avec le monde, qui conduira l'essayiste du *Traité du style* et le déjà romancier d'*Anicet*, des *Aventures de Télémaque*, du *Libertinage* et du *Paysan de Paris* au cœur d'une expérience existentielle et littéraire unique à travers la confrontation de « valeurs » dadaïstes et surréalistes « destinées » à marquer définitivement celle-ci, indépendamment de la « rupture » du début des années trente.

Parmi ces « valeurs » - terme dont Aragon, comme Breton et leurs amis, eût très certainement récusé l'emploi, jugé trop « idéaliste » - « amour », « humour » et « jeu » figurent, à l'évidence, au tout premier plan. La communauté des aspirations fortement conflictuelles partagées par les membres du groupe surréaliste au milieu des années vingt n'interdit nullement à chacun d'entre eux d'approfondir et d'accentuer sa propre conception de « valeurs » semblables au fur et à mesure que se poursuit son cheminement singulier. Celui-ci se fait tour à tour recherche d'un sens et découverte du non-sens. Il coïncide avec une aventure d'être qui est d'abord exacerbation des conflits avec soi-même et avec autrui sur lesquels se fonde un exercice du pouvoir d'écrire dont, si ludique puisse-t-il être, les surréalistes et leur postérité ont mieux que quiconque souligné le caractère aventureux.

La lecture des « Avant-lire » ou de ce qui en tient lieu, rédigés par Aragon en tête des différents tomes de *l'Œuvre poétique* (édition du Livre Club Diderot) ou au début des volumes regroupant les *Œuvres romanesques croisées* est à cet égard exemplaire :

Enfin, j'essaye de dire que ce qui devait amener quelques années plus tard cette rupture entre nous qu'on n'a pas fini d'attribuer à n'importe quoi, c'était et ce n'était pas la politique ¹.

peut-on lire notamment dans «J'appelle poésie cet envers du temps », sur quoi s'ouvre en 1974 le tome IV de *l'Œuvre poétique*. « Nous portions sans le savoir en nous d'autres virus de la discorde. Le « roman », par exemple ², commente aussitôt l'ancien romancier *d'Anicet*, qu'« André avait aimé pour mille et UNE raisons... » ³.

A vrai dire, une fois consommée, dès 1932, la rupture entre Aragon et Breton, rien n'effacera les traces d'une estime et d'une sympathie mutuelles nées quelque quinze ans plus tôt, en dépit des attaques virulentes plusieurs fois portées après « l'Affaire Aragon » par le second contre le premier. En un tel contexte, surtout si l'on garde présente à l'esprit l'évocation faite par Aragon de ce « rire d'André aux pages du *Traité* [du Style] » ⁴ écrit au moment même où, « à quelques kilomètres de là » ⁵, Breton composait *Nadja*, on circonscrit sans trop de peine la juste portée des critiques acerbes formulées en 1939 dans la Préface de *l'Anthologie de l'humour noir* à l'encontre de

... la prolixité dont a fait montre M. Aragon qui, dans le Traité du Style, semble s'être donné pour tâche d'épuiser le sujet [celui de l'humour] (comme on noie le poisson), mais l'humour ne lui a pas pardonné et il n'est personne à qui, par la suite, il ait plus radicalement faussé compagnie ⁶.

Ce qui, en réalité, est ici visé, c'est une page et demie du *Traité du Style* où, non sans une insistance un peu lourde assurément, Aragon se propose de décrire « les parties anatomiques de l'humour ⁷. » Le verdict de Breton est alors sans appel :

Bon devoir de premier de première qui s'est proposé ce thème comme un autre et qui n'a de l'humour qu'une vue extérieure. Toute cette jonglerie n'est, encore une fois, que dérobadie ⁸.

Libre au premier lecteur venu du *Traité du Style* de se reporter à la page incriminée. Quand, dans cette même *Anthologie de l'humour noir* partiellement préfacée sur le mode polémique, André Breton présente un texte de Hans Arp après avoir vu dans l'humour une des « racines » de « la pensée poétique de ce temps », « un moyen latent de sublimation » ou, davantage encore, une

C.) possibilité de choir en beauté, de se reposer sur l'humus dont use la plante pour réparer, au bénéfice de toutes les autres, sa propre énergie vitale lorsque celle-ci est gravement compromise ⁹.

il n'est pas loin de rejoindre l'essayiste du *Traité du Style* lorsque celui-ci voit dans l'humour « une condition de la poésie », fait de « l'image » - poétique s'entend — « le véhicule de l'humour » auquel, « par réciprocity proportionnelle », toute image doit sa « force », et se réclame d'un « langage de catapulte », qui nous dispense de « retourner aux métaphores usées » et de « chausser les pantoufles de l'habitude ¹⁰. »

Ordinairement présenté comme la seconde partie du *Mouvement perpétuel* dans les éditions successives de ce recueil en accord avec le témoignage tardif d'Aragon lui-même ¹¹, l'ensemble de vingt-neuf poèmes intitulé *les Destinées de la Poésie* ne se laisse pas dater d'emblée avec une précision rigoureuse. L'« Écrit au seuil » du premier tome de *l'Œuvre poétique*, rédigé par Aragon en 1973 ou 1974, les date tous de 1925, tandis que, d'après les deux « Hors d'œuvre » placés par Jean Ristat à la fin des tomes II et III, la « seconde partie » en question « a été entièrement écrite dans les dix premiers jours de janvier 1926 ¹². » De son côté, l'édition Poésie-Gallimard de *le Mouvement perpétuel* précédé de *Feu de joie* préfacée en 1970 par Alain Jouffroy accompagne le titre *les Destinées de la poésie* de la mention « (1925-1926) ¹³. »

Ces incertitudes attestent d'une réalité fort complexe d'où découlent les hésitations d'une mémoire - celle du poète - en présence d'une production exceptionnellement riche. L'« Essai de Bibliographie » de l'Œuvre d'Aragon publié en 1971 par Crispin Geoghegan nous apprend qu'en fait dix des vingt-neuf poèmes rassemblés dans *les Destinées de la poésie* ont paru en revue, dont sept en 1924 et trois en 1925 ¹⁴.

Il nous enseigne également que la « première [partie] du *Mouvement perpétuel*, « écrite », selon Jean Ristat, « de 20 à 24 » ¹⁵ relève d'un phénomène partiellement comparable, puisque, sur les vingt-trois poèmes qu'on y rencontre, onze ont été accueillis par des revues, parmi lesquels deux en 1919 ¹⁶. Un tel éparpillement sur huit années des textes poétiques regroupés en 1926 sous le titre *le Mouvement perpétuel* coïncide assez exactement avec le désir manifesté par l'auteur de faire de cet intitulé le symbole d'une mobilité sans fin éprouvée au cœur même d'une expérience poétique avant tout vécue comme expérience d'écriture. Si, en revanche, trois années seulement englobent les poèmes réunis dans la « seconde partie » de ce même recueil, la dénomination « Les Destinées de la Poésie » utilisée pour la présenter met sans conteste l'accent sur une volonté accrue de mettre en question l'ensemble des concepts et des pratiques d'écriture habituellement ou historiquement désignées par le mot de « poésie »: au moment même où l'on s'interroge sur leur sens, leurs « destinées » possibles, et où l'on en perçoit et démasque toute la part de dérision, on ne peut s'empêcher de céder à la fascination qu'ils ne cessent d'exercer.

Il est un point sur lequel, en effet, les indications fournies par Jean Ristat ne peuvent guère être mises en doute: une fois écartés les dix textes antérieurement publiés en revue et insérés par Aragon dans *les Destinées de la poésie*, les dix-neuf poèmes restants qui composent cet ensemble datent très

certainement des tout premiers jours de l'année 1926. Or 1926 est l'année de composition de ce fragment d'un vaste roman détruit par Aragon, contant « l'histoire d'un homme » hanté par « le sentiment aigu que sa vie se défait », par une sorte de « conscience du tragique, de la dérégulation de l'amour C.) mais aussi de la récapitulation du monde dans l'amour ¹⁷. » Ce fragment s'intitulera *le Cahier noir* ¹⁸. Ses pages les plus sombres préfigurent le « Tout est faux y compris l'amour » sur quoi s'ouvre la seconde partie de « *Ramo dei morti* » dans *la Grande Gaîté* (1929), poème vraisemblablement daté de 1927 ou 1928, au dire d'Aragon lui-même ¹⁹, qui n'hésitera pas à écrire en 1974, au moment d'évoquer « la première semaine de septembre » de l'année 1928 :

...à cette date, si vous voulez savoir, je me suis tué ²⁰...

Mais 1926, c'est aussi et surtout l'année de publication du *Paysan de Paris*, composé en 1924 et 1925, qui s'achève sur une série de maximes très proches dans leur formulation et leur esprit du Lautréamont des *Poésies*. Quelques-unes ont été rendues célèbres par la manière dont y sont exaltés les pouvoirs de la poésie aussi bien qu'une conception de l'amour déjà très proche de l'« Amour fou » tel que le caractérisera Breton en 1937 :

C'est à la poésie que tend l'homme

*Il n'y a de poésie que du concret
Lafolie est la prédominance de l'abstrait et du général sur le concret et la
poésie*

*L'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux. Dans cet état
les contradictions de l'être apparaissent comme réellement essentielles à
l'être.*

*Il n'est d'amour que du concret
Et puisqu'ils tiennent à écrire, il leur reste à écrire une métaphysique de
l'amour* ²¹.

Les « destinées » de « la poésie » telles que les conçoit ou plus exactement se les représente Aragon de 1924 à 1926 coïncident de très près avec la manière dont il se figure lui-même son propre « destin » avant sa rencontre avec Elsa Triolet en novembre 1928 : les traces s'en poursuivront tout au long de sa vie comme de son œuvre. Ce destin, c'est celui d'un être que hante une conscience aiguë des contradictions inscrites au cœur de toute existence humaine. Dans une semblable perspective, l'humour surréaliste, après ceux de Lautréamont, de Jarry ou de Vaché, après les jeux verbaux chers au groupe surréaliste et surtout à Desnos ²² se fait pour Aragon instrument de dévoilement critique de ses propres illusions tout comme de celles d'autrui. Il constitue, pour ainsi dire, le

contreponds de cet élan d'« inspiration » qui risque de leurrer tout praticien de l'écriture automatique étonné par le pouvoir inusité qu'il se découvre sur les mots. Ou plutôt il se sert de ce même élan pour éclairer les zones d'ombre où ce dernier prend naissance et montrer le vide où il risque de sombrer s'il ne parvient pas à se transformer en amour.

Car cet élan, ou, plus exactement, ce « perpétuel mouvement », se confond avec celui du désir, incessamment traversé par cet appel du « Je » vers « l'autre » dont le nécessaire aboutissement est l'éclosion de l'amour lorsque s'accomplit « dans sa totalité la reconnaissance de soi comme ce qui trouve son sens dans l'autre », selon la belle formule de Paule Plouvrier à propos de « La poésie de l'amour » chez André Breton ²³. D'un tel entrecroisement des pistes indéfiniment frayées par les jeux poétiques de l'amour et de l'humour, *les Destinées de la poésie* offrent un exemple qui mérite incontestablement qu'on lui prête attention.

*

**

« Je chante l'amour qui sait ce que c'est que d'aimer » : ce dernier vers de... « Réponse aux flaireurs de bidet », poème de circonstance inséré dans *la Grande Gaîté* ²⁴, pourrait être opposé au « Tout est faux y compris l'amour », déjà évoqué plus haut à partir de ce même recueil ²⁵, à la façon dont on dit qu'une médaille comporte un avers et un revers... Aragon a beau nous dire qu'« un je ne sais quoi » relie *la Grande Gaîté* et *les Destinées de la poésie*, ajoutant que, en celle-là, « l'humour (...) s'est durci », et que « le goût de la provocation est devenu plus amer » ²⁶, l'un et l'autre recueils - le second nommé plus volontiers que le premier - relèvent de maints réseaux d'interpénétrations subtiles entre l'écriture de la dérision et celle du désir, ou, plus largement, l'écriture de l'humour et celle de l'amour.

Dans *les Destinées de la poésie* comme dans *le Mouvement perpétuel*, le lecteur est frappé par le contraste de ton qui caractérise volontiers les textes imprimés en graphie romaine, d'une part, et en italique, d'autre part: « le romain » signifie « le dérisoire », et « l'italique » suggère « la rapidité de l'automatisme », commente en substance Alain Jouffroy dans sa préface de l'édition Poésie-Gallimard de *le Mouvement perpétuel* ²⁷. Un peu moins affirmatif, Jean Ristat écrit, dans une note accompagnant le titre du plus connu des textes rassemblés dans *les Destinées de la poésie*, « Poème de cape et d'épée » :

... *L'emploi de l'italique pour certains poèmes f. ...J ne va pas, on l'aura peut-être remarqué, sans un caractère lyrique qui différencie ceux-ci des autres poèmes des Destinées de la poésie* ²⁸.

En réalité, lyrisme et dérision n'apparaissent jamais, dans notre recueil, à

l'état pur, et la « rapidité de l'automatisme » n'implique pas davantage une rupture totale avec l'attrait exercé par ces formes métriques traditionnelles que l'on se plaît si volontiers à parodier :

On tient généralement pour un retour au vers traditionnel ce que j'ai écrit à partir de Crève-cœur, c'est-à-dire à partir des années 39-40 [...]. Tout de même, il me faut faire remarquer que, dans les temps mêmes où j'étais considéré comme su"éaliste (comme l'un des fondateurs du surréalisme), dès le Mouvement Perpétuel [...] et sa seconde partie les Destinées de la poésie [...], le retour en question avait été précocement amorcé ²⁹.

Très tôt, pour Aragon - ces « remarques » datées de 1974 le soulignent - le plaisir du rythme poétique, véritable plaisir ludique enrichi par les ressources multiples du jeu verbal, est une des principales manifestations de l'humour dans son aspect le plus délibérément social, c'est-à-dire orienté vers la recherche d'une complicité ou d'une connivence qui allègent le poids des expériences vécues de la solitude. La multiplicité des dédicataires - vingt-sept poèmes dédicacés sur vingt-neuf dans *les Destinées* (00.), contre cinq sur vingt-trois dans *le Mouvement Perpétuel*, (« 1^{re} partie ») - est, de ce phénomène, un premier indice. Ces dédicataires sont presque toujours des écrivains ou des peintres membres du groupe surréaliste ou très proches de celui-ci, tels Eluard, Breton, Péret, Desnos, Limbour, Leiris, Baron, Duchamp, Ernst, Chirico, voire Picasso (impossible - et inutile - exhaustivité...). Dès lors, parodie, ironie, dérision, répétitions désignées par le jeu même de l'écriture comme destinées à démasquer le vide, de la pensée se brisant sur « le peu de réalité », comme aurait dit Breton, se font véhicules d'un élan de sympathie grâce auquel cherche à se dire la nostalgie engendrée par l'impossibilité de vaincre l'absence d'amour. L'on en voudra pour preuve cette « villanelle », dédiée « à Georges Limbour » (OP 3, pp. 29-30; P.G., p. 113, tous espaces blancs étant supprimés dans cette dernière édition) :

VILLANELLE

Au bord des fontaines

*Sous les clairs ormeaux
Où vont les hameaux
Quand la brise est tendre
Quand le ciel est doux
Quand les rendez-vous*

Au bord des fontaines

*Sous les clairs ormeaux
Où vont les hameaux
Au bord des fontaines
Sous les clairs ormeaux*

*Au bord des fontaines
Au bord des fontaines*

Au bord des fontaines.

Parodie délibérément destructrice de cette « forme fixe » que constitue l'ancienne et rustique « villanelle », puisque la règle de composition de celle-ci - division en tercets et construction sur deux rimes - aboutit à l'apparence d'une régularité trompeuse marquée par la reprise de onze vers-refrains sur quatorze au lieu de six attendus. La triple répétition finale de « au bord des fontaines » accentue jusqu'à la caricature le processus ludique de « dénudation du procédé » : Limbour feignait de trouver dans ce poème, observe une note de Jean Ristat, « un caractère rimbaldien » (OP 3, p.382, note 6), et il s'accordait avec Aragon pour en faire un objet de plaisanterie. La musicalité toute verlainienne du rythme pentasyllabique n'en aboutit pas moins à faire chanter avec une insistance particulière à la rime « ormeaux », « hameaux » et « fontaines », créant ainsi l'amorce d'une vision apaisante, bien qu'en réalité inaccessible, fallacieuse ou absente. L'adjectif « tendre », au quatrième vers, non rimé, prend un relief accru, en raison de son voisinage avec la double rime « doux » et « rendez-vous », dont le caractère stéréotypé n'exclut pas le persistant pouvoir de stimuler l'imagination et de favoriser l'éclosion d'un style et d'une inspiration lyriques.

En filigrane se devine l'antagonisme de deux mouvements contraires de négation et de volonté d'affirmation, tandis que le sens véhiculé par vocabulaire et syntaxe renforce le premier et que le second se trouve inversement suggéré par les jeux des rythmes et des rimes.

D'une telle ambivalence du style humoristique de la parodie, de l'ironie et de la dérision, si fortement marquées soient-elles, la plupart des vingt-neuf poèmes de notre recueil offrent une multitude d'illustrations, en particulier dans les textes dont la graphie romaine souligne la portée volontairement « dérisoire » : - dans « Le dernier des madrigaux », dédié à Max Morise, par exemple, la prédominance de vers impair et l'apostrophe adressée à une belle indifférente, outre l'intention manifeste de parodier le Verlaine des *Fêtes Galantes*, ne sont pas loin de créer une atmosphère de mélancolie dont on ne saurait dire s'il s'agit de la railler entièrement ou si, comme chez Verlaine, elle constitue l'une de tonalités essentielles d'un lynchisme intime toujours présent :

*Permettez Madame
C'est grande liberté*

*Que je le proclame
Vous atteignez à la beauté*

*Votre manière agaçante
De manier l'éventail*

*Vos airs de reine et de servante
Vos dents d'émail
Vos silences pleins d'aveux
Vos jolis petits cheveux
Ce sont des raisons excellentes
Pour pleurer. (OP 3, pp. 18-19, P.G., p. 103).*

Ce poème relève du « style carte-postale », fait observer Jean Ristat (OP 3, p.381, note 2): les surréalistes aimaient, paraît-il, collectionner les cartes postales de l'époque - accompagnées de textes dont la combinaison avec les images qu'ils étaient censés commenter donnait lieu aux plus faciles stéréotypes.

Les Destinées de la Poésie abonde en spécimens comparables d'une écriture poétique de l'ironie, parfois beaucoup plus accentuée, à l'encontre de ce genre d'illustrations iconiques et verbales de sentiments rendus galvaudés par leur commercialisation même, comme dans cette

PASTORALE

à Maxime Alexandre

*La grande voix des torrents
Me berce considérablement
Paysage de rêve
Change sans trêve
Et réveille en moi le souvenir charmant
De mes parents. (OP 3, p. 17., P.G., p. 102)*

ou dans ce « Souvenir de notre jeunesse », marqué au sceau d'une grossièreté où se lit une volonté de franchir un degré supplémentaire dans la voie ouverte par la pratique de l'humour « jarryque » :

SOUVENIR DE NOTRE JEUNESSE

à Théodore Fraenkel

Passionnément tous les deux

*Au-dessous de la cassolette
Qu'on nomme pour plus de commodité
Soleil dans les conversations générales
Nous avons dansé jusqu'au matin
Sur le trottoir
Qui était tout noir
Pendant que se branlaient les vaches
22 (OP 3, p. 21; p.G. p. 105)³¹.*

Reste que les pleurs évoqués à la fin du « Dernier des Madrigaux » dont l'on a pu lire un peu plus haut quelques vers ne ressemblent pas vraiment à des « pleurs pour rire », et que, même parodiés, style, sentiments ou attitudes romantiques demeurent impossibles à bannir entièrement. L'amour romantique - l'amour tel que l'a conçu et imaginé le romantisme - continue à hanter un imaginaire désireux de s'en libérer par l'accomplissement d'un acte de réécriture ou d'« imitation » parodiques digné de la plus pure tradition lautréamontienne :

OÙ LES SOMMETS S'ÉLÈVENT AU-DESSUS DU SOMMEIL

à Simone

*Les grands rochers m'ont dit mais tu viens parmi nous
N'as-tu pas sur la terre un cœur qui te conforte
J'ai secoué la tête et j'ai répondu Morte
Les grands rochers muets se sont mis à genoux (OP 3, p. 24; P.G.,
p.109).*

Le Lamartine du « Lac », le Nerval d'« Artémis », le Baudelaire de « Le Voyage » sont ici désignés, de façon presque transparente, par les jeux poétiques d'une intertextualité dont l'écriture dévoile la présence fascinante au moment même où, dans une perspective critique, elle s'efforce de la tenir à distance en mimant visiblement les effets, d'ordinaire peu aperçus. Ailleurs, dans « Falparsi » – anagramme « wagnérienne » de « Parsifal » – le mythe de « La nature éternelle », non moins païen que romantique, est comiquement suggéré dans un premier quatrain d'hexasyllabes s'achevant sur une homophonie dont la valeur de calembour relève d'une intention provocatrice caractérisée :

*La nature éternelle
Me réchauffe en ses seins
L'heure et ma ritournelle
Sont mes deux MÉDECINS (OP. 3, p. 25, P.G., p. 108).*

La lecture de Max Jacob est ici toute proche ³². Cependant, le troisième et dernier quatrain de ce même poème, bien que vraisemblablement destiné à caricaturer l'idéalisme traditionnel, n'en laisse pas moins entendre que, une fois venu «Le Temps d'aimer» n. l'être qui aime se trouve contradictoirement soumis à des forces de dispersion ou de désagrégation internes et à d'autres-aveuglantes et dérisoires - d'élévation vers des «cieux» attirants, mais probablement vides:

*La chaleur enivrante
Me monte jusqu'aux yeux
Mon âme fulgurante
S'élève jusqu'aux cieus. (Ibid.)*

On connaît et l'on cite souvent avec raison l'apologie des jeux verbaux sur laquelle se termine, dans *Les Pas perdus*, le chapitre intitulé par Breton « Les mots sans rides » :

*Et qu'on comprenne bien que nous disons: jeux de mots, quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer.
Les mots font l'amour ³⁴.*

Voilà qui vaut pour un bon nombre de poèmes d'Aragon dans *Les Destinées de la poésie*, où, à la suite de Max Jacob, puis de Desnos et de Duchamp, la pratique de l'homophonie et de l'homonymie, plus fréquente que dans la première partie du *Mouvement perpétuel*, mêle indistinctement attendrissement et ironie à l'égard de soi-même et d'autrui, comme si « je » et « l'autre » tendaient à se confondre. Dès lors, l'emploi de deux graphies différentes - romaine ou en italique - pour la transcription des textes devient, momentanément du moins, sans conséquences: toutes sortes de tonalités s'entremêlent, suggérées par des répétitions de mots et de rythmes, des vers-refrains qui donnent tout leur relief aux variations sémantiques créées à partir d'équivalences ou de parentés sonores offertes par la langue ou, quelquefois, purement et simplement inventées.

Les exemples seraient légion. Dans « L'illusion de la désillusion », poème dédié à Michel Leiris (OP 3, pp. 35-36, P.G., p. 120), les premiers et troisièmes vers des deux premiers quatrains - « Quel affreux désordre de sentiments » / (.../ « Les uns dans le foin d'autres à la crème » - sont identiques. L'effet de ritournelle ainsi produit offre à l'activité imaginative du lecteur la possibilité de combiner plusieurs virtualités de sens lorsque le deuxième hémistiche du second vers: « C'est la mica non c'est la Mi-Carême » se trouve repris en écho à la fin du troisième et dernier quatrain :

Electro-aimants

*Me suivre qui m'aime
Enfer et tourments
C'est l'Ami-Carême*

«Poème de sang et d'amour» (OP 3, pp. 50-51; P.G., pp. 126-127, « à Max Ernst ») évoque sur le mode parodique et douloureux tout à la fois le « Désespoir » d'un « inconnu » qui, dérisoirement abandonné par l'objet de ses vœux (« Elle avait mis un mot sur la cheminée / Une épingle double et un petit beurre »), achète « des cartes postales obscènes » avant de se laisser aller à de troubles rêveries érotiques dans un parc. C'est alors que retentit au milieu du poème, réécriture partielle d'un vers de « La chanson du Mal aimé » et d'un autre du « Pont Mirabeau », cette proclamation presque apollinarienne :

Amour ô faux semblant je n'écoute plus sonner l'heure/Leurre Leurre,

confirmée par la tonalité des quatre derniers vers :

*Votre orchestre perdu saigne dans la verdure
Où les baisers trahis gémissent doucement
En vain comme la mer langue tu te retires
Caresses du passé belles au bois dormant (Ibid.)*

Dans « Pierrette », poème dont le titre évoque indifféremment « (...) une revendeuse à la toilette / Ou une toilette à revendre » (OP 3, p. 44 ; P.G., p. 119; « à Charles Baron »), une « charmante rougeur » teint le nez de « La dame du caraco bordé de caracule ». dont il est dit que si

*Elle court dans l'enceinte
Elle n'est pas enceinte,*

tandis que « Le fantôme de l'honnête » (« à Evan Shipman » ; OP 3, pp. 52-53 ; P.G., p. 129) est tout entier bâti sur les virtualités sonores et sémantiques du mot « coin » pour désigner l'attendrissante et ridicule inconsistance d'honnêtes gens demeurés imperméables à l'ampleur révolutionnaire d'un projet surréaliste de transformation du monde :

*Quand on a peiné tout le jour
Fait son devoir gagné son pain
Tour à tour
On est bienheureux de trouver son coin
Pour dormir jusqu'au lendemain
Afin de peiner son pain tout le jour
Gagner son devoir et perdre son tour
Coin-coin*

*Qui n'a pas son petit canard
Son petit pain
Son petit lupanar
Son petit bonheur son petit soleil
Son petit sommeil
Coin-coin.*

Il est aisé de constater à quel point le fréquent recours à la prosodie traditionnelle, dans les exemples cités jusqu'à présent, facilite l'intrusion, au cœur de la dérision, d'une nostalgie de l'amour impossible ou absent, source d'une possible révolte tempérée par les jeux verbaux de l'humour. Mais, inversement, dans les poèmes de notre recueil que leur graphie en italique signale comme dérivés de l'automatisme et dominés par un certain lyrisme, la résurgence de diverses figures du comique de mots ou du dérisoire place ces derniers sous le signe d'un humour qui, parfois, aboutit à la création d'images «verbo-visuelles» où s'opère une synthèse possible - malgré son caractère provisoire - entre négation et affirmation, autrement dit, entre les deux écritures de l'humour et de l'amour.

Il est certains textes « automatiques » où la possibilité d'une telle synthèse n'est que momentanément suggérée, au détour d'un vers, d'une strophe, d'un ensemble parfois plus vaste, où la douloureuse incertitude du désir inaccompli ne paraît pas exclure l'espoir d'une réconciliation heureuse entre des tensions contraires. L'écriture automatique aragonienne se laisse alors partiellement envahir par le jeu des rythmes, des rimes, des assonances, des allitérations, des répétitions ou équivalences verbales d'où découle un effet de mise à distance critique du lyrisme, comme c'est sans doute le cas dans ce poème en quatre parties, au titre en dernière analyse oxymorique, « L'enfer fait salle comble », et dont on lira ci-dessous la première strophe et la troisième partie (OP 3, pp. 65-68 ; P.G., pp. 135-137; « à Pablo Picasso »)

I

*Saignez seins dégrafés à minuit
Les carafes les carafes
Je suis poursuivi par les carafes
Une arche en diamant dans le manteau de petit gris
Le baiser s'écorche aux lumières*

III

*Ne pensons plus aux bottines
Escarpolette escarpolette*

*O Paulette où sont les faveurs
 C'est la chandeleur en chambre
 Un miroir sous l'oreiller
 L'inconnu
 Dans la nuit
 Le sein nu
 S'est enfui
 Un miroir sous l'oreiller
 Demain vient d'appareiller
 Vers les chemins de halage
 Une caresse au bord du sang
 Vacille encore et c'est l'aurore
 Le sein nu
 L'inconnu
 Le soleil
 S'éveille.*

Erotisme et désir ne sont cependant pas toujours inscrits au cœur de ces textes poétiques qui, dans *les Destinées de la poésie*, combinent à des degrés divers les ressources de l'humour verbal et celles de rythmes ou de vers-refrains dont l'utilisation cesse désormais de se faire essentiellement parodique. « Poème de cape et d'épée », par exemple, comprend six quatrains de vers octosyllabiques, décasyllabiques ou inégaux quelquefois rimés, et un quintil où dominent octosyllabes et assonances. Entre chaque strophe et à la fin du poème apparaît, à sept reprises, un distique dont le premier vers, toujours identique, évoque ces « Chevaliers de l'ouragan » qui incarnent ici certaines formes d'héroïsme fantastique et certaines forces cosmiques dont l'alliance se fait source d'un émerveillement enfantin; le second, en revanche, est constitué par une suite de variations sonores et sémantiques à partir de la reprise d'une même rime riche (OP 3, pp. 47-49 ; P.G., pp. 123-125. Texte non dédicacé) :

*Les chevaliers de l'ouragan s'accrochent aux volets des boutiques
 Ils renversent les boîtes à lait comme de simples mauviettes
 Ils tournent autour des têtes
 Ils vont nostalgiquement s'appuyer à la boule barbue des coiffeurs*

*Chevaliers de l'ouragan
 Qu'avez-vous fait de vos gants*

.....

*Ils soupirent dans les soupentes
 Ils soupirent aux soupiraux*

Chevaliers de l'ouragan
Mais où avez-vous mis vos gants

Chevaliers de l'ouragan .
Comme vous êtes intrigants

Chevaliers de l'ouragan
Où où avez-vous mis vos gants

Hou hou dans les cheminées
Trois heures onze à présent
Il n'y a plus de métro depuis longtemps
Qu'allez-vous chercher dans les caves

(etc.)

Chevaliers de l'ouragan
Chevaliers extravagants.

Un humour joyeux, en somme, de tonalité assez exceptionnelle, que ne vient guère assombrir une quelconque obsession d'une absence ou d'un manque. De cette variété relativement inattendue de comique verbal en notre recueil pourront être facilement rapprochés ces traits d'humour « blagueur » qui, dans « Les frères Lacôte » (OP 3, pp. 57-58; P.G., pp. 133-134; « à Malcolm Cowley »), sont d'un « ignoble raz-de-marée » le cruel et débonnaire dévastateur de toute une famille tandis que ses exploits donnent lien à l'utilisation de registres de langue divers:

Le raz de marée entra dans la pièce
Où toute la petite famille était réunie
Il dit Salut la compagnie
Et emporta la maman dans le placard
Le plus jeune fils se mit à pousser de grands cris
Il lui chanta une romance de son pays
Qui parlait de bouts de bois
Bouts de bois bouts de bois
Comme ça
Le père lui dit Veuillez considérer
Mais le raz refusa de se laisser emmerder
Il mit un peu d'eau salée dans la bouche du malheureux géniteur

*Et le digne homme expira
Dieu ait son âme*

*Ah j'oubliais
Le poulet
Fut à son tour dévoré
Par le raz l'ignoble raz de marée.*

Prévert et Queneau, ici, ne sont pas loin, dont on sait quel parti ils réussirent à tirer, chacun selon sa manière propre, d'une exploitation humoristique du vocabulaire et de la syntaxe usités dans la langue familière. Que de nouveaux pas se trouvent cependant accomplis dans cette direction, qui consistera cette fois à évoquer ou juxtaposer poétiquement des séries de situations dramatiques en renonçant à tout emprunt à la «parlerie» quotidienne, et l'on se trouvera d'emblée transplanté au cœur d'un nouveau domaine, celui de l'humour noir, tel que ne l'eût pas, en toute bonne foi, désavoué Breton:

LES DÉBUTS DU FUGITIF

à Jacques Baron

*J'ai abandonné l'espoir à côté d'un mécanisme d'horlogerie
Comme la hache tranchait la dernière minute
Il y avait un grand concours de peuple pour cette exécution capitale*

*Les enfants juchés sur les épaules
Faisaient de la main des signes de joie et de peur*

*On tuait ferme dans tous les coins
Des chevaux évadés dans les ascenseurs
Riaient comme des personnes humaines*

*Il n'est pas né l'obus qui pourrait me contenir
Que le ciel est petit à la fin des journées
Ses horizons sont faux ses portes condamnées*

*Mouches nocturnes ne vous abattez pas sur mon cœur
Vous pouvez toujours me crier Fixe
Capitaines de l'habitude et de la nuit
Je m'échappe indéfiniment sous les chapeaux de l'infini*

Qu'on ne m'attende jamais à mes rendez-vous illusoires. (OP 3, pp. 41-43; P.G., pp. 117-118).

Un espace métaphorique s'ouvre ici, dans lequel commencent à se construire des réseaux d'images associant « l'espoir », « la dernière minute » (de vie), « la hache », un « mécanisme d'horlogerie » ; la figure du temps se confond avec celle d'un espace étouffant – « Que le ciel est petit à la fin des journées ! / Ses horizons sont faux ses portes condamnées » et prend ainsi une dimension onirique et fantastique assimilant le rire de « personnes humaines » au rictus de chevaux de cauchemar « évadés dans les ascenseurs » ; la menace que fait peser sur le sujet de l'énonciation désigné par le « Je » la présence lancinante des « Mouches nocturnes », des « Capitaines de l'habitude et de la nuit », ne peut être conjurée que par le pouvoir dont dispose ce « Je » de s'échapper « indéfiniment sous les chapeaux de l'infini », acte fragile et précieux de liberté accompli à l'intérieur de cette zone d'incertitude où s'interpénètrent, avec l'identité fuyante du sujet, le monde réel et celui de l'imaginaire : « Qu'on ne m'attende jamais à mes rendez-vous illusoires ».

S'il est vrai, comme le fit observer en 1966 Annie Lebrun dans une communication sur « l'humour noir » au Colloque de Cerisy sur « Le surréalisme », que

L'humour noir porte la réalité au bord de son inexistence, coupe les amarres de la pensée avec un temps fictif pour un véritable retournement du monde au gré du plaisir (qUt) devient le seul instrument de mesure de la réalité)J,

force est de reconnaître que, dans ce poème des *Destinées de la poésie* intitulé « Les débuts du fugitif », de telles conditions sont intégralement remplies. « Comme l'image poétique », commente encore Annie Lebrun,

l'humour noir jaillit de la distance qui sépare le sujet de l'objet, intérieur en quelque sorte aux deux, établissant entre eux une relation dynamique, contradictoire et nécessaire ³⁶.

Dès lors, humour noir et image poétique participent d'un même effort, à travers les contradictions du monde, en vue de conquérir « une incessante signification qui pourrait peut-être répondre à la grande question de l'existence que le désir pose à tous les moments de la vie ³⁷ ».

De telles remarques ne valent pas seulement pour « l'humour noir », mais,

suivant une échelle infinie de degrés dont celui-ci constitue l'échelon le plus élevé, pour toute forme d'humour. Véritable « positivité du négatif », ainsi que le remarque fort justement Paule Plouvier dans *Poétique de l'amour chez André Breton*, l'humour « est un des facteurs de saisie de mise à distance grâce auquel la passion liée à l'événement peut déboucher sur un vouloir¹⁸. »

L'ensemble des formes poétiques et verbales de manifestations de son propre humour systématiquement regroupées par le jeune Aragon dans *les Destinées de la poésie* tend à souligner l'existence en lui, à ce moment de sa vie, d'une « passion » constamment en attente de « l'événement » qui lui permette de « déboucher sur un vouloir ». Cet « événement » participe conjointement de la fiction et de la réalité. Fréquemment, dans ses poèmes d'alors, l'enracinement de l'humour dans le désir et dans l'espoir de combler l'absence d'un amour déclenche la genèse d'images poétiques telles que celles-ci :

Au bord d'un bénitier de bore ardent
Sur la margelle des baisers (« Le cid brûle », « à Denise ». OP 3, p. 15, P.G. p. 100),

ou encore fait naître une série métaphorique comparable à la suivante:

Et glisse
Le chapeau sur l'oreille et ton
Epingle de diamant dans la cravate
Sur les rails aériens des fils de laiton (« Aux prunes » - « à Benjamin Péret ». OP 3, p. 38, P.G., p. 121).

Que s'abolisse toutefois pour un temps plus ou moins fugace toute perception trop vive de la tension perpétuelle entre l'imaginaire du désir et la réalité extérieure des êtres et des objets, et les virtualités amoureuses dont toujours s'inspire son humour incitent Aragon à composer un poème tout entier placé sous le signe d'une possible et totale résorption de l'humour par l'amour:

Les approches de l'amour et du baiser

Elle s'arrête au bord des ruisseaux Elle chante
Elle court Elle pousse un long cri vers le ciel
Sa robe est ouverte sur le paradis
Elle est tout à fait charmante
Elle agite un feutlard au-dessus des vaguelettes
Elle passe avec lenteur sa main blanche sur son front pur
Entre ses pieds fuient les belettes
Dans son chapeau s'assied l'azur. (OP 3, p. 54 ; P.G., p. 110. Poème non dédié).

Il n'est pas indifférent que paraisse sans dédicace en 1926 ce poème publié pour la première fois dans *la Revue européenne* en 1924. Tout le merveilleux qui nourrira l'imagination et l'écriture poétiques du futur chantre d'Elsa s'y trouve déjà inscrit. Mais son déploiement à venir ne gommara jamais les traces de conflits intérieurs et de luttes avec la dure réalité de l'histoire intensément vécus par Aragon dans sa « période surréaliste », parfois plus dramatique pour lui que toute autre au cours de sa vie. Seuls l'humour, l'usage ludique d'un langage poétique demeuré très personnel à celui qui, vingt ans plus tard, écrira les *Chroniques du Bel Canto* permettront à ce dernier de se forger un instrument verbal de libération qui ne le cède en rien, par ses qualités variées, aux vertus des extraits d'œuvres rassemblés par Breton dans son *Anthologie de l'humour noir*.

Université de Nantes

NOTES

1. Louis Aragon, *l'Œuvre poétique*, tome IV, Paris, Livre Club Diderot, 1974, p. 31. Mot souligné par l'auteur.
 2. *Ibid.* Mot souligné par l'auteur.
 3. *Ibid.*, p. 29. Mot souligné par l'auteur, qui évoque une fois encore le souvenir de son amitié pour André Breton.
 4. *Ibid.*, p. 28.
 5. *Ibid.*
 6. André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940), Paris, Livre de Poche, 1984, pp. 11-12.
 7. Louis Aragon, *Traité du style* (1928), Paris, Gallimard, 1980, coll. l'« Imaginaire », pp. 135-137.
 8. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p. 12. Mot souligné par l'auteur.
 9. *Ibid.*, pp. 362-363.
 10. Louis Aragon, *Traité du style*, *op. cit.*, pp. 138-139.
 11. Dans « Écrit au seuil », sorte d'« avant-lire » placé en tête du tome 1 de *l'Œuvre poétique* (Livre-Club Diderot, *op. cit.*), Aragon date de « 1920-24 » *Le Mouvement perpétuel* et présente « sa seconde partie *les Destinées de la poésie* » comme « écrite en 1925, souvent sur un ton dérisoire » (p. 28).
 12. Louis Aragon, *l'Œuvre poétique*, *op. cit.*, tome II, p. 326, note 7.
 13. Louis Aragon, *Le Mouvement Perpétuel*, précédé de *Feu de joie*, Paris, « Poésie », Gallimard, 1970, p. 97.
 14. En voici la liste, par ordre chronologique, avec mention des revues correspondantes : « Poème de cape et d'épée », *Paris-Journal*, 7 mars 1924. « Pastorale », « La force », « Le Phénix renaît de ses cendres », « Les approches de l'amour et du baiser », *la Revue européenne*, 11, 14, 1^{er} avril 1924. « Poème de sang et d'amour » ; « l'Enfer fait salle comble », *l'Œuf dur*, 15 (Printemps), avril 1924. « Mimosas » ; « Falparsi » ; « Les frères Lacôte », *la Révolution surréaliste*, n° 4, première année, 15 juillet 1925.
- Pour toutes ces références, cf. Crispin Geoghegan, *Louis Aragon, Essai de bibliographie*, 1, *Œuvres*, tome 1, 1918-1959, London, Grant and Cutler, 1971, p. 27.
15. Louis Aragon, *l'Œuvre poétique*, *op. cit.*, tome 2, p. 326.
 16. Cf. Geoghegan, *op. cit.*, p. 27.

17. Jean Sur, *Aragon, le réalisme de l'amour*, avec des notes marginales d'Aragon, Paris, Le Centurion, 1966, p. 56. Ce roman devait s'intituler *la Défense de l'Infini* (cf *Œuvre poétique*, op. cit., tome M, pp. 137-147).

18. Repris dans Aragon, *Œuvres romanesques croisées*, Paris, Laffont, 1964, tome M.

19. Louis Aragon, *l'Œuvre poétique*, op. cit., tome IV, p. 310.

20. *Ibid.* p. 311, «Tout ne finit pas par des chansons ».

21. *L'Œuvre poétique*, tome M, op. cit., pp. 337 et 240 (mot souligné par l'auteur).

22. Dans « Rose Sélavy » (1922), « l'aumonyme » ou « Langage cuit » (1923), ultérieurement repris dans *Corps et Biens* (1927), Paris, Poésie - Gallimard, 1968.

Sous le titre « Corps, âme et biens », Aragon se livrera à une véritable mise à mal de Desnos et de *Corps et Biens* dans le n° 1 de *le Su"éalisme au service de la Révolution*, juillet 1930. Une telle entreprise de démolition est sans doute dirigée aussi par son auteur, à ce moment-là, vers celui qu'il était lui-même devenu quelque quatre ou cinq années plus tôt (texte reproduit dans Dumas Maris-Claire, Etude de « Corps et Biens » de Robert Desnos, Paris, Champion, 1984, pp. 150-158).

23. Paule Plouvier, *Poétique de l'amour dans l'œuvre d'André Breton*, Paris, Corti, 1983, p. 132.

24. Aragon, *l'Œuvre poétique*, op. cit., tome IV, pp. 247-254.

25. Cf *supra*, p. 132 et note 19.

26. Aragon, *l'Œuvre poétique*, op. cit., tome IV, pp. 309-310.

27. *Op. cit.*, p.20.

28. Aragon, *l'Œuvre poétique*, op. cit., tome M, p. 389, note 10. Dans l'édition Poésie-Gallimard du *Mouvement Perpétuel* (op. cit.), l'ordre de succession des textes appartenant aux *Destinées de la poésie* ne coïncide pas toujours avec celui que l'on rencontre dans le tome M de *l'Œuvre poétique*. Aucune des deux éditions ne comporte toutefois de lacunes ni d'ajouts par rapport à l'autre.

Toutes les références des poèmes extraits des *Destinées de la Poésie* désormais cités mentionneront entre parenthèses leurs titres, suivis des renvois à ces deux éditions signalées par les abréviations OP 3 (*l'Œuvre poétique* 3 - Livre Club-Diderot), puis PG (Editions Poésie-Gallimard de *le Mouvement perpétuel* précède de *Feu de joie*).

29. Aragon, *l'Œuvre poétique*, tome 1, op. cit., pp. 27-28 (« Ecrit au seuil »).

30. Formule aujourd'hui bien connue du formaliste russe Tomachevski (voir *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes, Paris, Tel quel, 1966, pp. 300-301).

31. «Souvenir de bal du 14 juillet, dans le quartier juif, derrière l'Hôtel de Ville », en compagnie, non pas de Théodore Fraenkel, mais de Robert Desnos, observe Jean Ristat (OP 3, op. cit., p. 381, note 3). L'effet de dérision semble ici dépourvu, ou presque, de toute ambiguïté...

32. Voir, par exemple, dans *le Cornet à dés*, ce court poème en prose:

«CAPITALE, TAPIS DE TABLE

La petite a les seins trop écartés, il faut soigner cela à Paris: plus tard, ce serait vulgaire. Mais, à Paris, toutes les Boutiques se ressemblent: or et cristal: médecin des chapeaux ! Médecin des montres! où est le médecin des seins?» Max Jacob, *le Cornet à dés* (1917), Paris, « Poésie »-Gallimard, 1967, p. 146.

33. Evoqué au second vers du deuxième quatrain: « Voici le temps d'aimer ». Echo du dernier vers des «Deux Pigeons» de La Fontaine (« Ai-je passé le temps d'aimer? », IX, 2) ? Sans aucun doute: volupté et dérision, pour Aragon, de jeux très conscients d'intertextualité.

34. André Breton, *les Pas perdus* (1924), Paris, «Poésie »-Gallimard, 1924, p. 141.

35. Annie Le Brun, «l'humour noir », in *le Su"éalisme*, Entretiens dirigés par Ferdinand Alquié, Paris, Mouton, 1968, p. 107.

36. *Ibid.*, p. 109. Mots soulignés par l'auteur.

37. *Ibid.* Mots soulignés par l'auteur.

38. Plouvier, op. cit., p. 168.

SALVADOR DALI OU L'HUMOUR DE SOI

Janine MESAGLIO-NEVERS

L'humour, nihiliste, tend régressivement vers sa propre annihilation, vers la paix intra-utérine de l'isolement, de la non-participation, de l'irresponsabilité, vers le repliement humoreux de l'embryon.

Marco Ristitch, *le S.A.S.D.L.R.*, n° 6, mai 1933

Fondamentalement, il y a dans l'œuvre de Dali le rapport avec l'amour, amour et mort mélangés dans une effrayante histoire de frustration et de perversion où le sexe est sans cesse présent, a-normal toujours. Dali définit le moment de son premier rapport sexuel comme « l'heure de notre mort » devant entraîner son annihilation totale et raconte comment lors de sa première rencontre avec Gala de nombreuses crises de fou rire l'empêchaient de parler et étaient comme le dernier message de défense devant une épreuve qui, pensait-il, allait l'anéantir tout entier.

Sorti vivant de l'expérience, Dali opère sa propre émancipation en deux temps. En faisant de Gala Eluard sa compagne, sa Gradiva, il en fait une « figure de salut », « d'issue heureuse »¹. En inventant la méthode paranoïaque-critique il crée du même coup un système de représentation qui lui permet de jouir sur le mode d'un dédoublement d'une relation avec lui-même et de retrouver le « moi tout seul », ce délire de grandeur de l'enfance². La méthode paranoïaque-critique et l'humour qui lui est inhérent servent chez Dali le même but : satisfaire sa solitude narcissique, ses tendances scopophiliques, maîtriser sa peur ancestrale de l'amour ou de la perte d'amour en favorisant par sa relation à l'infantile une régression temporelle au cœur de sa vie affective, un repli vers l'univers fœtal, la courbure intra-utérine.

Dans *la Femme visible*, Dali précise que si « l'amour est l'unique attitude digne de l'homme »³, le vice et la perversion sont les formes de pensée et d'activité les plus révolutionnaires. En même temps, il donne le premier exposé de sa méthode paranoïaque qui lui sert à créer un délire contrôlé lui donnant

l'avantage sur ses terreurs en faisant de la répugnance une défense symbolique contre les vertiges du désir de mort. Cette théorie de la confusion et de la répugnance constitue l'alibi qui permet à Dali de jouer avec le sens logique, d'outrepasser la censure morbide pour ne répondre qu'au vital principe du plaisir comme il le précise lors de sa conférence à l'Ateneo de Barcelone le 22 mars 1930 :

Le plaisir est l'aspiration la plus légitime de l'homme. Dans la vie humaine le principe de la réalité s'élève contre le principe du plaisir. Une défense acharnée s'impose à l'intelligence [...], défense qui puisse mener à la masturbation, à l'exhibitionnisme, au crime, à l'amour.

Parallèlement, Dali insiste sur l'ambiguïté des rapports affectifs familiaux tels qu'ils apparaissent à la lumière de la psychanalyse (« les mécanismes de Freud sont très laids »). Dans l'ensemble des images, scènes et représentations de cette époque les signifiés à référence sexuelle dominant et renvoient aux fantasmes de l'enfance ou de la puberté qui prennent naissance dans le contexte de la famille. Fragments d'une réalité vécue (petits personnages: père et fils se promenant dans le paysage familial de l'Ampurdan) ou refoulée (étreintes équivoques, désir d'inceste, traumatisme de la naissance exprimée par l'éclosion de l'œuf et les formes ovoïdes en général) tel est le matériau morcelé que Dali va traiter dans sa peinture en pratiquant la sublimation.

Si l'huile sur toile que Paul Eluard devait baptiser *le Jeu lugubre* en plein accord avec son auteur, ouvre pour le peintre de nouvelles perspectives et le démarque en cette année 1929 où il fait son entrée dans le surréalisme (« l'homme à la chemise merdeuse vaut dix hommes habillés » écrira Breton faisant référence au personnage souillé du tableau 4), c'est que pour la première fois se trouve réalisée une telle infraction à la morale, à la règle. *Le Jeu lugubre* est avant tout la représentation des fantasmes restés dans l'inconscient depuis l'enfance et des pulsions affectives qui s'y attachent. La notion de jeu (et il faut souligner la pertinence du titre: noyau nominal: jeu et complétif: lugubre) relève de la simulation et de la représentation. Comme l'écrit Freud: « le jeu est orienté par les désirs ». Dans la toile, les désirs matérialisés par des objets hétérogènes (têtes d'oiseaux, ombrelles: symboles masculins, chapeaux d'homme, bouche en forme de vulve, seins volants: symboles féminins) sont représentatifs d'une organisation régressive de la libido. La réalité (ici une peur panique à l'égard du sexe et de l'acte sexuel symbolisée par une tête de lièvre, animal qui dans la clef des songes, symbolise la sexualité liée à la terreur de la mort) oblige le sujet à renoncer à ses désirs. Mais ce renoncement n'est qu'apparent si on se réfère à Freud, qui établissant une analogie entre le jeu et le fantasme écrit:

Nous ne renonçons à rien, ce qui paraît être renoncement n'est en fait qu'une formation substitutive [...]. Au lieu de jouer l'adulte s'adonne à sa fantaisie [...]. Le fantasme est la réalisation d'un désir 5.

La soumission à la volonté du père par un sacrifice douloureux est exprimée par l'étreinte ambiguë des deux personnages masculins. Georges Bataille dans une étude sur *le Jeu lugubre* voit dans le corps déchiré placé au centre de la scène un symbole de l'émascation souhaitée par le sujet. Quant au personnage-statue, il ne serait rien d'autre que le sujet contemplant sa propre émascation et donnant « l'amplification poétique »⁶. Cette interprétation pose un problème intéressant. Une fois levé le voile des alibis, l'œuvre apparaît comme une somme de conflits sublimés puisque l'artiste a été capable de les symboliser. D'autre part et pour reprendre une idée de Bruno Bettelheim, c'est au prix d'une castration symbolique, d'une « blessure symbolique » que l'angoisse sexuelle est momentanément résolue et que le désir survit. Quant au personnage souillé qui intrigua tellement les surréalistes, pourtant plus disposés que quiconque à tout voir et à tout faire voir, et qui les fit se poser la question: Dali est-il coprophage? on peut en trouver une explication dans *l'Ane pourri*:

*Dans l'amour nous régnons sur le flot des images de l'auto-annihilation [']..J Connaisseurs de simulacres, nous avons appris depuis longtemps à reconnaître l'image du désir derrière les simulacres de la terre et même le réveil des âges d'or derrière les ignominieux simulacres scatologiques*⁷.

A la tendance qui veut que le moi raisonnable, sous l'influence de l'instinct de conservation, se conforme au principe de la réalité, lequel vise un plaisir différé et réducteur, Dali oppose la toute-puissance du principe du plaisir, lequel contournant les difficultés ayant leur source dans le monde extérieur s'affirme à travers les fantasmes de l'imagination:

*Grâce à l'amour, les images du monde extérieur se feront de plus en plus l'illustration de ma pensée, les choses obéissantes seront enfin à la mesure de mes goûts et deviendront l'habile vocabulaire de ma volonté paranoïaque*⁸.

Les désirs déguisés prennent alors la forme de têtes de lion exultantes (*les accommodations des désirs*), l'image de la femme, l'aspect d'une grotte (*naissance des désirs liquides*) ou d'une mante religieuse prête à dévorer le mâle (*le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*). Tout devient possible dès lors que l'artiste possède ce pouvoir d'« hallucination volontaire » dont parle Breton. Dans ses tableaux à image double ou images multiples, le peintre par son insistance à recréer des scènes capables de susciter une réalité occulte ou oubliée, peut donner libre cours à la jouissance narcissique d'un moi déjà consumé. Dans le cas du tableau *Dormeuse, Cheval, Lion... invisibles*, la répétition d'un même événement (fellation) sous la forme d'une image évoquée par des associations délirantes (cheval-dormeuse) exprime un conflit de nature éthico-sexuelle. Pour Dali, il est lié à un rêve de son enfance de sa mère suçant, dévorant son pénis. Au caractère formel de l'image double répond le caractère subversif du

simulacre. Dali avertit que les nouvelles images ainsi créés sont des images de « confusion » devant contribuer à la ruine d'une réalité s'opposant à la satisfaction. Par la nature transgressive des images, leur violence expressive et blasphématoire, il affirme sa volonté d'aller jusqu'au bout de son délire fantasmatique et par là même de l'acte jubilatoire de la création. Par le biais de la méthode paranoïaque-critique qui permet d'imposer à partir d'une construction mentale arbitraire des images spéculaires, le peintre donnant à ses angoisses une expression formelle peut revivre et maîtriser par la structure du langage ce qu'il avait refoulé dans l'inconscient. Ceci rejoint la théorie d'Adorno selon laquelle l'art réconcilie par la forme esthétique les « antagonismes non résolus de la réalité ». Le peintre à la fois acteur et spectateur peut, sans être conscient lui-même du sens psychanalytique de chaque détail de son œuvre, jouir de l'art dans lequel il trouve un plaisir de lucidité immense et des satisfactions substitutives, le plaisir esthétique (esthétique pris ici surtout dans son sens premier: qui a la faculté de sentir), étant appréhendé selon le concept freudien comme un plaisir sexuel déplacé, l'acte de créer étant le pendant presque parfait de l'acte d'amour.

Il est une définition de l'amour que Alberto Savinio donne dans son *Encyclopédie nouvelle* et que Dali n'aurait pas reniée:

Amour du latin amor, proche du grec MAO ou désir (et pareillement amare pour camare, d'après le radical sanscrit-zend KA, KAM ou désirer 9).

La dialectique paranoïaque de Dali est avant tout une dialectique du plaisir qui s'alimente de son lytisme érotique et ne connaît plus de limites. Comme l'écrit Alberto Savinio si « Amour est mort », « Désir c'est l'illimité ». Le caractère irrépressible du désir, Dali l'avait plus que tout autre exprimé avec violence et liberté dans son long poème en prose *Rêverie* paru en 1931 dans le *S.A.S.D.L.R.* Le poème est une manière d'anecdote formée à partir d'une construction imaginative où entrent en jeu obsessions sexuelles, souvenirs réels, faux-souvenirs, sorte de rêve diurne « masturbatoire » selon le mot de Dawn Ades¹⁰. Dans le récit, Dali décrit précisément les circonstances qui préludent à la rêverie: après le repas, l'après-midi, il va s'allonger sur le divan pour réfléchir à une étude sur Boëcklin qu'il a l'intention d'écrire. Partant de là, au lieu de suivre son cours normal, son imagination se dérègle et erre au gré de sa fantaisie. Il s'imagine qu'il est au Moulin de la Tour où il allait étant enfant. Ce lieu modifié pour la circonstance sert de décor à l'enchaînement des pensées aboutissant aux images visuelles dramatisées qui alimentent sa fantaisie érotique. Récit de rêve? Rêverie éveillée? « Qu'importe? » écrit Breton dans *les Vases communicants*, puisqu'il s'agit d'obtenir au moyen de représentations indirectes, de déplacements, d'équivalents symboliques, une expression qui échappe à toute censure et qui opère par là même un détournement à son profit

de la réalité. Dans le cas du poème de Dali, la stimulation érotique s'obtient à partir d'un subtil mélange entre rêverie « à la femme que j'aime s'est substituée une fillette de onze ans nommée Dullita » et réalité « la femme que j'aime [...] pendant ce temps-là était à Berlin occupée à des aventures d'amour »¹¹. La rêverie progresse d'anecdotes, de souvenirs, en scènes d'initiation sexuelle. Tout le programme des fantaisies est tendu vers le projet de l'acte final (sodomisation de Dullita dans l'écurie avec la complicité de la mère de la fillette et d'une vieille prostituée Gallo « extraordinairement vicieuse et expérimentée »). Dali érotise de façon ironique le pseudo-souvenir d'aventures sexuelles ayant pour lui une signification majeure. A la fin de la rêverie, Dullita s'efface pour se transformer en la femme que Dali aime (Gala) qui n'est pas nommée dans le poème tandis que Gallo, l'initiatrice (on notera l'ironique coïncidence homonymique) disparaît à son tour.

Dans l'œuvre de Dali, la plupart du temps, la vision érotique est rehaussée par une stimulation de tous les sens (odorat, goût, toucher...). Son goût pour les objets, véritables « désirs solidifiés », concrétisation de l'instinct érotique du sujet, repose sur sa volonté de subjectiver l'objet, d'en faire un élément sensible, une zone érogène tactile. L'objet surréaliste à fonctionnement symbolique créé par Dali est la rencontre entre la potentialité implicite de l'objet et les stimulations projetées par le sujet, celles-ci pouvant aussi être teintées d'humour. A ce sujet, Breton écrit de Dali dans son *Anthologie de l'humour Noir*:

*L'objet extérieur, considéré par Dali tel qu'on l'a vu arrêté au stade du surmoi et se complaisant à cet a"êt, est doué d'une vie symbolique qui prime toutes les autres et tend à en faire le véhicule concret de l'humour. Cet objet est en effet, distrait de sa signification utilitaire ou autre, pour être rapporté étroitement au moi, par rapport auquel il garde une valeur constitutive*¹².

Le premier objet surréaliste à fonctionnement symbolique de Dali consiste en un soulier de femme, vieil escarpin de Gala dans lequel est placé un verre de lait parmi d'autres accessoires (poils de pubis collés à un sucre, photo érotique). Le fonctionnement symbolique, évocation explicite de l'acte sexuel, consiste à plonger dans le lait, un sucre sur lequel se trouve peint un soulier de femme. Faisant allusion au verre de lait, il écrit dans *le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*:

*La représentation du lait s'offre à moi comme essentiellement ambivalente. D'un côté le lait m'apparaît comme extrêmement désirable et intimement érotique. D'un autre côté, le lait cache un sentiment très accentué de danger et de mort*¹³.

L'objet transporte avec lui sa charge de tensions, matérialise l'ambivalence

du désir. Cette impression d'affect pénible qu'offre la représentation du lait (le verre de lait de Dali est placé au centre d'une pâte ductile de couleur excrémentielle), cette sensation de plaisir dans le déplaisir peut apparaître comme la résurgence de la scène maternelle de l'allaitement dans laquelle Freud voit le « prototype de toute relation amoureuse ». Elle manifeste aussi une peur devant l'imminence du passage à l'acte. Comme l'écrit M.-M. Kraizman: « ce n'est pas la nostalgie du sein qui engendre l'angoisse, mais bien son imminence ¹⁴ ». Ce sentiment de dégoût et cette assimilation de l'amour à du lait, on le retrouve chez le héros de Thomas Mann (*la Montagne magique*) :

C.) ces deux syllabes (amour) finirent par lui paraître très répugnantes, elles étaient assodées à une image comme du lait mouillé, quelque chose de blanchâtre, de douceâtre.

Chez Dali, le choix de l'objet et de sa potentialité représentative relève d'une intention délibérée. L'objet exhibitionniste est porteur d'une vérité fondée sur l'évocation allusive. La manipulation symbolique en provoquant un mouvement de caractère érotique a pour fonction de libérer « l'envol des simulacres » (René Crevel) et de susciter une émotion sexuelle. Dali ne se contente pas de composer des objets. Chaque fois, à travers leur description, c'est l'interdit et le désir qui en est le sens profond qui est décrit. Grâce à l'objet, « désir solidifié », l'interdit devient formalisable. L'énergie que déploie le désir est aussi activité ludique. Garnir de gobelets de piperment le *Veston aphrodisiaque* destiné à être porté « certaines nuits de très grand compromis sentimental », réinventer la *Vénus de Milo* « dont il suffirait de briser la coquille pour trouver le blanc » en la trouant de tiroirs, cette activité participe du jeu et de l'humour paranoïaque de Dali. Cet humour se manifeste aussi dans ses écrits où il invente la notion de « faim d'objets » et de « cannibalisme des objets » et estime que « les désirs impérieux de cannibalisme des objets sont à la base même des fantasmes de communication et de perception ».

Rendre les objets comestibles, c'est en effet incorporer au moi la substance même des choses, le monde extérieur. C'est aussi un moyen de s'identifier de la façon la plus absolue à l'être aimé. Le *Portrait de Gala avec deux côtelettes crues sur l'épaule* que Dali peint en 1933 renvoie aux fantasmes de dévoration et d'incorporation qui hantent l'univers du peintre. Cependant ces désirs d'oralité se heurtent au danger que représente le caractère réversible de cette oralité. Dali illustre ses frayeurs en même temps que sa peur de la femme, sorte de sphinx insatiable et dominateur, en évoquant l'éternel féminin des belles lumineuses de Dante Gabriele Rossetti, êtres « qu'on aurait le plus de terreur et d'angoisse à manger », « phantasmes charnels des faux-souvenirs d'enfance », « viande gélatineuse des plus coupables rêves sentimentaux » ¹⁶.

Si, pour Dali, la femme est la super-femme nietzchéenne matérialisée par Gala, elle est aussi l'invincible être vorace dont on ne saurait se garder que par l'humour, l'humour noir, et dont le symbole le plus évident est la figure

spectrale, expectante du personnage féminin de l'Angélu de Millet.

Dans son *Anthologie de l'humour Noir*, Breton fait allusion à la « non-différenciation infantile dans laquelle il (Dali) se tient de la connaissance des objets et de celle des êtres ». « Cette non-différenciation infantile » (Breton se réfère à Feuerbach: « dans l'enfance chaque objet se comporte librement et arbitrairement ») se trouve illustrée dans ses œuvres par les associations imposées par sa fantaisie dominatrice. Nulle autre phrase ne pouvait mieux servir la dialectique paranoïaque de Dali que celle de Lautréamont dans le 6^e chant, rendue célèbre par les surréalistes et qu'il transpose dans son article en 1934 lorsqu'il entreprend l'illustration des *Chants de Maldoror* : « l'Angélu de Millet beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ¹⁷ ». Dans ses gravures à l'eau-forte, Dali transpose la machine à coudre et le parapluie en figure féminine et masculine et écrit:

En face de lui (le parapluie) la machine à coudre, symbole de tous connu, extrêmement caractérisé, va jusqu'à se réclamer de la vertu mortelle et cannibale de son aiguille de piquage, dont le travail s'identifie à cette perforation superfine de la mante religieuse « vidant son mâle », c'est-à-dire vidant son parapluie, le transformant en cette victime flasque et dépressive que devient tout parapluie fermé après la magnificence de son fonctionnement amoureux, paroxystique et tendu de tout à l'heure ¹⁸.

Dans le cas de Dali, l'humour constitue bien cet « automatisme de défense » dont parle Freud dans son ouvrage *le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* quand il précise :

l'élévation de son moi, dont témoigne le déplacement humoristique et qui d'ailleurs pourrait se formuler comme suit: « je suis trop grand pour que ces événements ne me touchent de façon si pénible, cette élévation, dis-je, l'adulte pourrait la tirer de cette comparaison entre son moi actuel et son moi infantile » ¹⁹.

Le « mot d'esprit » chez Dali est avant tout un mot écrit, un mot peint. Comme l'écrit Derrida « il n'y a pas d'écriture qui ne constitue une protection ». Derrière le métaphorisme de l'objet, Dali se protège aussi et se dissimule. L'exemple type d'objet métaphorique est la béquille, sûrement l'objet ou l'un des objets le plus important dans la vie et l'œuvre de Dali, objet trouvé « investi » qui est immédiatement hissé au rang du symbole. Pour Dali, la béquille, objet dur, rigide, est souvent appelé à supporter des masses molles et lourdes, des excroissances phalliques. Si la béquille est à Dali, un objet nécessaire pour maintenir malgré sa « paranoïa » le contact avec le réel, elle est, dans ses toiles, dégagée de tout caractère orthopédique, un objet emphatique et lourd de sens, destiné à magnifier des poses hystériques ou à supporter une

sexualité défaillante (*L'Enigme de Guillaume Tell*) ou monstrueuse (*le Spectre du sex-appeal*). Pour Jean Bobon, la béquille de Dali «garde en équilibre le monstrueux développement de la sexualité cérébralisée et de l'intelligence gonflée de sexuel²⁰».

*

**

Mettre en application les moyens les plus efficaces pour que soit réalisée l'objectivation des désirs, de la façon la plus fétichiste et la plus dramatique, c'est ce que propose de faire Dali. Dans ses œuvres, le recours au trompe-l'œil, à l'anamorphose, manifeste son souci d'entretenir un caractère de dissolution à ses obsessions sexuelles. Tout le registre des perversions et de la psychopathie sexuelle se trouve rassemblé: figures hermaphrodites au sourire léonardien, êtres décharnés, incandescents, calcinés par les passions (*Girafe en flamme*). Enlacements équivoques, figures mêlées en entrelacs, ondulantes, convulsées, occupées à des «douceurs fines»²¹ composent le panorama des scènes érotiques. L'œil de Dali est voyeur. Son geste ample traduit le sexuel en une autoréflexion ironique, se fait complice de l'anormal. L'amour chez Dali devient selon l'expression du cavalier Marin «serviteur de la folie» et se meut en pansexualisme maniériste où domine l'inversion. L'artifice devient symbole de la ruse. Par les volutes, les méandres, les lignes onduleuses, serpentine, le peintre étale à l'infmi, les formes issues du désir, «l'interminable et irresponsable énergie»²², en les surmontant et les subjuguant par le jeu complexe de sa volonté. Dali affirme : « assouvir son érotisme serait une façon de se soumettre. Jouer avec lui en le dépassant est une force dont je tire profit²³ ».

Dès lors les fantaisies érotiques de Dali sont une façon de dresser une barrière contre le sentiment de la mort et l'angoisse de l'espace-temps. Le peintre se dit jouisseur d'images et semble se délecter de la mise en scène « aménagée » de ses propres conflits vitaux, toujours les mêmes, convertissant le déplaisir en plaisir. L'humour, écrit Ernst Kris, « confme au sublime, il rend les hommes sages, les éloigne de tout conflit »²⁴. Le « décadentisme » esthétique des œuvres érotiques de Dali participe de sa volonté de dominer par l'artifice son angoisse du sexuel et de réaliser une « économie dans l'émotion »; Son traitement humoristique (humour noir) de l'amour relève d'une intention délibérée qui est celle de se replier toujours un peu plus dans un parti-pris intellectuel qui consiste à rechercher la « position intra-utérine » la plus confortable. L'amour chez Dali est avant tout humour de soi.

Université de Toulouse-Le Mirail

NOTES

1. C'est la définition que donne de Gradiva Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, 1977.
2. Dali raconte dans son autobiographie, *la Vie secrète de Salvador Dali*, la Table Ronde, 1952, comment ce « moi tout seul » était la devise favorite de son enfance gâtée et solitaire.
3. *La Femme visible*, Paris, Editions surréalistes, 1930.
4. André Breton, préface au catalogue de l'exposition, Galerie Goemans, Paris, 1929.
5. S. Freud, *Délire et Rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, Gallimard, 1982.
6. G. Bataille, "Chronique-dictionnaire: œil, 2' friandise, Cannibale », *Documents*, Paris, septembre 1929.
7. S. Dali, « L'Ane pourri », *le S.A.SD.L.R.*, n° 1, juillet 1930.
8. *La Femme visible*, *op. cit.*
9. A. Savinio, *Encyclopédie nouvelle*, Gallimard, 1980.
10. D. Ades, *Dali*, Londres, Thames and Hudson, 1982.
11. S. Dali, Rêverie, *le S.A.SD.L.R.* n° 4, 1931.
12. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, J-J Pauvert, 1966.
13. S. Dali, *le Mythe tragique de l'Angélus de Millet*, J-J Pauvert, 1963.
14. Maurice-Moshe Kraizman, *la Place de l'amour dans la psychanalyse*, Point Hors Ligne, 1986.
15. S. Dali, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modem Style », *Minotaure*, n° 3-4, Paris, 1933.
16. S. Dali, « le Surréalisme Spectral de l'Eternel Féminin Préraphaélite », *Minotaure*, n° 8, juin 1936.
17. Préface au catalogue de l'exposition, Galerie des Quatre Chemins, Paris, 1934.
18. *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet*, *op. cit.*
19. S. Freud, *le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1953.
20. J. Bobon, extrait de *Acta neurologica et psychiatrica, Belgica*, décembre 1957.
21. *Des douceurs fines pour les enfants* est le titre d'un dessin érotique de Dali exécuté à (encre de Chine sur papier en 1933.
22. L'expression est de Philippe Sollers, *l'écriture et l'Expérience des limites*, Editions du Seuil, 1968.
23. *Comment on devient Dali*, Robert Lafont, 1973.
24. Ernst Kris, *Psychanalyse de l'Art*, Paris, P.U.F., 1978.

L'HUMOUR COMPLICE DE L'AMOUR CHEZ JACQUES PRÉVERT

Arnaud LASTER

Moi, je trouve qu'il y a des films qui sont comiques aujourd'hui f. ...J mais sans humour, d'autres, qui sont des films comiques f. ...J avec un humour apparent mais sans amour. L'humour et l'amour, c'est comme la mer et la mort, ça marche ensemble.

Jacques Prévert, à propos du film de Charles Belmont, *l'Écume des jours*.

Il y aurait beaucoup à dire sur la coexistence heureuse de l'amour et de l'humour dans les scénarios et les dialogues de Jacques Prévert mais, aujourd'hui, j'essaierai seulement de la montrer à l'œuvre dans les textes qui composent ses recueils. Périlleuse entreprise où je cours le risque de toucher indécemment à deux choses qui, entre toutes, lui tenaient particulièrement à cœur.

Impossible de prétendre qu'il ne nous a pas mis en garde. A déplorer qu'on prenne trop souvent l'humour à la légère, on finit par « le prendre à la lourde » et par s'écrier: « Ne plaisantez pas avec l'humour ! l'humour c'est sérieux ¹ ». Si on le dissèque, c'est qu'il est déjà à l'état de cadavre; si on l'encadre, c'est comme une nature morte; si on l'encense, si on le hiérarchise, si on le béatifie, c'est qu'on le sacralise et qu'il n'appartient plus à l'humanité. Or qu'a-t-on fait d'autre, selon Prévert, du mot amour? On l'a « dénaturé, disséqué, sacralisé, nié, majusculé, mégalomanisé ² ».

D'où la nécessité, pour sauver l'amour, d'un retour à la lettre du mot, qui passe, sinon par l'esprit, du moins par l'humour.

Dans un de ses premiers textes, sa contribution à *Un Cadavre*, Prévert fait à Breton le reproche, entre autres, de « planquer » ses accès de « bêtise » derrière « les majuscules Amour, Révolution, Pureté, Poésie ». A lui, Prévert, il suffit, pour dire son amour, d'une seule lettre, la première du mot, et il prévient « les grands collectionneurs d'autographes » qu'ils « ne trouveront que cela à mettre sous la dent des enchères ³ ».

« Simple comme bonjour », tel est l'amour selon Prévert :

*L'amour est clair comme le jour
l'amour est simple comme bonjour
l'amour est nu comme la main
c'est ton amour et le mien
pourquoi parler du grand amour
pourquoi chanter la grande vie ?
Notre amour est heureux de vivre
et ça lui suffit.*

Mais il ajoute aussitôt, comme s'il en avait déjà trop dit et comme si l'humour ne devait pas perdre ses droits :

*C'est vrai l'amour est très heureux
et même un peu trop... peut-être
et quand on a fermé la porte
rêve de s'enfuir par la fenêtre ⁴.*

Ainsi s'esquisse une critique qui, pour être ici glissée comme en passant, n'en est pas moins très fréquente: celle de l'amour qui enferme.

Tantôt souriante, tantôt plus acerbe, elle disqualifie un certain discours amoureux: celui de l'aspirant géôlier. D'autant mieux que Prévert lui donne la parole: aux oiseaux et aux fleurs achetés sous prétexte d'amour succèdent sans transition les chaînes; mais l'amour ne tombe pas dans le piège ⁵. L'amour ne se laisse pas asservir. Il échappe à celui qui veut le garder pour soi et qui en est réduit au plaisir solitaire. L'humour consiste à le suggérer sous la forme d'une fable d'une simplicité faussement enfantine:

*Le lézard de l'amour
S'est enfui encore une fois
Et m'a laissé sa queue entre les doigts
C'est bien fait
J'avais voulu le garder pour moi ⁶.*

Pour se délivrer, la violence est nécessaire. Quand ce n'est que des illusions ou de la routine, si funeste à l'amour, l'humour noir suffit:

*L'oiseau qui chante dans ma tête
Et me répète que je t'aime
Et me répète que tu m'aimes
L'oiseau au fastidieux refrain
Je le tuerai demain matin ⁷.*

Il opère plus subtilement dans la dissimulation, sous la feinte douceur d'une réponse amoureuse – « Oui mon chéri, j'ai bien dormi / et j'ai rêvé de toi

comme chaque nuit» - des pensées homicides et suicidaires qui ont traversé l'insomnie: « je voudrais qu'il ne batte plus ton cœur / si jamais un jour tu ne m'aimais plus (...) une nuit sûrement je te tuerai / tes rêves alors seront finis / et comme je me tuerai aussi / finie aussi mon insomnie »⁸.

Prévert excelle à dénoncer les malentendus qui président à la formation et au déchirement des couples. Encore faut-il, pour qu'il y ait malentendu, qu'il y ait eu tentative de communication et, jouant sur les mots, Prévert parvient à en faire douter :

*Deux amants séparés leur couple à peine formé
[...]
Pourtant
ils s'entendaient si bien ensemble
chacun parlant tout seul
se taisant tous les deux
f. ...J
chacun d'eux était fait pour s'entendre
mais aucun pour écouter l'autre »⁹.*

Les discordances de deux conceptions divergentes de l'amour rendent son échec inévitable :

*Il lui disait qu'il était fou d'elle
et qu'elle était par trop raisonnable de lui »¹⁰.*

Pas de conciliation possible entre les foucades de l'amour fou et les raisonnements d'un amour sage.

A la revendication de liberté, s'oppose un sentiment exclusif mais aussi l'incompréhension, l'aveuglement, les caprices et l'avidité. « N'aime que moi », exige la femme, « ou alors ça ne compte pas [...] Comprendre ça ne m'intéresse pas [...] je veux que tu m'aimes / et que tu n'aimes que moi / mais je veux que les autres t'aient / et que tu te refuses à elles / à cause de moi »¹¹.

La fidélité serait-elle donc, selon une tradition assez bien établie, l'apanage de la femme, l'homme se réservant le droit de « partir pour revenir »¹² ? On serait tenté de le croire si l'homme ne désirait la liberté que pour lui-même. Mais l'homme chez Prévert peut être un geôlier repent, décidé à délivrer celle qu'il aime « enfermée / Tendrement cruellement / [...] / Dans les bêtises des serments ». Il veut alors qu'elle soit libre et même de l'oublier et même de s'en aller et même de revenir et de l'aimer encore « Ou d'en aimer un autre / Si un autre lui plaît »¹³. La femme peut ainsi se déclarer « heureuse et fière » mais en même temps « libre comme le jour » car « il n'a pas ajouté que c'était pour toujours »¹⁴.

L'humour permet encore à Prévert d'éviter de donner un trop beau rôle à l'homme qui accepte le risque de rester seul si la femme en aime un autre. Le

voilà dans la rue, seul avec ses valises qu'elle a jetées par la fenêtre. La scène pourrait être pathétique, le monologue poignant mais les circonstances s'y prêtent mal :

*Voilà maintenant que je suis tout seul comme un chien sous la pluie
puis il constate qu'il ne pleut pas
c'est dommage
c'est moins réussi
enfin on ne peut pas avoir tous les soirs une tempête de neige
et le décor n'est pas toujours dramatique à souhait
[...]
il fonce dans le brouillard
il n'y a pas de brouillard¹⁵.*

Tout se passe comme si cet humour se nourrissait ici de l'expérience du scénariste. Mais l'humour du poète passe aussi et peut-être d'abord par la critique des pesanteurs du langage: c'est parce qu'il allait céder à la facilité d'une comparaison trop usée, parce qu'il tournait au lieu commun, que Prévert prend ses distances.

Jouant sur le mot, Prévert suggère ailleurs que la gravité nuit à l'amour, surtout lorsqu'elle n'est pas partagée. Se souvenant de l'enfant qu'elle attendait, la femme dit à son amant: « Ma gravidité t'inquiétait ». Mais le sourire n'occulte pas entièrement le désespoir suicidaire: cette femme annonce son intention de se « jeter de la gravière » et conclut: « Oh ! pourquoi t'avoir dit Je t'aime? / Me voilà la triste victime / de l'aggravation universelle¹⁶ ». Une autre, du même recueil *d'Histoires*, a mis son projet à exécution. Cependamment le lecteur n'en sait d'abord rien. Sa plainte familière de femme délaissée: « Adrien ne fais pas la mauvaise tête / Reviens ! » ne prend son sens que progressivement. La compassion a fait fausse route: les torts étaient sans doute partagés, la femme ne convient-elle pas qu'elle a eu des torts? Mais quels torts! Restée de longues années sans rentrer à la maison. Avec quelle circonstance atténuante? elle était en prison. Faute trop lourdement payée? Oui, si ce n'était que pour avoir battu le chien, et puis cela n'empêche pas l'amour. La preuve? elle conserve le petit fox-terrier de son amant, crevé la semaine dernière. « Crevé », le mot, dans sa dureté, nous remet en alerte. Alerte éloignée un moment par le désespoir devant « la pauvre bête morte », mais combien justifiée par la révélation qui suit: le chien a été tué par la femme, pour « passer le temps », et la plainte recommence, dérisoire cette fois : « Adrien ne fais pas la mauvaise tête! Reviens! » Mais l'humour noir atteint son paroxysme lorsque nous apprenons que la femme s'est jetée du haut de la tour Saint-Jacques et qu'elle a été enterrée. L'appel à revenir émane d'une revenante dont l'amour tenace survit au mal qu'elle a pu faire et qu'elle minimise, survit à sa propre mort¹⁷.

La morte rêverait-elle de saisir le vivant, de le reprendre? Le texte a bien l'air de le suggérer, à moins que l'homme ne soit mort, lui aussi, tout comme le

chien sur lequel se transférait l'agressivité. Il est arrivé en effet à Prévert de faire du chien la figure même de l'Amour, un amour domestiqué. Lorsque l'homme d'un tel amour prend conscience de son égoïsme, il tente de le tuer, mais l'amour ne se laisse pas anéantir aussi aisément: l'homme en meurt à son tour et l'amour va se chercher un autre maître ¹⁸ sans que cessent jamais les rapports réciproquement meurtriers de domination qui semblent inhérent à un amour dont l'ambivalence se manifeste aussi dans la capacité de faire comme de défaire les êtres selon qu'il est heureux ou malheureux ¹⁹. Ne meurt-on pas de cet amour qui donne aussi la vie ²⁰ ?

Sous une apparente complémentarité se cache l'union des contraires, qui fait du mariage une sorte de fatalité:

*Le couteau épouse la plaie
l'arc-en-ciel épouse la pluie
le sourire épouse les larmes
les caresses épousent les menaces
(...)
Et le feu épouse la glace
et la mort épouse la vie
comme la vie épouse l'amour ²¹.*

Fatalité dont seule la mort peut délivrer, comme dit le refrain d'une cruelle chanson: «J'attends le doux veuvage / j'attends le deuil heureux» ²². Le veuvage pourrait donc apparaître comme la providence des époux mal accordés, s'il ne s'accompagnait d'un fond de tristesse qui donne à l'humour une saveur un peu amère:

- *Oh, J'ai perdu ma femme ! chante et danse le veuf, inconsolable, hilare et désolé, nerfs brisés et raccommodés.*
- *Mon mari m'a perdue ! danse et chante la femme, la morte du vivant, souriante, indifférente, mais toujours aussi triste que dans son temps passé.*
- *Mon mari m'a perdue, qui jamais ne m'avait trouvée (...)*
Et ils dansent (...) ensemble et séparés [...] comme ils dormaient, rêvaient et s'éveillaient, chacun de son mauvais côté ²³.

L'amour se vit dans le présent; passé et futur lui sont redoutables : le passé, parce qu'il éveille la jalousie rétrospective, le futur parce qu'il suscite des promesses. L'humour réside alors dans les raccourcis pour le démontrer. Que le « futur » ait « un passé » et voilà les fiançailles rompues ²⁴ ; on a beau tuer un précédent amour, si « le mort est caché dans les bagages », le voyage de noces est empoisonné ²⁵. « Coincé par ses promesses », l'homme « est prisonnier »...

on lui demande des comptes...

*en face de lui...
une machine à compter
une machine à écrire des lettres d'amour
une machine à souffrir
le saisit... »* 16.

s'il n'y avait de la dérision à déshumaniser ainsi la femme jalouse, on pourrait à peine parler d'humour. Et lorsque la force hostile à l'amour est présentée comme fatalement attachée à lui, même dans son plus bel éclat, l'humour devient si amer qu'il confine au désespoir :

*Tu es là
en face de moi
dans la lumière de l'amour
[...]
Mais ton ombre
'sur le mur
guette tous les instants
de mes jours
et mon ombre à moi
fait de même
épiant ta liberté
Et pourtant je t'aime
et tu m'aimes.*

Par le jeu de la métaphore, les ombres que les amants traînent après eux sont assimilées à des chiens, uniquement fidèles à leur maître et à leur maîtresse, attendant patiemment

*que notre vie s'achève
et notre amour
et que nos os leur soient jetés
pour s'en saisir
et les cacher et les enfouir
et s'enfouir en même temps
sous les cendres du désir
dans les débris du temps* 27.

La lucidité de l'humour lui permet d'abord de débarrasser l'amour de ses faux-semblants. Lorsque l'amour se paie, mérite-t-il encore son nom ?

*Votre amour me fait rire
Votre amour n'est pas vrai
Marchez à ma baguette
Et passez la monnaie* 18.

s'écrie celle que l'amour a abandonnée et qui monnaie sa nudité. Cet humour-là, entre le cynisme et le désespoir, est une forme de révolte contre l'adversité et ce n'est pas par hasard qu'il s'exprime par une bouche féminine. Ailleurs, lorsque Prévert donne la parole à celui qu'on appelle le proxénète, il suggère une tout autre image de la prostitution : des femmes « ne riant pas souvent / (...) matin et soir / offertes à tous vents », couchant avec la misère; ce « très triste amour est fait à toute allure »²⁹.

S'appuyant sur une citation de William Blake: « C'est (...) avec les briques de la religion qu'on a bâti les bordels »³⁰, Prévert rend responsables de leur édification les tabous et les interdits qui empêchent l'amour libre de s'épanouir. Dans son combat contre eux, il rend hommage au rôle du « magnifique oiseau de l'humour qui cligne de l'œil en désignant de l'aile / les croassants oiseaux de la morale (...) les corbeaux verts de Saint-Sulpice »³¹. C'est l'oiseau qui viendra en aide à la bergère et au ramoneur du conte d'Andersen, dans le scénario qu'il en tirera pour le dessin animé de Paul Grimault.

Par sa spontanéité, par son refus de s'expliquer, la liberté de l'amour va de pair avec celle de l'humour: « Quand j'ai envie de rire / Oui je ris aux éclats / J'aime celui qui m'aime »³², dit la femme qui ne se laisse pas questionner. Et la « petite bonne » qui fait l'amour le dimanche matin ne consent à écouter le sermon sur la concupiscence et à répondre de son emploi du temps que parce qu'elle a « envie de rire »³³. Il y a du défi dans ce rire comme il y en avait dans le mariage du Ciel et de l'Enfer auquel, à la suite de Blake, nous convie Prévert³⁴.

Amoureux de l'amour comme Eluard mais méfiant à l'égard de toute sacralisation - même de l'amour - , Prévert tempère un lyrisme, auquel il est peut-être volontiers enclin, par un humour toujours vigilant. Il y a dans l'amour « démons et merveilles » et il reste dans les yeux de la femme aimée, lorsque la mer s'est retirée, « deux petites vagues » où l'on peut se noyer³⁵. C'est au prix d'une abdication du cerveau, d'une décapitation comme il l'écrit à peu près textuellement, que s'accomplit le « bouleversant naufrage de l'amour »³⁶, mais pour le plus grand bonheur du décapité. Prévert réactive même à cette occasion le cliché du coup de foudre en déployant la métaphore aussi largement que possible:

*Un grand orage éclate dans la glace à trois faces
Avec toutes les flammes de la joie de vivre
Tous les éclairs de la chaleur animale
Toutes les lueurs de la bonne humeur
Et donnant le coup de grâce à la maison désorientée
Incendie les rideaux de la chambre à coucher
Et roulant en boule de feu les draps au pied du lit
Découvre en souriant devant le monde entier
Le puzzle de l'amour avec tous ses morceaux*³⁷.

Celui qui a écrit :

*Un jour un éclair de chaleur
tous les deux nous a traversés
heureuse cicatrice du bonheur
qui pourrait jamais l'effacer* ³⁸

n'a pas renoncé, on le voit, à une des images traditionnelles du lyrisme amoureux, mais le plus souvent il l'accompagne, comme dans « Lanterne magique de Picasso » ³⁹, d'un sourire, non pas ironique, mais tendre. Le souvenir de l'amour suffit ainsi à illuminer la chambre où agonise un mourant, comme jamais palais ne fut éclairé. « *Il y a le feu / Disent les voisins* » ⁴⁰. L'humour est ici comme une ultime trace de pudeur dans l'évocation la plus pathétique peut-être que Prévert ait tentée.

Le sourire plus léger se fait complice lorsqu'il imagine un pays où on fait aux amoureux qui persistent à graver leurs noms et leurs cœurs sur les arbres « l'électrochoc / pour les guérir du coup de foudre » ⁴¹.

Est-ce à dire qu'il ne saurait y avoir de véritable amour, selon Prévert, sans incandescence? *Il* est pourtant un amour au moins - et probablement le plus durable - qui semble s'être fort bien passé d'étincelle initiale. « La foudre ne nous poussa point du coude / ne nous aveugla pas avec son clignotant », écrit Prévert dans la seule lettre d'amour ⁴² qu'il ait consenti à livrer à la curiosité du public et où il évoque la première rencontre de celle dont seule la légende du collage ⁴³ qui accompagne le texte dit le prénom : Janine. Cette rencontre - bien qu'inoubliable - n'a pas été vécue par Prévert sous l'empire de la passion mais de ... la boisson et ce qu'elle a produit « instantanément » ne s'est pas appelé aussitôt amour mais amitié. Façon peut-être d'échapper aux dangers d'un excès de charge émotive initiale, susceptible de menacer à la fois l'amour lui-même et le récit, qui risquait de verser dans l'emphase ou la convention.

Involontairement, parce que la situation l'a permis, et surtout volontairement, par le jeu de l'écriture, Prévert déjoue les pièges: il s'efface, pour attester le caractère mémorable de la scène, derrière les paroles d'une chanson connue, il brouille le souvenir du lieu par une double digression, il se noircit et se prosaïse autant qu'il a poétisé l'apparition de celle à qui il écrit (par la comparaison savante - « droite comme un Kouros » -, l'oxymore - « tu dansais sans bouger » -, et la correspondance raffinée des sensations éprouvées - « et la musique de ton regard si jeune était toute bleue »). Se privant de l'enjolivement qui aurait consisté à parler de son état en termes d'ivresse, il se décrit, sans métaphore aucune, « saoul » ; il recourt, pour restituer la vérité de sa vision d'alors ou pour la désidéaler, au vocabulaire trivial du possible monologue intérieur de l'ébriété (il la devinait « tout entière et belle de tous côtés / merveilleusement roulée »), il fait part enfin de son « hésitation » :

*A l'instant de partir j'hésitai à m'en aller
Je dis quelques conneries avec l'alibi de l'humour
Mais malgré elles c'était déjà peut-être
d'amour qu'elles parlaient* ⁴⁴.

Si l'humour est ici un alibi aux « conneries », celles-ci étant elles-mêmes des substituts d'une parole amoureuse qui n'ose pas s'exprimer, on peut avancer que l'humour fonctionne comme une sorte d'alibi ou de pudeur de l'amour, à la manière dont, dans d'autres circonstances, il a été défini comme la politesse du désespoir.

L'humour est ce qui trompe l'attente de l'amour, la fantaisie qui fait diversion au fantasme et qui peut être réflexion ou jeu sur le langage: cette « autre chose » à quoi pense l'homme dans la maison du désir alors même qu'il ne pense qu'à « ça » ; ça, c'est-à-dire celle qui, nue, viendra se coucher près de lui⁴⁵.

Quand il s'agit de célébrer les « fastes » de l'amour⁴⁶, la parfaite complémentarité et l'entente inénarrable des amants, Prévert se promène volontiers, peut-être afin de dérouter le « gloiseur », à plusieurs niveaux de langue - comme on dit - , alternant le savant et l'argotique, le « vulgaire » et « l'étoilé »⁴⁷, comme pour manifester le dépassement des normes qu'implique l'amour, ce qu'il a d'à la fois terrestre et aérien, de plus précisément charnel et de plus indiciblement euphorique:

*Tu es ma saisonnière
je suis ton saisonnier
(...)
et la langue est au chat
le chat à la souris
et la souris c'est toi
et ma langue est à moi
Et rien n'est à César
et tout est à l'amour
ou à mourir de rire
c'est à choisir*⁴⁸.

Mais faut-il choisir? Le ramoneur amoureux de sa marmotte est-il un fou? Oui et non: « le vin monte à la tête du rêveur et lui ramone les idées » et il « poursuit son rêve », rêve d'un petit « marmot », rêve de bonheur.

*La marotte du fou
c'est le spectre du roi
et sa marotte à lui
c'est celle de l'amour
le seul roi de la vie.*

Aussi lorsque le ramoneur, parlant de sa belle, l'appelle « Ma petite reine de cœur / ma petite sœur de lit », « chacun l'écoute tous sourient aucun ne rit de lui » :

Je suis son œillet

*elle est ma boutonnère
Je suis son saisonnier
elle est ma saisonnière
Elle est ma cloche folle
et je suis son battant.*

Dans la chanson qu'il dévide alternent des métaphores dont le caractère intensément poétique s'impose immédiatement et d'autres plus surprenantes qui relèvent d'un registre longtemps tenu pour prosaïque:

*Je suis son âne
elle est mon chardon ardent
Elle est ma salamandre
je suis son feu de cheminée
Elle est ma chaleur d'hiver
je suis son glaçon dans son verre l'été.*

Les périls de l'amour qui enchaîne sont assumés et renversés avec une souriante confiance: « Elle est mon piège roux / Je suis son oiseau fou / (...) / Je suis son ours / Elle son anneau dans mon nez »⁴⁹.

Ailleurs, c'est le rêve qui sert de refuge à l'amour le plus merveilleux, contrarié par les dérisoires mais tragiques exigences des lois et règlements qui coïncident avec les réveils successifs. Peu à peu le rêve où tout est tellement plus beau, où l'amour réciproque est possible et mieux fait devient la seule réalité qui importe⁵⁰.

Peut-on encore parler là d'humour, même noir, alors que Prévert, dans le cadre des « recherches sur la sexualité » publiées par *la Révolution surréaliste*, avait déclaré: « Je n'ai jamais rêvé que de femmes que j'aimais »⁵¹ et répondu à une question d'Aragon sur le danger extérieur (par exemple la mort) pendant l'amour: « les gens qui n'ont pas connu ce danger n'ont jamais fait l'amour »⁵².

Devant le rire « si généreux, si heureux, si confiant » qui, dans le texte significativement intitulé « Eclaircie », balaye l'obscur sentiment de culpabilité, l'angoisse lancinante, et la peur de la mort, c'est d'humour éclatant qu'il faudrait parler, comme le narrateur évoquant « l'éclat même de ce rire, éclatant comme un soleil »⁵³.

Cet amour-là transcende par l'humour la contradiction destructrice des égoïsmes: « elle sourit, elle est heureuse, elle comprend tout, elle sait tout, elle m'aime autant que je l'aime et, comme moi, elle s'amuse aussi beaucoup. Nous sommes faits pour nous entendre, nous sommes faits pour l'amour »⁵⁴.

Cet amour n'est plus « Beau comme le jour / Et mauvais comme le temps / Quand le temps est mauvais »⁵⁵ car

*tout dit je m'aime
tout dit je t'aime*

*Tout se caresse
et se dévore
Tout se détruit
et vit encore
Hors des leurres de l'heure
hors du temps compté* ⁵⁶.

L'amour devient cette «éternité étreinte» que suggère la malicieuse « Anna Gram» ⁵⁷, ce double féminin du poète, en témoignage de l'ineffable complicité qui lie les amants heureux. Complicité ou gémellité dont le secret pourrait bien remonter à leur naissance, d'où peut-être ce titre « Innefabliau » donné au texte immédiatement précédent:

*Ils s'aimaient
ils riaient
ils riaient en disant Je t'aime
Ils riaient
c'étaient deux mêmes* ⁵⁸.

Rire de bonheur et rire de soi au comble du bonheur, n'est-ce pas la coexistence même de l'humour et de l'amour que Prévert nous donne à entendre?

Université Paris M
Sorbonne Nouvelle

NOTES

1. « Définir l'humour (Réponse à une enquête) », *la Pluie et le Beau Temps*, Gallimard, coll. « Le Point du jour/N.R.F. », 1955., pp. 218 et 220.
2. « A », *Fatras*, Gallimard, coll. « Le Point du jour/N.R.F. », 1966, p. 275.
3. *Ibid.*
4. « Simple comme bonjour », *Soleil de nuit*, Gallimard, N.R.F., 1980, p. 110.
5. Voir « Pour toi mon amour », *Paroles*, Gallimard, éd. revue et augmentée, coll. « Le Point du jour/N.R.F. », 1949, p. 50.
6. « Le lézard », *Histoires et d'autres histoires*, Gallimard, coll. « Le Point du jour/N.R.F. », 1963, p. 100.
7. « Les chansons les plus courtes... », *Ibid.*, p. 101.
8. « Quand tu dors », *ibid.*, pp. 118-120.
9. « Volets ouverts volets fermés... », *ibid.*, pp. 200-201.
10. « Au grand jamais », *la Pluie et le Beau Temps*, *op. cit.*, p. 142.
11. *Ibid.*, pp. 143-144.
12. *Ibid.*, p. 143.
13. « Chanson du geôlier », *Paroles*, *op. cit.*, pp. 216-217.

14. « Adonides », *Fatras, op. cit.*, p. 159.
15. Voir note 10.
16. « Sous le ciel bleu de Méthylène », *Histoires, op. cit.*, pp. 220-221.
17. Voir « Adrien », *ibid.* pp. 121-123.
18. Voir « les Enfants de Bohême », *Soleil de nuit, op. cit.*, pp. 30-31.
19. Voir " C'est l'amour qui m'a faite », *Histoires, op. cit.*, pp. 229-230.
20. Voir « Chanson du mois de mai », *ibid.*, p. 39.
21. « ... Et voilà », *ibid.*, p. 236.
22. « J'attends », *la Pluie et le Beau Temps, op. cit.*, p. 136.
23. « Comme cela se trouve (Ballet) », *ibid.*, pp. 112-113.
24. Voir « Au demeurant », *Soleil de nuit, op. cit.*, p. 171.
25. Voir « Voyage de noces », *la Cinquième Saison*, Gallimard, « N.R.F. », 1984, pp. 121-122.
26. « Rue de Seine », *Paroles, op. cit.*, p. 74.
27. « Les ombres », *Histoires, op. cit.*, pp. 63-64.
28. « C'est l'amour qui m'a faite », *ibid.*, p. 230.
29. « La fontaine des innocents », *la Pluie et le Beau Temps, op. cit.*, pp. 9-10.
30. « Nocés et banquets », *Paroles, op. cit.*, p. 278.
31. « Salut à l'oiseau », *ibid.*, p. 263.
32. « Je suis comme je suis », *ibid.*, p. 117.
33. « Et que faites-vous, Rosette, le dimanche matin », *la Pluie et le Beau Temps, op. cit.*, pp. 164-165.
34. Voir « Nocés et banquets », *Paroles, op. cit.*, pp. 275-278.
35. Voir « Sables mouvants », *ibid.*, p. 186.
36. « Lanterne magique de Picasso », *ibid.*, p. 289.
37. *ibid.*, p. 288.
38. « Sous le soc », *la Pluie et le Beau Temps, op. cit.*, p. 60.
39. *Paroles, op. cit.*, pp. 288-289.
40. « Les derniers sacrements », *Histoires, op. cit.*, p. 104.
41. « L'espoir vert », *Arbres*, Gallimard, « N.R.F. », 1977, p. 64.
42. « A... », *Fatras, op. cit.*, pp. 275-281.
43. « Portrait de Janine », *ibid.* p. 277.
44. « A... », *ibid.*, p. 278.
45. Voir « Dans ma maison », *Paroles, op. cit.*, pp. 98-100.
46. Voir « Fastes », *Spectacle*, Gallimard, coll. « Le Point du jour / N.R.F. », 1951, p. 130.
47. Cf « l'enfant de mon vivant », *la Pluie et le Beau Temps, op. cit.*, p. 250.
48. « Fastes », *Spectacle, op. cit.*, pp. 130-131.
49. « Intempéries », *la Pluie et le Beau Temps, op. cit.*, pp. 246-247.
50. Voir « Eclaircie », *ibid.*, pp. 40-46.
51. 1^{re} soirée, 27 janvier 1928, *la Révolution su"éaliste*.
52. 2^e soirée, 31 janvier 1928, *ibid.*
53. *la Pluie et le Beau Temps, op. cit.*, p. 45.
54. *ibid.*, p. 42.
55. « Cet amour », *Paroles, op. cit.*, p. 166.
56. « Peintures de Luc Simon », *Soleil de nuit, op. cit.*, p. 152.
57. « Graffiti (suite) », *Choses et autres, op. cit.*, p. 111.
58. *ibid.*

DOCUMENTS

LE SPHYNX DE L'HUMOUR NOIR SOUMIS A LA QUESTION ABELGRADE EN 1932

L'« UMORE » DE VACHÉ ET L'« UMORT »
(LA MORT) DES SURREALISTES SERBES

Branko ALEKSIC

« ... Et l'humour, cet humour forgé sur l'enclume du pessimisme. Vivre le désespoir irrémédiable et l'âpre espoir de la détermination sociale. » «Belgrade, 23 décembre 1930», manifeste du groupe yougoslave dans *le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 3, Paris, décembre 1931.

Dans le cadre des enquêtes surréalistes menées comme des dialogues par-delà des frontières, et qui sont des méthodes d'approche d'autrui mais aussi d'investigation de certains concepts -l'écriture, l'amour, la rencontre, le désir, etc. - le groupe surréaliste yougoslave a réalisé, dans l'almanach poético-philosophique bilingue *Nemoguée - L'Impossible* et dans les trois livraisons de la revue *Nadrealizam danas i ovde* (« Le Surréalisme aujourd'hui et ici »), de 1930 à 1933, une enquête collective portant sur 31 questions (« La mâchoire de la dialectique »), une enquête sur l'Humour et une autre à propos du Désir. (La recherche intitulée: « Devant un mur. Enquête sur les stimulations, par une image, du délire paranoïaque d'interprétation », dans *ND.I.O.* n° 3, 1932, représentait une expérimentation collective inspirée par la démarche de Salvador Dali.)

Dans les cahiers 1 et 2 de *ND.I.O.*, de juin 1931 et de janvier 1932, l'enquête: «L'Humour est-il une attitude morale?», a eu comme uniques protagonistes les surréalistes belgradois - les cinq du groupe (Radojica Zivanović-Noe, Koča Popović, Djordje Kostić, Djordje Jovanović et Marko Ristić) - tandis que dans le n° 3 les réponses aux « cinq questions sur le désir posées à chacun » comprennent aussi celles de surréalistes français (André Breton, René Crevel, Salvador Dali, et Paul Eluard), d'écrivains serbes contemporains (Momcilo Nastasijević, Stanislav Vinaver, etc.) et du public de la revue. C'est pourquoi, restée dans l'isolement, la première enquête belgradoise sur l'humour, lancée par le n° 1 de *ND.I.O.*, n'est pas connue en dehors de la capitale fédérale. Et pourtant, elle se situe en liaison étroite avec l'inspiration du groupe de Breton, puisque le sphynx noir de l'humour, Jacques Vaché, y est

invoqué dans le questionnaire même, formulé par le peintre-poète Radojica Zivanović-Noe (1903-1944) qui cite la lettre de Vaché écrite durant son ultime été, en 1918, à Louis Aragon « Le Mystificateur »¹. Par ailleurs, le fait même que Djordje Jovanović soit poussé à appeler notre planète, « la Terre sans Jacques Vaché »², ouvre une perspective toute nouvelle sur cette présence-absence dans les textes de Dušan Matić (qui a cité en 1930, dans *L'Impossible*, pour ceux qui ont choisi de se suicider, un extrait de la dernière déclaration de Vaché comme « mode d'emploi », sans dire le nom de l'auteur), de Marko Ristić et de Koča Popović (ces deux derniers faisant partie de l'« Enquête sur l'humour »).

Démesurée, cette terre sans Vaché, cette terre vaine (*The Waste Land*) ? Pourtant, « les équilibres sont rares, - écrit André Breton à propos de Vaché, - la terre qui tourne sur elle-même en vingt-quatre heures n'est pas le seul pôle d'attraction ». Pour Breton, l'attraction a été Vaché en personne (« Alcibiade » !), et le fait que sur la terre vaine sans Jacques Vaché continue à s'exercer sur les autres l'attraction de Jacques Vaché (le sphinx noir de l'humour objectif dont Breton a parlé dans son *Anthologie* 4), se fait entendre dans la réponse de Djordje Jovanović un peu comme le réveil-matin dandy qui sonne même quand la grand-mère est morte (dans la réponse en guise de conte de Koča Popović).

... Nous rejetons cet humour comme une trahison dans l'univers de l'amoureuse condition humaine et nous le voyons comme une réalisation passive de l'homme dans cette condition, nous le considérons comme une position individualiste de la personne, qui ne change pas le monde. Il ne le change pas, pas même lorsqu'il conduit la personne au suicide comme l'humour de Jacques Vaché, que nous avons des raisons de considérer comme révolutionnaire,

dit Radojica Zivanović-Noe dans son questionnaire (*N.D.I.O.*, n° 1, juin 1931).

Le problème du sens de la révolution pour les surréalistes yougoslaves se trouve au cœur des questions que Zivanović-Noe et Djordje Kostić ont évoquées dans le numéro 1 de la revue « Surréalisme aujourd'hui et ici » à Belgrade, et plus tard Kostić, Matić et Davičo dans la brochure *Position du surréalisme dans le processus social*. Ces questions sont de nouveau posées, bien que le contenu de l'Enquête de Belgrade soit resté largement inconnu, durant les Entretiens sur le surréalisme à Cerisy, en 1966. Robert Stuart Short y répondait à l'opinion d'Annie Le Brun selon laquelle la victoire de l'humour (noir) aurait été celle du plaisir :

...Il me paraît qu'une telle victoire est une victoire de l'individu solitaire, il y a quelque chose de très amer là-dedans: c'est une évasion, ce n'est pas du tout la révolution³.

Cette réplique de R.S. Short, qui va dans le même sens que les réponses de Zivanović-Noe et de Kostić, a fait revenir Annie Le Brun sur la réponse de Ristić. Elle la situe bien comme faisant partie « d'une enquête... qui demandait si l'humour était quelque chose de moral... », mais publiée « dans la *Révolution surréaliste* ».

En effet, la réponse de Marko Ristić, traduite en français par l'auteur lui-même, a été publiée (dans une version sensiblement différente de celle de *ND.I.o.*) dans *le Surréalisme au service de la Révolution* (n° 6, 15 mai 1933). Cependant, Ristić n'y mentionne pas l'origine de son texte, et contribue aussi à l'oubli de l'Enquête en dehors de la revue belgradoise *ND.I.o.* En revanche, l'essai de Ristić publié dans *le Surréalisme A.S.D.L.* paraît être l'écrit le plus commenté et cité dans les études sur l'histoire et la poétique du surréalisme international. Le personnage extraordinaire de Marko Ristić, un des cosignataires du *Second Manifeste du surréalisme* de Breton, nommé également dans le n° 1 de *la Révolution surréaliste* (1924) et dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de Breton et Eluard (1938), surgit de nouveau au premier plan comme interlocuteur privilégié du surréalisme français, « le plus actif et le plus clairvoyant, mais... aussi le plus averti », selon les dires de Philippe Soupault.

Si Ristić, comme les autres surréalistes belgradois, n'était pas prêt à participer à l'Enquête sur le suicide de *la Révolution surréaliste* (Breton a envoyé à Belgrade le questionnaire en 1924) ⁶, il répond pourtant par un poème explicite en français, « Se Tuer » (publié dans *la RS.* après la fin de l'Enquête, n° 5, octobre 1925) ; il participe en outre activement aux projets de Breton, d'Eluard et d'autres surréalistes, liés aux enquêtes sur l'amour (*la RS.* n° 12/1929, p. 75) et sur la rencontre la plus importante de la vie personnelle (*Minotaure*, n° 3-4/1933, p. 113). Tout cela a renforcé notre décision de consacrer une place spéciale à la mise au point de la variante originale de la réponse de Ristić telle qu'elle fut publiée à Belgrade en 1932 ; sans oublier d'examiner ses différences avec la variante française du *SA.S.D.L.R.*, et surtout ses différences avec l'opinion de Breton sur l'humour noir.

LE REFOULEMENT DE L'HUMOUR EN MORT, ET NON EN AMOUR

Selon une « dialectique négative » prémonitoire, on peut aller de l'humour en tant que condition négative de la poésie (tel qu'il est formulé dans le *Traité du style* d'Aragon en 1928 et introduit dans l'article « l'Humour et la poésie » de Marko Ristić pour le quotidien belgradois *Politika* en janvier 1930), jusqu'à la négation de l'action individuelle isolée propre à l'humour désespéré des dandys à la Vaché. En jouant sur la signification du verbe serbe « umoriti » (mourir, crever), Koča Popović (*ND.I.o.*, n° 1/1931) a rejoint le mot forgé par Vaché « umour » : « umore » est la troisième personne du singulier de « umoriti ». Par ce jeu de transcription phonique et par le style parodique de sa réponse, Koča Popović suit également la ligne de l'humour dadaïste au sens que lui a donné

Vaché. Le texte de Koča Popović, par la rencontre fortuite *des forces de la mort* et de celles d'un élan révolutionnaire, conserve le concept de l'humour en dehors de la morale traditionnelle, attaquée dès le début par les dadaïstes. Marko Ristić, qui a suivi «Les Transformations de Dada» depuis 1924, a directement assimilé dada et l'humour dans sa réponse à l'Enquête 9.

En établissant la différence entre l'humour dans le dadaïsme (Tristan Tzara donnait dès 1921 l'humour comme un synonyme du mot Dada), et dans le surréalisme, Gérard de Cortanze a récemment remarqué que pour le surréalisme,

le rire devra céder la place au masque du désespoir. L'humour sera l'expression d'une révolte, une attitude morale, une façon de se « dépasser par une négation substantielle », comme l'observa Marko Ristić dans un article du SA.S.D.L.R. (n° 6, Paris, 1933) 10.

Cette observation, il est vrai, Ristić a commencé à la développer dès sa première lecture des *Pas perdus* de Breton, avec qui il est entré en relations épistolaires en 1923, après ses articles concernant le dadaïsme et le surréalisme naissant 11.

Lorsque Ristić se demande, dans un texte de « Commentaires » du 17 mai 1924 (texte qui, on peut bien l'affirmer ici, constitue le premier consacré à l'étranger à André Breton et à son livre à peine paru à Paris, le 5 février 1924),

comment présenter aux... lecteurs la personnalité de Breton; comment décrire un esprit qui en est le résultat, le fruit de pareille distillation, d'une telle satiété, d'un tel chemin parcouru; cette intelligence sans limites....,

il invoque donc des esprits semblables à celui de Breton :

Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire, Jarry, etc., jusqu'à ce jeune homme incompréhensible qui occupe la plus grande part dans ce livre, puisque Breton lance que « tous les cas littéraires et artistiques qu'il faut bien qu'il soumette passant après et encore ne le retiennent-ils qu'autant qu'il puisse les évaluer, en signification humaine, à cette mesure infinie 12.

La citation faite par Ristić (traduite en serbo-croate dans *Pokret*), a été tirée de « la Confession dédaigneuse » de Breton, et à la suite, dans son « Commentaire », il mentionne explicitement Vaché:

Ce jeune homme n'a laissé derrière lui d'autre livre que celui composé de ses lettres posthumes (1918). Mais quelle compréhension de la vie! Il s'appelle Jacques Vaché et ses conclusions, auxquelles il est parvenu par l'intuition, sa grande liberté de volonté, et son exceptionnel battement de cœur devant la réalité, lui ont bâti toute une biographie, très vite, mais

d'une importance morale telle qu'elle a imprégné la forte pensée de Breton d'un sceau indélébile: (« ... La question de la personnalité est à l'ordre du jour... ») Vous pouvez entrevoir par cet exemple combien cette « littérature » a peu de liaison avec une littérature comprise en tant que but, comprise en tant que métier, comprise en tant que manifestation la plus élevée de l'homme ¹³.

Et pourtant: «Vaché, c'était pour sûr Alcibiade». (Ce parallèle platonicien de Breton ne se trouve pas dans « La confession dédaigneuse », mais dans une de ses lettres à un autre ami de guerre, Théodore Fraenkel ¹⁴). Et ce malgré la réticence de Vaché qui assurait Breton que leur amitié durerait - « bien que vous ne conceviez l'Umour qu'approximativement » ¹⁵.

Jacques Vaché, on l'imagine aisément, « redoutait plus que tout certaines expériences sur la dilatation des corps » ¹⁶. A la différence d'Alcibiade, et comme Léonard de Vinci qui trouvait que « l'amour dans sa fureur est chose si laide... ¹⁷ », Vaché refoule le désir en dandysme et l'humour en mort, et non en amour. De la même façon, l'amour est soumis à une restriction dans la réponse à *l'Enquête sur l'humour* par Koča Popović :

L'amour, peut-être, s'il est la traduction de l'hermaphrodisme et du narcissisme, leur humour.

L'Umour de Vaché sonnera à Belgrade dans une rubrique intitulée, selon la définition par Vaché de l'Umour, «BUDILNIK» (« le Réveil-matin ») dans l'almanach *l'Impossible*, pour être finalement pris comme sujet d'enquête de la revue *N.D.!O.* l'année suivante.

Dans son *Traité du style*, Aragon s'est souvenu que dix ans auparavant, « en 1918, Jacques Vaché donnait comme exemple d'humour le réveil-matin ». Et pendant neuf ans Aragon a réfléchi « sous ce meuble sonore » qu'est le réveil-matin amoureux. « Neuf ans m'ont suffi pour trouver un autre exemple: l'expérience des vases communicants », dit Aragon comme solution au rébus de Vaché... ¹⁸ Cette solution, Koča Popović l'a-t-il trouvée à la fin de sa réponse hilarante à l'Enquête de *N.D.!O.* en 1931 ?

La rubrique «BUDILNIK», aux pages 75-78 de l'almanach *l'Impossible*, commence par deux citations parallèles: une du *Petit Larousse* sur le nom même du réveil-matin (« ... Horloge dont le carillon sert à réveiller à l'heure, etc. »), et une autre, en lettres capitales, sur la définition de l'Umour par Vaché, donnée en effet dans la lettre à Breton du 29 avril 1917 :

*Et puis vous me demandez une définition de l'umour - comme cela !
«IL EST DANS L'ESSENCE DES SYMBOLES D'ETRE SYMBOU-
QUES » m'a longtemps semblé digne d'être cela comme étant capable de
contenir une foule des choses vivantes: EXEMPLE: vous savez l'horrible
vie du réveil-matin - c'est un monstre qui m'a toujours épouvanté à cause*

que le nombre de choses que ses yeux projettent, et la manière dont cet honnête homme me fixe lorsque je pénètre une chambre - pourquoi donc a-t-il tant d'umour, pourquoi donc? Mais voilà: c'est ainsi et non autrement - Il y a beaucoup de formidable UBIQUE aussi dans l'humour ¹⁹.

La rubrique s'achève, p.78, par une autre longue citation de Vaché («J.T.H. »), (lettre à Breton du 18 août 1917):

O DIEU ABSURDE! car tout est contradiction - n'est-ce pas? - et sera umore celui qui toujours ne se laissera pas prendre à la vie cachée et SURNOISE de tout - O mon réveillement - yeux - et hypocrite - qui me déteste tant! - ... et sera encore celui qui sentira le trompe l'œil lamentable des simili-symboles universels - c'est dans leur nature d'être symboliques.

Ici vient à nouveau, imprimée parallèlement, la citation du *Petit Larousse* concernant le réveil-matin, mais à la fin explosée, éclatée par un renversement des mots. Pour en faire comprendre le sens intentionnellement détourné, symbole du renversement même de la société demandée dans *l'Impossible* et dans le tract *la Position du Surréalisme*. - *Signatura rerum* (« Belgrade, 23 décembre 1930 »), voici la première définition tirée du *Larousse*, avec ce qui est sorti après le passage orageux de Marko Ristié, Aleksandar Vučo, Dušan Matić et Benjamin Péret - et sous le signe de Vaché:

REVEILLE-MATIN, n. m. invar.

Horloge dont le carillon sert à réveiller à l'heure sur laquelle on a mis une aiguille spéciale en se couchant. (Petit Larousse)

MATEILLE-REVIN, n. m. var.

Cartllon dont l'horloge réveille à servir à l'aiguille sur laquelle on a couché une heure spéciale en se mettant. (Latit Perousse)

Or, l'importance de cette expérimentation collective fut soulignée par Ristié dans sa réponse à l'Enquête, «Humour 1932 », comme «premier (et unique) essai d'une mise en scène expérimentale de la relation de l'humour et de la poésie ²⁰ ».

Mu par une intuition étonnante, Ristié a d'ailleurs pressenti la possibilité d'une anthologie de l'humour, plus tard reprise par Breton. En effet, dans l'article « L'Humour et la poésie » de *Polittka* du 6 janvier 1930, Ristié justifie «le mythe de l'humour... » par quelques exemples qui parurent dans *l'Anthologie* même de Breton en 1939.

L'humour dont il s'agit ici, ne peut point être doux,. il est ou glacé ou sensible,. d'une révolte, à qui sa rétention donne d'autant plus de force... ²¹

Ristié nomme ensuite comme mltlateurs de cet humour: Swift, Lewis Carroll, Alfred Jarry, Lautréamont (et d'autres encore, tels Gogol, le Carlyle de *Sartor Resartus* et le Milan Dedinac du poème *l'Oiseau public* qui a donné son titre à *la Rose publique* d'Eluard), etc.

«Li sera temps, plus tard, de confronter l'umour avec cette poésie... », promet André Breton dans « La confession dédaigneuse » en 1924. Pour lui, cette confrontation s'opèrera dans *l'Anthologie* - où on retrouvera les exemples de Ristié, et bien sûr beaucoup d'autres encore.

Breton, qui fut tenté de placer au seuil du *Second Mani/este du surréalisme* l'avertissement des alchimistes pour retenir les profanes, renouvelle cette réserve occulte d'un initié (pour initiés) dans la préface à *l'Anthologie de l'humour noir*: « ... il ne peut être question d'explicitier l'humour et de le faire servir à des fins didactiques ²² ». Il s'en prend à Paul Valéry et à Louis Aragon qui a examiné « les... parties anatomiques de l'humour noir » dans le *Traité du style*. Marko Ristié au contraire, avec la forte logique qui caractérise son approche discursive dans l'Enquête, a donné comme explication du processus de l'humour le fait qu'il met son sujet au service de la didactique. Tombe-t-il donc sous le coup du jugement sévère de Breton selon lequel « les diverses enquêtes entreprises jusqu'à ce jour à son sujet [de l'humour - B.A.] ont donné les plus piètres résultats » ? ²³ Cela conceme-t-il également la rubrique « BUDILNIK » de *l'Impossible* et l'Enquête sur l'humour de la revue belgradoise *N.D.! O.* ? Breton n'en connaît en effet que la réponse de Ristié et ne cite que l'enquête dirigée par René Crevel, « d'ailleurs fort mal conduite dans la revue *Aventure* en novembre 1921 »... et la réponse de Valéry ²⁴.

Or, à propos de la critique d'Aragon par Breton, Henri Béhar et Michel Carassou, émettent une réserve:

Que la description, voulue humoristique [par Aragon - B.A.], ne nous fasse pas pénétrer l'essence ces choses, soit. Reste qu'Aragon a su marquer l'indispensable présence de l'humour dans le message poétique: non comme un suppléant agréable, mais comme une exigence morale.

C'est cette exigence, motivant l'expression surréaliste, que Marko Ristié détermine en invoquant l'exemple de ses prédécesseurs dont certains se sont suicidés (Vaché, Rigaut) parce qu'ils ont poussé à son extrême logique leur refus du réel objectif..

Et les auteurs ici citent un long extrait de l'essai de Ristié dans le *SA.S.D.L.R.*, commençant avec la question et la réponse sur l'humour en tant qu'attitude morale intenable, et finissant par la citation de Koča Popović intégrée dans le texte de Ristié - pour laisser enfin la parole à Tristan Tzara, chez qui ils trouvent « à l'inverse, et plus justement... un facteur d'espoir » grâce à « la lumière de l'humour, déjà présente au cœur de la poésie ²⁵ ». D'une manière certaine, si le dadaïsme a sonné par le rire, le réveil-matin symbolique de Vaché a sonné par la mort (l'« umore ») à Belgrade.

LA RENCONTRE DU SPHYNX « NOIR » BRETON
ET DU SPHYNX « BLANC » RISTIÉ

L'Enquête sur l'humour dans *N.D.I.o.* est conditionnée également par un événement important dans la propagation de la psychanalyse en France et ailleurs: la question d'un essai sur « L'Humour » de Sigmund Freud (dans la revue *Variétés* à Bruxelles, numéro spécial surréaliste, 1929, et en appendice du livre *le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*). En effet, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) est publié en traduction française en 1930, et attire immédiatement l'attention des surréalistes; dès le n° 2, la revue *le S.A.S.D.L.R.* invite Jean-Frois Wittman à expliquer dans un long essai (pp. 26-29) le procédé original utilisé par Freud pour l'analyse de « l'esprit »... Evidemment, l'Enquête de la revue surréaliste belgradoise découle directement de l'essai de Freud paru auparavant dans *Variétés*. Dans sa réponse, Ristié signale la nouveauté de l'appendice de 1928 sur l'« Humour », où Freud a pour la première fois formulé « le surmoi », le noyau de l'accent psychique déplacé par *le moi* dans l'humour ²⁶.

En suivant de plus près l'essai de Freud, Ristié aborde le thème de l'humour en tant que critique intuitive et fantastique de la réalité quotidienne vécue selon un mécanisme mental conventionnel. Freud pense que l'humour est le triomphe du principe du plaisir (« Lustprinzip ») : « L'humour ne se résigne pas, il défie, il implique non seulement le triomphe du moi, mais encore du principe du plaisir qui trouve ainsi moyen de s'affirmer en dépit de réalités extérieures défavorables ²⁷ ». De même que la névrose, la folie, ou l'ivresse, l'humour appartient aux méthodes par lesquelles le « moi » narcissique se protège face aux pressions du monde extérieur.

Si l'irruption du *Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* de Freud, en même temps dans les pages du *Su"éalisme au service de la Révolution* (l'essai de Frois-Wittman est d'octobre 1930) et dans celles de *Su"éalisme aujourd'hui et ici* à Belgrade (Enquête dans le n° 1 de janvier 1931), marque un parallélisme d'intérêt commun, on peut remarquer aussi que les citations du texte de Freud par Ristié se trouveront dans la préface de *l'Anthologie de l'humour noir* de Breton en 1939 ²⁸.

Ristié rejoint aussi la thèse du psychologue français Jean Frois-Wittman sur les rapports entre la pensée pré-logique, pré-réaliste incarnée dans l'humour, et l'image poétique. (On remarque par ailleurs que la citation explicite de l'article de Frois-Wittman dans « Humour 1932 », réponse de Ristié à l'Enquête de *N.D.I.o.*, n° 2/1931, est sensiblement condensée dans *le S.A.S.D.L.R.*) Cependant, Ristié n'a pas plongé plus profondément dans ce « ... jeu vertigineux de relations inattendues et surréelles ²⁹ ». En fait, pour Ristié, le plus important fut la recherche du rapport inattendu entre l'humour et la morale.

Pour Ristié, la morale réelle – la morale du désir — se développe selon un processus de réalisation du désir concret, irrationnel et individuel. L'expression des revendications directes de l'inconscient, de l'instinct, en dehors de toute

systématisation, y est en même temps traitée. D'autre part, la morale moderne en tant qu'attitude révolutionnaire s'y trouve interprétée comme « dépendante de la dialectique sociale ». (Le terme de « morale moderne » - c'est-à-dire la désystématisation et l'abolition d'une morale normative bourgeoise, - a déjà été introduit par Marko Ristié et Koča Popović dans *l'Esquisse pour une phénoménologie de l'iatonnel*, en 1932).

Enfin, Ristié expose son attitude:

L'humour en tant qu'attitude vitale est intenable, insupportable. Il ne peut être une position morale, car en tant que position il ne peut se maintenir dans une collectivité, dans le temps.

(« Humour 1932 », in *N.D.I.O.*, n° 2/1931, p.20)

Ce qui donne dans la variante pour *le Su"éalisme A.S.D.L.R.*, n° 6 (p.38).

Un tel humour « en soi »... (est) impensable au stade actuel de notre conscience ou bien dans l'infiniment brève fulguration d'un présent éternisé, c'est-à-dire hors du temps dans l'un et l'autre cas. (..) L'humour en tant qu'attitude vitale est intenable.

Pourtant, *l'Anthologie de l'humour noir* entière sera vouée à des cas particuliers, bizarres et « fous » de l'espèce humaine (empruntés pour la plupart aux écrivains), qui ont aidé à maintenir ce style de vie « intenable », dans la perspective indifférente d'une solution hors du temps.

Il semble que Ristié, au printemps 1932, ait été trop sensible aux événements qui lui ont donné l'impression que l'humour est une attitude morale déterminée par le temps, conditionnée par l'histoire - ce qui le fait s'exclamer: « ... Mais nous sommes dans le temps, et comment ! Et dans quel temps L..³⁰ »

Or, à l'époque de l'essai de Ristié, dans les années d'avant-guerre, sous la dictature du régime royal yougoslave, Oskar Davičo et Djordje Jovanović ont été condamnés à une peine de prison, tandis que Koča Popović, Dušan Matić et Aleksandar Vučo ont été arrêtés: l'article de René Crevel, « La Terreur blanche chez les "amis de la France" - des surréalistes yougoslaves sont au bagne » (texte qui entoure l'essai de Ristié publié dans les mêmes pages 36-39 de la revue surréaliste parisienne), évoque cette situation.

En effet, qui en vérité aura le droit d'user de cette "ironie suprême" qui, selon Breton, s'applique à tout, et donc aussi au système social? -

demande Ristié dans son essai « Humour 1932 » (*N.D.I.O.*, n° 2, p.20).

Breton accordera ce droit à l'ironie dans son *Anthologie* - en citant aussi G.W. Hegel - non seulement à Vaché et à Rigaut qui se sont tués (ce que Ristié a utilisé comme une preuve que l'humour comme attitude vitale *est intenable...*), mais aussi à Swift, Sade, E.A. Poe, Baudelaire, Lautréamont, Brisset, Fourier,

Jarry, Roussel, Nietzsche, Kafka, Gide, Apollinaire, etc. Projet entièrement original de Breton (qui introduit le terme d'« humour noir », pour la première fois au monde, en 1937, dans une conférence: *De l'humour noir*- éd. G.L.M.), *l'Anthologie* exprime son intérêt avant tout pour l'être noir au rire sanglant. Ristié a dit ouvertement, dès 1924, qu'il n'était pas prêt à partager avec le surréalisme l'amertume de la vie dont Breton fait l'éloge dans son livre *les Pas perdus*³¹.

S'appuyant sur sa solide logique, dans son essai de 1932 sur le thème original de l'humour, Ristié apporte des conclusions qui se situent en vérité loin de la vision de Breton (qui porte en lui Vaché) et du surréalisme français. Et pourtant, après l'essai de Ristié, Breton a préparé son *Anthologie de l'humour noir* dans une perspective que Ristié avait jugée impossible, mais que Breton a réussi à tenir.

Bien étrange, cependant, semble être cette rencontre symbolique du sphinx « noir » André Breton et du sphinx « blanc » Marko Ristié, d'autant plus que leur nouvelle vraie rencontre (après celle de décembre 1927), a eu lieu également à Paris en 1937. Dans ses mémoires, Ristié décrit cette conversation avec Breton dans la nouvelle galerie surréaliste ouverte sous l'enseigne freudienne de *Gradiva*. Et justement, durant ce séjour-parisien de Ristié, Breton a parlé dans le cadre de l'Exposition surréaliste de 1937, pour la première fois en public de l'Humour noir, à la Comédie des Champs-Élysées³².

Marko Ristié, d'un autre côté, a offert dans sa réponse à l'Enquête de *N.D.I.O.*, « L'Humour en 1932 », une réelle perspective de valorisation de l'humour. Michel Carrouges, évoquant le drame de la poésie, prise entre l'attente d'une révélation du hasard objectif et la menace que cette attente pourrait rester vaine, dans le néant, cite ensuite Ristié :

Malgré cet état de crise [de la poésie] que constate Breton, il ne peut consentir à ce que le surréalisme succombe, aussi, revenant une fois de plus sur la question, a-t-il annoncé « que le sphinx noir de l'humour objectif ne pouvait manquer de rencontrer, 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 étreinte » (Anthologie de l'humour noir, p. 11).

En attendant qu'il s'agisse d'une véritable route, il faut montrer comment l'humour objectif commence à opérer une fissure dans le bloc de massive réalité où nous sommes incorporés par notre propre vie journalière. Sur ce point Marko Ristié, l'ancien surréaliste yougoslave, a donné une remarquable analyse:

« L'humour est, dans son essence, conventionnel, une force qui extrait un fait ou un ensemble de faits de ce qui est donné comme leur normale pour les précipiter dans un jeu vertigineux de relations inattendues et surréelles. Par un mélange du réel et du fantastique hors de toutes les limites du réalisme quotidien et de la logique rationnelle, l'humour et l'humour seul,

donne. à ce qui l'entoure une nouveauté grotesque, un caractère hallucinatoire d'inexistence, ou du moins une objectivité douteuse et méprisable et une importance dérisoire, à côté d'un sur-sens exceptionnel et éphémère mais total.

En contact avec la poésie, l'humour est l'expression extrême d'une inaccommodation convulsive... » (« L'Humour, attitude morale », in Surréalisme A.S.D.L.R.J

Cet humour n'est pas une récréation, mais une véritable machine à faire le vide. Poussé à ses dernières limites, il aboutit parfois à des conséquences tragiques que précise Ristié:

« L'humour en tant qu'attitude vitale est intenable ».

« Jacques Vaché s'est tué, Jacques Rigaut s'est tué ». (loc. cit. 33)

Enfin, Edouard Jaguer a rappelé dans la revue *Phases* que « pour en revenir à l'humour véritable, à la falsification et au détournement de la source précieuse qu'est l'humour, il n'y a pas un mot à changer à ce qu'en disait Marko Ristié en 1933 :

Les temps sont trop sévères et trop présents pour que qui que ce soit puisse espérer s'en tirer par la conservation artificielle d'une illusion, sous le vague toit de chaume de l'humour, dans le moulin solitaire et mort de l'humour, dans le phare sans feux de l'humour... L'humour devient immoral dès qu'il tente (même inconsciemment) de parler à son incapacité de validité durable par une systématisation non moins immorale que toutes celles opérées abusivement sur les éléments subversifs de l'esprit. (« L'Humour attitude morale », in le Surréalisme A.S.D.L.R., n° 6) 34.

LA POÉSIE DU RÉVEIL-MATIN ET LA POLICE EN 1932

Pour finir, si le questionnaire de Radojica Zivanovic-Noe a orienté la réflexion de Djordje Kostić et de Djordje Jovanović vers la recherche des rapports réciproques entre l'humour et la révolution. Koča Popović s'est amusé dans sa réponse à démonter le réveil-matin de Vaché. Quant à Ristié, son essai au titre clairvoyant « Humour 1932 », pourrait marquer une époque de l'activité des surréalistes belgradois.

En tenant compte du sens déterminant du destin poétique des poètes rassemblés autour de la rubrique « BUDILNIK » dans l'almanach *Nemoguće-l'Impossible* et autour de l'Enquête sur l'humour dans la revue *N.D.I.o.*, leur questionnaire sur l'humour et la poésie dégage le sens du comique dans leur propre pratique de poètes.

Le comique explose chez Ristié au cours des années 1931 et 1932 (« Les archevêques paludes » ; « Luftsalon - burlesque » ; « La mégalomanie de la radiophonie à travers trois générations », etc.), et il en va de même pour le long

poème *Humor Zaspalo* (« L'Humour Endormi ») d'Aleksandar Vučo, un prédécesseur du Plume d'Henri Michaux ».

Belgrade se laisse aller aux plaisirs umoreux à travers le « bordel royal » instauré dans les poèmes de Koča Popović publiés dans la revue *N.D.I.O.* (« Emigrant à la conscience de grenouille ou l'avant-dernier pigeon »). Djordje Kostić, qui fut emprisonné avec Koča Popović en 1933, m'a raconté une fois comment celui-ci faisait de l'humour noir avec les inspecteurs de police du roi de Yougoslavie: à chaque question de l'inspecteur suivie de coups sur ses pieds nus, Koča répondait: « Oui, je vais bien, merci, et comment allez-vous, comment vont les vôtres, les enfants, votre femme ? » Je ne suis pas sûr, mais il me semble que la grand-mère a été oubliée - quant au réveil-matin, absolument pas. Tel fut le sphynx de l'humour noir soumis à la question, à Belgrade, en 1931-1933.

NOTES

1. Jacques Vaché, *Lettres de guerre* (1919), in *Trois suicidés de la société* - Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Jacques Vaché, Paris, « 10/18 », 1974, p.229.

2. « Ankete. Da li je humor moralan stav » (Enquêtes. L'Humour est-il une attitude morale ?), M, la réponse de Djordje Jovanović ; *Nadrealizam danas i ovde*, année II, n° 2, Beograd, janvier 1932, pp. 17-18.

3. André Breton, « Introduction » aux *Lettres de guerre* de Vaché, *op. cit.*, p.239.

4. André Breton, « Position surréaliste de l'objet » (1935) ; cité également dans *L'Anthologie de l'humour noir* (1939), Paris, J.-J. Pauvert, 1972, pp. 14-15.

5. Cf l'intervention de R.S. Short (qui a fait une thèse de doctorat sur « L'Histoire politique du mouvement surréaliste entre les deux guerres », in *Entretiens sur le surréalisme* dirigés par Ferdinand Alquié, Paris-La Haye, éd. Mouton, 1968, p. 119.

6. *Ibid.*, pp. 119-120. L'intervention d'Annie Le Brun, « L'Humour noir », *Entretiens sur le surréalisme à Cerisy*, avec une nouvelle paraphrase de l'essai de Ristić du *Surréalisme au service de la Révolution*.

7. Cf *Vingt mille et un jours* par Philippe Soupault, entretiens avec Serge Fauchereau, éd. Belfond, p. 208.

8. Cf Marko Ristić, *Svedok ili saučesnik* (« Témoin ou complice »), Belgrade, éd. Nolit, 1970, pp. 251-252 (avec le fac-similé de la première page de la lettre de Breton du 1^{er} décembre 1924).

9. « Enquêtes. L'Humour est-il une attitude morale ? », IV, la réponse de Marko Ristić: « Humour 1932 » ; *N.D.I.O.*, n° 2/1931, p.21.

10. Gérard de Cortanze, « Humour », in *le Surréalisme*, Paris, MA éditions, 1985, p. 130.

11. « Les parties d'André Breton » (les traductions des textes de la revue *Littérature*) in *Putevi* (« Chemins »), n.s., n° 1, Beograd, octobre 1923. - « Transformations de Dada », in *Književnik* (« L'Écrivain »), nos. 3-4, Zagreb, novembre 1924. - « Le Surréalisme », in *Svedočanstva* (« Témoignages »), n° 1, Beograd, 21 novembre 1924, etc.

12. Marko Ristić, « Na dnevnom redu » (A l'ordre du jour) : André Breton, *les Pas perdus*; Marcel Arland, *Tešes étrangères*. In *Pokret* (« Mouvement »), n° 16, Beograd, 17 mai 1924. Cf *üd istog pisca* (« Du même auteur »), éd. Matica srpska - Novi Sad 1957, pp. 16-22.

13. *Ibid.*, p. 19.

14. Lettre citée dans *André Breton - Naissance de l'aventure surréaliste* par Marguerite Bonnet, Paris, éd. José Corti, 1975, p.92 ; la même déclaration est utilisée comme sous-titre du chapitre IV, « Rencontres et cassures... », p. 456.

15. Jacques Vaché, *Lettres de gue'e*, *op. cit.*, p.269.
16. *Ibid.*, p. 236.
17. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) par Paul Valéry; réed. Gallimard, 1968, p. 76.
18. Cf Aragon, *Traité du style* (1928), in appendice de *l'Histoire du su"éalisme* par Maurice Nadeau, Paris, éd. du Seuil, 1945, pp. 308-310.
19. La rubrique «BUDILNIK» se poursuit par un collage surréaliste de Ristié (signé «M'VRAUA »), par un poème, la «Kabbale des mots» de Dušan Matié et d'Aleksandar Vučo (pp. 75-76) ; par un conte de Benjamin Péret; « La Mort par la feuille» (en français), pp. 76-77, et de nouveau par les poèmes amoureux de Vučo, « La ceinture de chasteté» (repris en 1932 dans le long poème «*L'Humour Endormi*», éd. surréalistes), d'Oskar Davico, « Le Diapason de la nuit» (pp. 77-78) et de Marko Ristié, «Le second véhicule utile », dédié sous le signe de l'amour, à *Lula Vuéo*. Enfin, un poème signé encore par «M'VRAUA », concernant les généraux et les courtiers pourris de la Cour au royaume de Yougoslavie en 1930 (« Quand ils se touchent, / Ils commencent à pourrir... », répété avec des variations en neuf couplets).
20. Marko Ristié, « Humour 1932 », *op. cit.*, p. 18.
21. Marko Ristié, «Humor i poezija » ; *Cf üd istog pisCl*, *op. cit.*, p. 150.
22. André Breton, *op. cit.*, p. 12.
23. *Ibid.*, p. 15.
24. *Ibid.*
25. *Le Su"éalisme. Textes et débats*, par Henri Béhar et Michel Carassou, Le Livre de Poche, 1984, pp. 344-346.
26. Freud, *le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*; « Appendice: L'Humour» (1928), trad. fr. Marie Bonaparte et le Dr M. Nathan (1930), réed. Gallimard 1976, pA05.
27. *Op. cit.*, pp. 402-403.
28. Le surmoi en tant que l'héritier de l'instance parentale, etc. Cf Freud, *op. cit.*, pp. 402 et 405 ; Ristié dans *L.S.A.S.D.L.R.* n° 6, p. 37, et Breton dans *l'Anthologie*, *op. cit.*, pp. 16-17.
29. Cf Marko Ristié, «l'Humour, attitude morale, (Réponse à l'enquête "l'humour est-il une attitude morale ?") », *op. cil. id.*
30. *Ib.d.* Il est arrivé cependant que la même remarque soit faite à propos des circonstances dans lesquelles Breton a développé son idée d'anthologie. A cause des« années sombres, juste avant la guerre... », Robert S. Short a été amené à se demander si« l'humour noir n'est peut-être pas un mécanisme de défense contre une réalité terriblement sombre, incontrôlable, plutôt qu'un instrument d'agression contre cette réalité ». (*Entretiens. op. cit.*, p. 119)
31. Cf « A l'ordre du jour », in *ü d istog pisCl*, *op. cit.*, p. 19.
32. Cf Maurice Nadeau, *Histoire du su"éalisme*, *op. cit.*, p. 237.
33. Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du su"éalisme* (ch. ID, Humour objectif et humour noir), Gallimard, 1950, pp. 108-109.
34. Edouard Jaguer, « Couleur du temps forme du désir », in *Phases* n° 10, Paris, septembre 1965, p. 78.
35. Cf l'anthologie bilingue, *La Poésie su"éaliste de Yougoslavie*, choix et introduction par Branko Aleksié, Paris, éd. Poésie-Bis, 1985.

L'HUMOUR EST-IL UNE ATTITUDE MORALE * ?

INTRODUCTION A L'ENQUÊTE PAR RADOJICA ZIVANOVIC-NOE

Du fait qu'il existe une nouvelle conscience morale qui nous soumet par son effet subversif à un éclatement de toutes nos coutures, et devant laquelle nous devons répondre par toute notre vie, tout devenir et tout accomplissement personnel qui ne seraient pas la réalisation de cette nouvelle conscience morale, si révolutionnaires qu'ils puissent être, ne constituent pour nous, aujourd'hui, que la négation de ce que réclament notre conscience, notre morale et notre pensée. Or, quand il est question de l'humour, de l'humour par lequel une personne agit sur l'ensemble des rapports concrets qu'elle entretient avec l'univers, nous voyons que toute personne pour qui l'humour est un état d'esprit primaire, un simple mode de pensée et d'action, dans sa négation circulaire ne nie qu'elle-même et rien qu'elle-même. Et comme cet humour révèle l'irresponsabilité morale de l'individu devant la réalité concrète des rapports qui existent entre lui et une collectivité, ou entre une collectivité et une autre, il suppose aussi un changement du système qui régit les rapports humains, dans lequel l'humour prendrait l'aspect et la signification que nous donnons à la morale; comme l'individu, qui agit par l'humour sur ces rapports concrets se contente de nier, sans s'engager objectivement dans le processus de négation, sa négation par rapport au monde de l'objectivité reste imaginaire, privée de toute couleur et dépourvue de l'âpreté de la révolte. Nous rejetons cet humour

* Cette enquête a été publiée à Belgrade dans la revue *Nadrealizam danas i ovde (Le Su"éalisme aujourd'hui et ici)* : l'Introduction à l'Enquête et les réponses numérotées 1 et 2 dans le n° 1 de juin 1931, les réponses 3 et 4 dans le n° 2 de janvier 1932.

Les intertitres sont des traducteurs. Les notes appelées par une * sont des auteurs; les notes appelées par des chiffres arabes sont des traducteurs.

comme une trahison à l'égard de l'humaine condition humaine et nous n'y voyons qu'une réalisation passive de l'homme pris dans cette condition; nous le considérons comme une position individualiste, qui ne transforme pas le monde. Il ne le transforme pas, pas même lorsqu'il conduit au suicide comme l'humour de Jacques Vaché, que nous avons des raisons de considérer comme révolutionnaire. Conscients de cela, nous soulevons cette question en donnant du même coup notre réponse, et nous en ajoutons en même temps à cette conscience. Nous en ajoutons à chacune de nos paroles, prononcée ou non, à la *Position du surréalisme* persuadés que chacune de nos paroles provient de notre volonté de vivre, dans laquelle nous nous trouvons engagés par la totalité de notre devenir et de notre accomplissement.

Nous demandons à tous ceux à qui nous adressons cette enquête - qui ne doit pas être interprétée, où que se situent ses destinataires, comme une suspicion à leur égard, mais plutôt comme un besoin d'éclaircir et de résoudre certaines questions pour préciser notre attitude - : pourraient-ils reprendre à leur compte ces paroles de Jacques Vaché:

«Je me contente de vivre béatement à la manière des appareils photographiques 13 x 18 = C'est une façon comme une autre d'attendre la fin. Je prends des forces et me réserve pour des choses futures. Quel beau pêle-mêle, voyez-vous, sera ce à-venir, et comme l'on pourra tuer du monde!! J'expérimente aussi pour ne pas en perdre la coutume, n'est-ce pas? »

Radjica ŽIVANVIĆ-NÜE

KOČA POPOVIĆ DÉMONTE LE RÉVEILLE-MATIN
DE VACHÉ

« Et la morale est une œuvre de la vie, non de la mort. »

« Sans aucun doute... La mort ne peut offrir à elle seule un principe moral, puisqu'elle est elle-même un fait naturel, et, en tant que telle, absolument amoral. Il est évident qu'à chaque fois que nous la jugeons comme un mal, ce jugement que nous rendons sur elle sous-entend que nous prenons en dehors d'elle notre critère de distinction entre le bien et le mal ».

« Mais ce régime de parfaite circonspection nous rapproche de la mort ».

« Nous avons déjà mentionné cette erreur qui consiste à confondre déterminisme et fatalisme ».

(Quatre imbéciles ont écrit ces quatre phrases; quatre jean-foutre.

La présence d'un cerveau aurait pourtant suffi pour que ces quatre phrases deviennent exactes. Même quand il commence à être question de l'humour).

Il est évident que la question ci-dessus se ramène à celle-ci: « Est-ce qu'être en dehors de la morale est moral? »

L'humour est en lui-même hors de la morale.

« Ainsi, selon Kant, il est impossible d'affirmer qu'un acte quelconque même accompli ici-bas sur terre soit vraiment moral; l'introduction d'un élément emprunté à l'expérience est à ses yeux suffisant pour corrompre la morale ».

Spinoza: « La vraie sagesse est une méditation, non pas sur la mort, mais sur la vie ».

Benjamin Constant (*De l'Esprit de conquête*): « La morale a besoin du temps... Pour celui qui vit de minute en minute, ou de bataille en bataille, le temps n'existe pas. Les dédommagements de l'avenir deviennent chimériques.

Le plaisir du moment a seule une certaine certitude... chaque jouissance est autant de gagné sur l'ennemi. Qui ne sent que l'habitude de cette loterie de plaisir et de mort est nécessairement corruptrice ? »

F.R. : «Ce n'est pas une erreur de croire qu'il y a des lois objectives, mais c'en est une de croire qu'il faut se placer, pour vivre, du point de vue de l'objectivité. L'illusion des adorateurs de la nature, quel que soit le nom qu'on lui donne, évolution, histoire, ou même raison, ne fait qu'étendre l'ombre de la mort sur la vie entière. »

R.: «Ce que nous croyons apporter de nouveau et de nécessaire aux peuples, peut-être l'ont-ils déjà dépassé, n'en ayant aucun besoin. »

Il est entendu que - Bien fait ! ils parlent de la même chose, Et voilà ! - Spinoza a raison contre Kant, qui radote. Mais il est impossible de fonder une attitude, et d'autant moins une attitude morale, sur la base d'un fait naturel. La morale suppose une notion incarnée de la vie, la vie dans la société, elle sous-entend le *jugement*. Alors que *l'humour* est, au contraire, une *notion limite*. Pourtant l'activité de l'humour, en tant que fait, est complètement en dehors de toute systématisation, par son instantanéité, par sa spontanéité, par son individualité immédiate; en dehors des conditions d'acceptation d'une catégorie morale. (Il en va autrement des instincts, qui sont polarisés et partiels). Si l'humour existe comme arrière-plan permanent, il révèle un désintéressement pour la morale, mais sous une apparence d'avortement, par le fait qu'il reste du côté de la vie. Pour n'avoir pas à choisir, il choisit d'accepter le choix d'autrui. La vie, si elle a rendu possible le choix de l'indifférence, rend impossible l'indifférence. L'indifférence rend impossible la vie, le suicide est sa signature. Si malgré tout elle vit, si elle choisit malgré tout, comme seule la vie choisirait en elle, elle cesse d'être indifférence. Si elle échappe à la mort logique, elle nie sa propre décision, puisqu'alors elle opte pour rien moins que la vie. Et, la mort évitée, il apparaît après-coup que c'est pour la vie qu'elle a fui la vie. Une morale bonne à conspuer est apparue; l'humour a bien sûr disparu depuis longtemps! Le contenu de l'humour réside dans la perception de l'ensemble des relations mis à nu, dans son abstraction, dans le fait qu'il ne touche pas au champ de la morale: harmonie illusoire et contradictoire qui, par son abstraction, dès qu'elle touche à la vie, se transforme en disharmonie (et non en disharmonie), et déjà est mûre pour le suicide; *non participation, ratiocinations, indifférence*.

(Ceci n'exclut pas l'usage de l'humour comme expression, outil au service d'une morale établie: il peut être un mode d'expression, mais pas de compréhension.) La morale est le produit de la société et des rapports sociaux... Alors que l'humour n'est même pas sujet à cette illusion de volonté libre qui est le sentiment de l'homme de la rue. Il ne peut être ni moral, ni immoral. *Il est amoral*.

L'humour n'est en aucun cas possible comme *jugement*. La question posée sous-entend qu'il est possible comme vie. S'il existe cependant, ce ne peut être qu'en dehors de la morale, c'est-à-dire en dehors de la durée. *l'es-*

pensable. Et s'il éclate ou explose dans la vie, il ne peut s'identifier à elle.

Comme on le voit, je ne peux répondre à la question. C'est pourquoi je la modifie, sans la reprendre.

«Du jour où ils entrent en guerre, les Japonais se considèrent comme morts. Us signent: *feu untel et untel...* »

« On dit même que chez certaines tribus sauvages du bord de l'Amazone, l'imprévoyance est telle que lorsqu'on veut acheter un de leurs hamacs, de ceux dans lesquels ils dorment, il faut y aller tôt le matin, car le soir est pour eux aussi lointain que pour nous deux millions d'années... »

L'humour exigerait une totale désystematisation de la vie et l'abolition de tous les intermédiaires. Son existence ne peut se démontrer ou alors, c'est seulement *a posteriori*, rétrospectivement après le suicide. Il n'est pas nécessaire de souligner ce que cette démonstration a d'insupportable. A partir du point de vue imaginaire du suicidé, une fois franchie la ligne sans retour de la mort, tout jugement sur la valeur de son geste est rendu impossible, puisque ce point de vue ne peut être qu'imaginé: soit qu'on imagine ce point lui-même, soit qu'on l'imagine comme le ferait le suicidé lui-même. De toute façon, l'humour s'est déjà infiltré dans cette promenade entre la vie d'autrui et sa mort, sa propre vie et sa mort, sa vie et la mort d'autrui. Mais alors il reste les sens: et les sens seraient humoristiques * s'ils étaient inutilisables. (Ainsi l'onanisme avant la puberté est un autre berceau de l'humour). Humour-umour-amour L4. L'humour se transforme en umour à partir du moment où le nouveau-né ne se tue pas aussitôt lui-même. Où il ne veut pas mourir. Cet humour malheureux des sens devient traduction du suicide raté, traduction qui plus tard peut d'elle-même se ravalier, s'effacer et se retrouver sous les traits de l'humour, devant l'acte final accompli; enfm umort.

L'amour, peut-être, s'il est la traduction de l'hermaphrodisme et du narcissisme, leur humour. (Le narcissisme exclut ici la description picturale et spatiale de l'hermaphrodisme, il exige donc l'accouplement perpétuel, solitaire, le coït indivisiblement et réciproquement actif-passif). L'amour est, enfin, réalisation ou mise à mort de la réflexion bisexuelle en une même personne: acte de l'esprit et du corps, - écartant le jugement - ; réalisation de l'humour dans laquelle les sexes ne seraient séparés l'un de l'autre que comme la prétendue âme du prétendu corps. De sorte que le solipsisme, s'il est justifié par son impuissance herniaire, est à son niveau la mise à mort de l'humour, et, donc, umoreux comme un certain onanisme. Et les échecs un peu, etc. De même une certaine dialectique qui dit ingénument: la vie est la mort, donc l'humour est la vie; il ne peut pas l'être, mais il l'est, et c'est pourquoi il l'est, ou c'est pourquoi il ne peut l'être... Dans tous les cas, c'est l'humour qui détermine la mort, et pas la morale (deux choses différentes).

L'humour serait anarchie s'il pouvait être une attitude **. Mais il n'existe

* N'est préférable de dire umoreux qu'humoristique.

** L'humour serait esprit si l'esprit existait.

qu'instantané, aussi loin que puissent s'étendre ses conséquences, dont il n'est pas responsable et qu'il n'a pas pu prévoir. Ainsi, mort, il ne dépasse jamais, dans la vie, un nihilisme à bon marché, ni une légère indifférence à l'égard de tout. Pourtant ses sources n'ont pas besoin de spectateurs, ce qui ne veut pas dire que même les morts ne sont pas susceptibles d'être soumis à l'humour. Et il faut reconnaître qu'en dehors de l'action, seul l'humour pourrait trouver sa justification; et c'est seulement alors, s'il est logique, qu'il est condamné à mort. (C'est pourquoi l'humour auquel on assiste est toujours raté). Car l'humour est sans égards autant qu'indifférent, ouvertement arbitraire; et de toute façon il précède, ou du moins est en dehors du mariage de l'âme et du corps. A part ça, il a sur le plan de la mort la valeur unique que la morale a sur le plan de la vie.

Je ne cite pas Vaché car je n'ai pas ses lettres sous la main. Mais je vais encore essayer brièvement de démonter son réveil. Il existe également un humour-appendice crevé. L'appendice est un petit suicidé. Il attend son caillou. Les choses inorganiques peuvent devenir umoreuses si la vie inadéquate du monde organique y adhère. Et *vice-versa*. Offrir la vie au réveil, ou à soi la vie du réveil. Concevoir ce qui est autrement, et déclarer passé ce qui est. En effet, comment la sonnerie sauverait-elle le réveil de son inébranlable gravité ou manque de gravité! Le type qui réveille chaque jour ses camarades, même s'il le fait toujours à la même heure, n'est pas umoreux. Sauf si au même moment il s'identifie au réveil, s'il devient un réveil (évolué déjà), c'est-à-dire sauf si et seulement si au même moment il est et n'est pas réveil, s'il devient umoreux quand il cesse d'être réveil et d'être un type qui réveille les autres chaque jour à la même heure. Pourquoi alors un réveil, et pas quelque chose d'autre, une montre par exemple? la vie d'une montre ordinaire? D'où la montre tirera-t-elle sa vie, si elle ressemble trop à l'uniformité de la vie, et non pas à la vie, si, même, elle ressemble trop à l'impassibilité de l'humour pour ressembler à son exercice; de sorte que la promenade qui l'aurait réellement rendu umoreuse lui est impossible. La montre, dit-on, peut s'arrêter quand meurt la grand-mère; elles sont identiques. Si le réveil cesse de sonner à cause de la mort de la grand-mère, il s'agit alors d'une conversation plus précise entre eux deux, telle que la grand-mère ne puisse pas non plus se réveiller parce que le réveil a cessé de sonner. Alors que la montre coïncide même avec le sommeil. De sorte que le réveil est umoreux, même quand il cesse de réveiller.

Avec un immense retard.

Koča POPOVIĆ

II

LE MOUVEMENT RÉCIPROQUE DE L'HUMOUR ET DE LA RÉVOLUTION

A partir du moment où une définition plus précise de l'humour est devenue nécessaire, c'est-à-dire une définition plus précise de la condition humaine, porteuse d'un humour latent et permanent (dont les variations ne doivent pas nous déconcerter), et quand on est convaincu que l'attitude humoristique d'un homme peut devenir une attitude d'irresponsabilité totale (quand il s'agit d'un humour véritable, non falsifié, et pas d'un humour qui sert à masquer une retraite poltronne) et entraîner aux solutions hermético-individuelles, ou mieux, qu'il peut devenir une attitude erronée de la part de certains (et encore, puisque l'humour n'est pas réservé à certaines personnes seulement, ne représente-t-il pas une telle caractéristique d'exclusivité qu'il ne puisse devenir un lieu de passage pour les hommes en général: il apparaît même dans le quotidien, ses variations d'intensité et de forme ne doivent pas nous déconcerter, ni dans leur façon, ni dans leur moyen, etc.), attitude erronée donc pour certains, qui conduit l'homme à l'autodestruction sans issue, sans écho ni effet sur les autres, ce vers quoi débouchent toutes ses actions, par lesquelles (il s'agit ici exclusivement de l'apparition d'un *humour* aujourd'hui insurpassable) il atteint les lieux de contact avec les éléments négatifs-actifs de sa libération (et dans ce cas les éléments deviennent complètement disfonctionnels, d'où l'erreur qui rend l'humour en permanence obsolète) - pour créer là, dans ce lieu de contact, une attitude particulière qui se trouve dans le mouvement réciproque entre l'humour (proche d'un désespoir passif, qui d'un certain côté peut même devenir un conservateur d'énergie psycho-physiologique) et les porteurs même d'un processus actif qui se manifeste, bien qu'il soit, c'est vrai, fortement déformé par la présence de l'humour, mais qui, dans le processus de négation de

soi-même, apparaît traversé par l'humour, pénétré et produit par lui, entraînant de cette manière une attitude qui en réalité n'est plus d'humour, étant donné que celui-ci a déjà pu, grâce à son caractère corrosif, ouvrir les soupapes de sécurité et décompresser, passant d'une attitude « présente » complètement subjective, à l'excrément de cette même attitude; attitude que nous avons jusqu'ici désignée comme humour, mais que nous avons catégoriquement distinguée du bavardage humoristique de quelques gourdes, et qui devient un *facteur* véritable dans le processus de progrès d'un moment présent vers ce même moment présent, mais profondément refoulé, perdu, évanoui dans une « nature-morte ». L'humour devient dans ce cas forme et puissance, il n'est plus question de son « abstraction humoristique », mais de son objectivité, de sa force de renversement qui jaillit, mue par sa propre énergie, présentant toujours une caractéristique abstraite (dans ce cas déjà complètement faussée) pour rendre possible l'expulsion des excréments - mais toujours seulement en passant - toujours là où il peut intervenir. A cette occasion, puisque le nom de Jacques Vaché a déjà été évoqué dans la question et la réponse de Ž.N., il doit être clair que, même à son sujet, l'humour n'est pas seul en jeu. Vaché est l'exemple le plus frappant pour préciser l'enchevêtrement inextricable, évoqué plus haut, entre l'humour et une attitude contradictoire (par conséquent, l'humour aussi devient **complexe**, beaucoup plus complexe qu'il ne paraît), mais il est, je le souligne, le lieu d'un passage brusque (le suicide) dans un instinct caractéristique d'anéantissement, c'est-à-dire de devenir - **lequel** est profondément entrelacé dans toute la trame d'un processus dialectique; quand il est évident en tant que caractère contradictoire (la révolte, jusque-là habilement masquée, dévoilée) il entraîne en tout cas le suicide (des sentiments négatifs orientés d'une manière tout à fait mauvaise). - *A partir de là commence donc la délisquescence, par laquelle on peut discerner aujourd'hui, toujours très confusément, deux états en un, et qui constitue le lieu du passage, le lieu de la dissolution progressive (brusque) de l'humour, le lieu du transfert et l'inertie passive et statique en action et subversion, etc.*

D'après cette mise au point, toutes les erreurs résultent mécaniquement de la simple imitation (strictement: même de l'imitation d'une manière de s'exprimer, imitation qui peut s'appuyer sur le processus examiné plus haut, c'est-à-dire sur le retournement, et qui par une simple incapacité à briser les illusions mimétiques des apparitions parfaitement diversifiées de l'humour, pourrait encore aujourd'hui rester très gratuitement dans *l'e"eur évidente*; la signification d'« irresponsabilité » reste ainsi attachée à l'humour. Est-elle justifiée? On la justifie de cette façon: « l'homme est quelquefois impuissant devant une échappatoire offerte par l'imagination ». Or cette évasion est elle-même un piège bien dissimulé tendu par frein général qu'exerce la société, etc. Cependant, par la découverte de cet état les tergiversations sont rendues une fois pour toutes transparentes, car la conscience de leur caractère artificiel d'un côté, leur passivité de l'autre, les découragent sûrement.

Je pense que le jaillissement de l'humour, comme moyen important des

positions d'autodéfense bourgeoises, signifie la coupure de la retraite « vers le vide» (qui est justement en tant que telle l'auberge la plus commode et la plus pratique pour une conciliation de tout avec n'importe quoi, et, enfin, pour sa propre satisfaction), ce qui signifie vicier une «religion» dans ses racines mêmes (cela touche à son abus), « religion» qui pourrait rester d'une façon tellement umoreuse comme l'un des derniers déchets des erreurs passées et de leurs conséquences concrètes dans le présent.

Djodje KOSTIé

III

DJORDJE JOVANOVIĆ SUR « LA TERRE SANS JACQUES VACHÉ »

Je ne peux concevoir l'humour comme une attitude morale. En fait l'humour est immoral s'il est exclusivement un moyen d'action morale; mais s'il est seulement l'un des aspects de l'action morale de l'homme, alors, si l'on considère son origine comme sa destination, l'humour peut être l'un des instruments du règlement de comptes moral.

Pour autant que je sache jusqu'à présent, l'humour apparaît souvent aussi comme une conséquence de la représentation d'une certaine action réelle, qui en elle-même serait morale, mais dont la réalisation entraîne toute une série de nouvelles actions encore plus blâmables, de telle sorte que l'humour apparaît alors comme une censure, comme le rachat d'une immoralité antérieure, et peut-être comme une certaine compensation imaginaire. Pourtant un tel humour - si toutefois on peut l'appeler ainsi - n'est même pas une sublimation: il n'est qu'une nouvelle immoralité, un vain moyen de défense.

Mais il existe un autre humour, qui est comme un fragment de prédiction, qui ne paraît pas avoir les mêmes causes que le premier, et qui est pourtant un acte élémentaire du comportement humain. (En général, quand il est question de l'homme, je ne peux penser qu'à ses actes, à la somme de ses actes, et chacun de ses actes est moral ou immoral - je ne peux comprendre que la moindre chose qui provienne de l'homme puisse être *amoral* ³). L'humour n'est dans ce cas que la manifestation d'un sentiment renforcé d'inutilité personnelle qui est virtuellement en chacun de nous, ce même sentiment puissant qui peut nous conduire, l'un au pessimisme, l'autre au christianisme, et le troisième, presque directement, au suicide. Le pessimiste se tue, et s'il ne se tue pas, il admet du moins le suicide. (Les bourgeois décadents affectionnent avant tout cette façon

de s'éclipser). Le christianisme, pour être logique (comme par ex. le Bouddhisme), devrait préconiser le suicide: car il est préférable de quitter ce monde avant d'avoir mérité l'enfer; et si vous l'avez déjà mérité, pour qu'au moins vous ne baigniez pas quelques siècles de plus dans le goudron fondu (ce qui, vraisemblablement, n'est pas agréable, même pour l'ouvrier qui a passé au moins une partie de sa vie ici-bas devant une chaudière de goudron à asphalter les rues, et ô combien, pour vous qui avez séduit la femme de mon **ami**, qui n'avez pas observé le jeûne depuis dix ans, et avez encore accompli une centaine de péchés du même acabit). Pourtant le christianisme ne vous recommandera pas le suicide, car il veut, cela se comprend aisément, vous employer à la construction du royaume d'ici-bas, qui, cela se comprend tout aussi bien, n'est pas pour vous. Mais si un sentiment accru d'inutilité vous conduit directement au suicide (on n'a rien contre, et, mieux encore, on pousse au suicide chaque monsieur éprouvant ce sentiment); si votre dernier moment vous apparaît clairement depuis le premier moment déjà, alors ce laps de temps qui les sépare, qui dépend en gros de votre corps (de vos nerfs) ou encore de votre don pour le théâtre, sera avant tout rempli par une action exclusivement umoreuse.

Quand je dis « action exclusivement umoreuse », je comprends l'humour avant tout comme un nivellement de toute chose. Et quand je dis « nivellement de toute chose », il faut le comprendre absolument au pied de la lettre; et la façon dont ce nivellement se produit ne dépend que du « bon goût » ou du « mauvais goût » des gens.

Si j'en venais un jour à connaître cet état, il est vraisemblable que je ne me poserais pas de problèmes si on m'offrait de devenir flic ⁶, ou d'aller de ville en ville fonder dans chacune une association pour la défense de la faune et de la flore. J'exercerais aussi bien une de ces professions que l'autre, et en plus j'espionnerais les gens en leur distribuant des affiches de propagande... Hais-moi, cependant, de continuer à imaginer des exemples absurdes, de m'exprimer en bavardages variés, en « qu'est-ce qui se serait passé si... » et « qu'est-ce qui se passera quand... » Ce que je voulais souligner ainsi, d'une manière grossière, c'est l'immoralité évidente de l'humour utilisé exclusivement en tant qu'outil; ce que, par là, je ne voulais pas dire, c'est que l'humour ne doit pas apparaître ainsi, comme un phénomène extrême. On trouve partout des traces d'humour, il nous imprègne sans cesse. Ainsi isolé, il n'est qu'un frein à la mort; ainsi entrelacé dans la trame de vos révoltes, il est un changement de vitesse, un bouleversement de votre vie professionnelle, et par là même un bouleversement du monde.

Est-il encore nécessaire de mentionner en conclusion quelques détails de nature strictement personnelle !

Je n'ai jamais été un adepte de l'humour, soit que je n'aie jamais pu croire à son efficacité, soit que, peut-être, je n'aie jamais eu le « sens de l'humour »; jamais l'humour n'a intimement préoccupé ma pensée, jamais il n'a été en moi un « problème », et si j'estime les gens qui le pratiquent, c'est seulement lorsqu'ils se sont tués; avant leur suicide, je reste très sceptique. Jacques Vaché

est l'un de ceux à qui je dois tout - mais de telles dettes ne se remboursent pas - . Jacques Vaché, l'humour, le suicide, les pampWets de tous les pessimismes, tout ceci fait naître en moi un concept que je nomme: *La Terre sans Jacques Vaché*. On en revient à l'amertume et à la biographie, deux choses auxquelles je crois beaucoup, mais je veux seulement montrer ici que notre humour, à ce moment-là, n'appartient pas à l'ordre de ce qui est immanquablement et au plus haut point actuel - ; qu'aujourd'hui il ne doit surtout pas rester comme il est.

Mais je consens à terminer également ainsi : « Mon rêve actuel est de porter une chemisette rouge, un foulard rouge et des bottes montantes - est d'être membre d'une société chinoise sans but et secrète en Australie __. 7 »

Djordje JOVANOVIÉ

IV

HUMOUR 1932

L'humour est certes indépendant de la catégorie du temps, mais sa mythologie propre est indéniablement *moderne*, ou du moins l'expression de ses mythes est moderne. Tellement moderne que le surréalisme est bien le premier à avoir posé le problème des rapports de l'humour et de la poésie, de l'humour et de la morale, de l'humour et de la mort. Il s'agit avant tout d'une nouvelle manière d'envisager la réalité et de se comporter envers elle, mais sous l'angle de l'humour les objets même se montrent dans leur aspect véritablement moderne. Et tout ceci, dans les cavernes de la matière, sous les robinets de la durée, tandis que l'on continue à se préoccuper du temps, tandis que le temps est encore bien conscient de son existence.

Dans la bêtise compacte qui nous entoure, on n'a même pas ne serait-ce qu'entrevu des problèmes comme le rapport étroit entre poésie et humour; il est donc naturel que la première formulation de ce problème se soit trouvée fort éloignée des préoccupations de faible envergure de l'intelligentsia et paraisse insuffisante, rapide et plutôt terne (« Humour et poésie », *Polittka* du 6 janvier 1930). Dans ces circonstances, il est tout aussi naturel que les quatre pages de *l'almanach l'Impossible*, qui sous le titre « Le Réveille-matin », furent la première (et la seule) tentative, dans ce milieu intellectuel, pour établir expérimentalement le rapport entre l'humour et la poésie, aient rencontré une totale incompréhension et aient été le miroir aux alouettes de quelques farceurs persuadés de trouver là la lueur de leur propre esprit, autant dire de leur débilité.

Nous devons cependant considérer qu'on a déjà établi ce rapport

réci-proque et causal de la poésie et de l'humour, et qu'à travers lui on a déjà perçu la nature de l'humour comme une critique instinctive et objective du mécanisme mental conventionnel, comme une force déjà reconnue qui extrait un fait donné ou un ensemble de faits de leur contexte normal (ce qu'ils attendent discrètement) pour les précipiter dans un jeu vertigineux de relations inattendues et surréelles. Considérons comme admis que par cette *métaphorisation gigantesque* du réel, l'humour accomplit un mélange de réel et de fantastique, en dehors des frontières établies par le réalisme quotidien et la logique rationnelle, donnant ainsi à tout ce qui entoure l'homme et usant à un moment donné de l'humour et de l'humour seul une nouveauté grotesque, une certaine absurdité et une importance microscopique, un sur-sens poétique exceptionnel et éphémère, mais total. Si l'on considère son contact avec la poésie, il devient clair que l'humour est l'expression d'une inaccommodation morale convulsive, l'expression extrême d'une réaction psychique, d'une révolte, qui, pour avoir été longtemps retenue et réprimée intérieurement, n'en a que plus de force.

Cette façon de voir les choses peut être jusqu'à un certain point confirmée et complétée par une interprétation plus précisément psychanalytique, selon laquelle l'humour est « un démenti à la réalité et l'affirmation du *principe du plaisir* » (Lustprinzip). Son côté sublime, par lequel il se distingue du comique ordinaire, tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir (Freud) ». Et plus loin : « L'humour ne se résigne pas, il défie, il implique non seulement le triomphe du moi, mais encore du principe du plaisir qui trouve ainsi moyen de s'affirmer en dépit de réalités extérieures défavorables ». Ainsi l'humour prend place dans la série des méthodes par lesquelles la vie psychique se protège des rigueurs et des attaques du monde extérieur, qui comprend également la névrose, la folie, l'alcoolisme, l'extase. Pour parvenir à se protéger, l'« humoriste » doit considérer la réalité qui l'opprime et ses soucis personnels comme un jeu d'enfant sans importance et sans danger, ce qui est rendu possible par le déplacement de l'accent psychique du « moi » sur le « sur-moi », héritier de l'instance parentale, qui tire du moi lui-même la force de le considérer et de le traiter comme un enfant. (L'oppression exercée par le sur-moi à l'égard du moi, et qui d'ordinaire est une tyrannie effrayante, du même type que celle exercée par le maître, prend ici l'aspect d'une consolation. Consoler est du reste le rôle du père).

Attitude de défense individuelle, l'humour, en refusant la réalité, en niant la réalité et sa gravité, satisfait par une dépense d'énergie psychique certaines tendances régressives vers des modes de pensée prélogique et prérationnelle. A ce propos, Jean Frois-Wittman attire l'attention sur les rapports qui existent entre l'humour et le mot d'esprit d'une part, et l'image poétique de l'autre, et

arrive ainsi à des conclusions qui sont celles de l'expérience purement poétique*.

L'interprétation psychanalytique de la genèse et des sources du plaisir que nous trouvons dans l'humour montre donc que, d'un côté, l'humour, par la transformation des sentiments accumulés en plaisir humoristique, est une attitude qui rend momentanément superflue toute extériorisation affective, qu'il est une réaction précieuse et sublime pour la personne, mais rendant superflue et inopportune toute réaction active, consciente et conséquente; et, d'un autre côté, que l'humour est en quelque sorte un masque estampillé et approuvé par le « sur-moi », qu'arbore l'inconscient pour pouvoir passer en resquilleur à côté du contrôle exercé par ce même sur-moi.

En gardant tout ceci présent à l'esprit, on peut examiner de plus près le problème des rapports entre l'humour et la morale, et surtout entre l'humour et une certaine *attitude* morale, qui suppose justement cette réaction consciente et active dont l'humour dispense**. (Koča Popović a dit à peu près tout ce qu'il y

* L'image est comme le mot d'esprit, une unification, un télescopage d'éléments, l'établissement d'un rapport inattendu. L'économie psychique y entre donc aussi en jeu. A ce plaisir d'épargne peut se joindre dans les deux cas un plaisir d'omnipotence et de négation d'une tension trouvée dans un déni ludique du joug de la réalité, d'omnipotence encore dans la découverte d'une identité. L'image doit de plus à son contexte *poétique* une curieuse ambivalence C.) : la découverte d'une identité peut symboliser en même temps le déni du domaine de l'inconnu, et le déni, contraire, du connu raisonnable secoué dans ses fondations; elle peut donc procurer non seulement un sentiment de puissance sur les éléments de la réalité, mais aussi un sens de l'infini accompagné de sentiments d'union et d'extase, ou d'angoisse devant l'inaccessible, tous également satisfaisants pour l'inconscient, car tous sont liés à des fantasmes infantiles de possession de la mère.

(C! Jean Frois-Wittman, « Les mots d'esprit et l'inconscient » dans *le SA.S.D.L.R.*, n° 2, octobre 1930, p. 28), (N. des T.)

** A propos de la morale, pour éviter la répétition, je ferai remarquer qu'à la suite de *l'Esquisse (L'Esquisse pour une phénoménologie de l'irrationnel, N. des T.)*, et avant d'opérer une distinction plus précise, il faut encore distinguer inévitablement d'une part la *morale réelle* qui est le processus de réalisation du *désir* concret, individuel, l'expression des revendications directes de l'inconscient, de *l'esprit* en dehors de toute systématisation, et, d'autre part, la *morale moderne* qui n'est qu'une étape nécessairement systématisée de ce processus, un système relatif, une *attitude* conditionnée par les exigences des catégories dont la morale réelle (individuelle et inapplicable dans la société actuelle) ne peut, par définition, tenir compte, telles que les catégories du *jugement*, de la conscience, du temps, de l'histoire, de la société.

Sans cette distinction, qui peut sembler schématique et arbitraire, nous serions amenés à ce paradoxe à bon marché de la morale: c'est-à-dire à considérer la morale, concept qui évoque l'idée répugnante des lois, des règlements et des normes objectives, de la codification non seulement du bien et du mal *in abstracto*, mais aussi du comportement de l'homme dans sa propre vie, et même du comportement de l'homme et de la femme en amour (le normal et le pervers, le permis et le défendu), codification qui pour varier en-deça et au-delà des Pyrénées ou du Caucase, n'en demeure pas moins codification; à considérer enfin la morale, sur un premier plan - ce qui est déjà contradictoire - comme un système qu'à tout prix il faut abolir, et en même temps comme la condition même de cette abolition, comme le seul système efficace de négation du premier système; et, sur un second plan, étant donné l'exigence irréductible et arbitraire de liberté personnelle de l'individu, le droit du désir à se réaliser, la morale nous apparaît comme la personnification de la désystème et comme la désystème elle-même.

avait à dire dans sa réponse, mais il reste à souligner la signification, les implications et les conséquences implicites d'une confrontation si *dangereuse*, de l'alliance tellement explosive d'idées incompatibles et inconciliables que représente le contact de l'humour et de la morale. Leurs rapports sont suffisamment complexes, car ils sous-entendent la question de l'attitude vitale, c'est-à-dire qu'ils exigent qu'on prenne en considération dans son ensemble la situation complexe, contradictoire et variable dans laquelle un homme se trouve à un moment donné.

Si l'on tient compte de la distinction mentionnée entre la morale réelle (morale du désir) et la morale moderne (attitude morale « dépendante de la dialectique sociale »), la réponse à la question; *L'humour est-il une attitude morale?* est *négative*, tandis qu'à la question *L'Humour est-il moral?* la réponse est *affirmative*. Car, justement parce que l'humour est parfaitement amoral, on peut dire qu'il est parfaitement moral, étant donné que par sa nature il ne tombe pas sous le coup de la catégorisation (teintée d'une rationalité objective logique et inéluctable qui lui est étrangère) du moral et de l'immoral, dont seules les conséquences le concernent, c'est-à-dire la question de savoir à quoi sert l'humour. Pourtant ce genre d'humour, en dehors du fait qu'il est déterminé par les circonstances et mis à part ses résultats, qu'il soit utile ou non, échappe au verdict du jugement moral; on ne peut l'imaginer que dans un devenir inexorable ou bien dans la fulgurance d'un présent: déjà accompli dans un cas comme dans l'autre hors du temps. Or nous sommes dans le temps, et comment! Et dans quel temps! Dans ce temps-ci! Rimbaud lui-même n'a pas compris, n'a pas aperçu la signification de sa phrase: « Oui l'heure nouvelle est au moins très sévère »⁹. Les perspectives de l'histoire sont inéluctables, et nous devons en tenir compte si nous ne voulons pas que leur déterminisme et leur matérialisme nous écrase. On ne peut finalement fuir la vie qu'en allant vers la mort, et tant qu'on ne la fuit pas, elle se joue dans un présent perpétuel et dans une réalité conventionnelle. Si donc on conçoit qu'ici, dans l'implacable lumière de la veille, le mot *moral* énoncé à haute voix (je ne suis pas seul au monde, tu n'es pas seul au monde, quelqu'un parle à quelqu'un, quelqu'un s'adresse à quelqu'un) ne peut que signifier *conforme aux exigences de la morale moderne*, car la *communication* donne aux mots un sens social, alors il devient clair que seul est moral ce qui est révolutionnaire. Révolutionnaire parce que moral ; moral parce que (peut être considéré comme) révolutionnaire: c'est par ses conséquences, ses résultats, que l'on peut juger de la moralité d'une donnée initiale. Ce qui signifierait que l'humour est moral, car il n'y a aucun doute qu'il est subversif: il ne laisse pas une pierre des amphithéâtres de l'éternelle sagesse intacte. L'humour est moral, tout comme la folie, la poésie, l'amour, cela ne se discute pas (réponse affirmative). Donc, nous considérons déjà ce qui est moral à la mesure de la morale moderne. Se pourrait-il d'ailleurs qu'une chose qui *idéalement* s'identifie avec la réalisation désintéressée de l'inconscient, c'est-à-dire avec la morale réelle du désir, qu'une telle chose n'ait pas de conséquences morales ? Mais cela ne veut pas encore dire que l'humour soit une

attitude morale. « L'humour serait anarchie s'il pouvait être une attitude. Mais il n'existe qu'instantané, aussi loin que puissent s'étendre ses conséquences, dont il n'est pas responsable et qu'il n'a pas pu prévoir» (Koča Popović).

L'humour en tant qu'attitude vitale est intenable, insupportable. Il ne peut être une position morale, car en tant que position il n'est pas viable dans une collectivité, dans le temps.

Jacques Vaché s'est tué; Jacques Rigaut s'est tué. Les critères de la morale dépendent des conditions de la vie sociale dans un temps donné et dans une collectivité donnée, alors que le suicide est l'unique fin logique d'une *solitude* atemporelle. L'humour pourrait être la morale de la solitude, mais la solitude s'est elle-même condamnée à mort (ou alors elle est obligée de se transformer en action, c'est-à-dire très vite de se nier à nouveau elle-même), précipitée vers son unique fin, vers l'autodestruction: la solitude définitive. L'humour, nihiliste, régresse vers sa propre annihilation, vers la paix intra-utérine de l'isolement, de la non-participation, de l'irresponsabilité, vers le repliement umoreux de l'embryon. Sortir de la vie: le cercle se referme, l'embryon est à nouveau replié sur lui-même, immobile.

L'humour, morale du nouveau-né avant la naissance et du suicidé après la mort, ne peut être une attitude morale, car il est dans un rapport tel avec la vie qu'il ne peut se décider à quoi que ce soit; alors que l'attitude morale est un perpétuel choix fait en fonction d'une attitude préalablement déterminée, en fonction de sa propre détermination. L'humour par définition ne peut choisir, car il n'admet pas la réalité; malgré sa négation de cette même situation de réel que la morale moderne nie, et sa négation de toute autre situation, malgré son opposition à tous les faits sociaux, à tous les éléments et à toutes les données du social, l'humour en réalité est, par cette « ironie suprême », une indifférence sans issue, justement parce qu'il est en opposition avec toutes les données possibles de la réalité sociale, un sentiment de lassitude, de l'inutilité de tout, une nonchalance: un« vanitas vanitatum... » incompatible avec tous les engagements sociaux possibles '. Et en tant qu'indifférence, l'humour se montre tout aussi intenable: indifférence radicale, indifférence de la matière dans sa perfection, indifférence qui n'est ni vivante, ni vivable, car la vie de l'homme, individualisée dans la matière ne peut pas être indifférence (*Esquisse*, pp. 170-171).

Les temps sont trop sévères et trop présents, leur continuelle invite trop forte, les chaînes qu'ils nous font porter trop lourdes, les coups de la réalité trop fréquents et trop précis, pour que quiconque puisse espérer s'en tirer par la conservation artificielle d'une illusion, en se protégeant sous le vague toit de chaume de l'humour, dans le moulin solitaire de l'humour, dans le phare sans feux de l'humour. L'humoriste désenchanté (sans parler des journalistes !), enveloppé dans la cape illusoire du fatalisme, est accroupi au sommet de la plus haute meule de foin (qui brûle à la base), sans une miette d'illusion (et voué tout entier à une illusion 0), sans espoir mais sans amertume, sans un mot de révolte, sans un geste, sans une action (car il n'est pas exact que l'humour soit un« mode

d'action» et il n'est pas vrai que par l'humour «la personne agi[sse] sur l'ensemble des rapports concrets qu'elle entretient avec le monde»¹⁰ ; car s'il y a action, c'est seulement à travers un raisonnement, *a posteriori* ou par l'intermédiaire d'une conscience étrangère, qui n'est déjà plus l'humour à l'état de nature, et qui n'agit donc pas seul, de lui-même; s'il pouvait agir, il serait en soi une attitude morale, absolument à l'opposé de tous les espoirs, de tous les engagements. «Sensation de *l'inutilité théâtrale de tout*» (Vaché pour l'humour) : une sensation qui doute de tout (« O DIEU ABSURDE ! Car tout est contradiction - n'est-ce pas? - et sera umore celui qui toujours ne se laissera pas prendre à la vie *cachée* et *sournoise* de tout - O mon réveille-matin »)¹¹ une sensation de toute façon d'inadaptation à l'ordre normatif, une sensation donc subversive et morale, mais qui, quand elle se matérialise, éclate dans sa propre structure. Une mise en forme, sans doute, de ce dieu « *décevant*, ricaner un peu et terrible en tout cas »¹² qui devait selon Vaché se déchaîner. Et qui ne s'est pas déchaîné, *car par là-même il ne pouvait se déchaîner*. « Sensation de *l'inutilité théâtrale de tout* » : aube trouble et cendrée du dadaïsme. Humour, *dada*: sentir l'absurdité de tout, c'est sentir aussi sa propre absurdité, c'est être soi-même absurde. Donc: être ou bien condamné à mort, ou bien à la transformation par une négation qui est un dépassement. Vaché s'est tué, le dadaïsme est devenu le surréalisme.

Cette alternative indifférente crée une sorte d'impulsion refoulée dont la puissance explosive, latente et virtuelle est tirée au clair par la puissance du temps, au clair de la décision et de l'action: cette énergie particulière à l'indifférence, canalisée, devient un moteur pour l'action.

Et pour cela, je salue très bas les miasmes virulents de l'humour.

Psychologiquement, par son «attitude humoristique », l'homme ignore tout des attaques de la réalité, et il transforme l'offensive inacceptable et douloureuse de cette réalité en un motif de plaisir humoristique, en une affirmation victorieuse de l'immunité de sa personne. Mais cette attitude est un secours de courte durée: nul n'est mithridatisé contre le poison opaque et perfide du monde extérieur. Dans les instants où l'humour fonctionne, l'antidote à ce poison opaque est un poison encore plus secret, subtil et corrosif. Et dans certains cas précis (par exemple en face d'un prêtre), sans tenir compte du nihilisme qui lui est en général propre, ses réactions peuvent, dans une perspective déterminée, être considérées comme moralement justifiées, mais elles peuvent aussi s'identifier aux réactions, dans une même situation, de la morale moderne du révolutionnaire. Puisque cette attitude ne peut être permanente ni durable, l'humour devient immoral dès qu'il tente de transformer son incapacité à durer par la généralisation et la systématisation... Celle-ci est immorale comme toutes les autres systématisations opérées sur les éléments subversifs, *exceptée celle, consciente et consciemment relative* de la morale moderne. Ici l'humour n'est plus l'expression désintéressée et immédiate de l'inconscient, mais il trahit déjà sa particularité concrète irréductible, il n'est plus véritablement réalisation morale du désir, mais il n'est pas non plus

systématisation consciente, menée dans un but d'efficacité, il n'est plus rien du tout: *un alibi qui couvre tous les compromis*.

Pour que la liberté de la désystématisation, cette liberté dont les bonheurs jusque-là interdits annoncent le déroulement de moments extraordinaires: l'amour, la poésie, l'humour, deviennent universels, il faut une systématisation de ses éléments, donnés et incomplets, qui soit complètement le contraire de la généralisation de quelques-uns de ces éléments en particulier.

Sur le chemin de la liberté de la personne, de ce qui n'est pas contrôlé, de ce qui est irrationnel, et donc sur le chemin aussi de l'humour total, de cet humour précisément vers lequel l'humour existant aujourd'hui exécute une percée (seulement), humour adapté aux conditions extérieures de l'intégration psychique, il n'y a pas de raison pour que la systématisation la plus sévère, par le seul fait qu'elle représente un degré vers l'arbitraire ludique, ne contienne pas d'élément d'humour. Le surréalisme qui s'engage directement dans cette « zone interdite » * et qui par ses franges s'exclut de toute rationalisation, s'est mis au service d'une partie organisée de la réalité elle-même; soumis à cette sévérité rationalisée, il s'est mis au service d'une chose, la seule qui soit historiquement inévitable et efficace, et qui est elle-même au service de ce que le surréalisme entrevoit comme son but. Les éléments de ce but entrevu, comme ceux qui peuvent, dans des circonstances données, se matérialiser, sont déjà contenus dans le surréalisme, et, quand ils se mettent, par une activité rationnelle, au service d'une pensée pratique et active qui travaille à la transformation de ces conditions de réalisation, quand ils s'impliquent dans cette pensée, ils sont presque eux-mêmes systématisés, pris dans une systématisation, ils ne sont pas trahis par la généralisation, mais en fait ils se sont mis à leur propre service. L'humour est par exemple une arme dont le surréalisme ne doit pas se priver.

Le fatalisme inhérent à l'humour n'a pourtant lui-même rien à voir avec le caractère déterministe de l'attitude morale, selon laquelle on n'atteint à la liberté que par la connaissance de la nécessité, et on ne se dérobe pas à sa responsabilité devant la nécessité de cette connaissance. Comme il est dit dans l'introduction à cette enquête, il est exact que « l'humour révèle l'irresponsabilité morale de l'individu devant la réalité concrète des rapports qui existent entre lui et une collectivité ». Mais la raison pour laquelle l'humour n'est pas une attitude

* Car en vérité qui aura le droit d'user de cette « ironie suprême » qui, selon Breton, « s'applique à tout, et [donc] aussi aux régimes » ? Ce droit sera de toute façon refusé aux sceptiques, à ceux qui prétendent contempler le monde du haut de leur sagesse, comme s'il s'agissait d'une représentation théâtrale futile et absurde à laquelle ils ne participent pas. Car cette ironie suprême est « PAR-DELA », mais « elle suppose, au préalable, tout l'acte volontaire qui consiste à décrire le cycle de l'hypocrisie, du probabilisme, de la volonté qui veut le bien et de la conviction » (Hegel: *Phénoménologie de l'esprit*). Mais la vraie conviction, qui n'est pas seulement formelle, ne peut se produire toujours selon Hegel, que dans la sphère du social. [*Philosophie du droit*; passage cité dans le *Second Mani/este du surréalisme*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, s.d., pp. 93 et 95 -- N. des T.]

morale n'est pas, comme il est dit dans cette même introduction, que la négation de la personne qui use de l'humour est « privée de toute couleur et dépourvue de l'âpreté de la révolte » (ce qui ne constituerait pas une explication, même si ce n'était pas faux), mais bien que la personne n'agit pas, mais réagit par l'humour, enfermée dans l'humour, de telle sorte que cette négation n'est pas dialectique, et donc stérile. Alors que l'attitude morale suppose la conscience, même implicite, de la nécessité dialectique.

Marko RISTIÉ

*Traduit par Branko ALEKSIC
et Valérie THOUARD*

NOTES

1. R. Zivanović-Noë reprend ici le texte de Vaché; cf *infra*.
2. Ce manifeste du groupe: *Pozicija nadrealizam. Signatura rerum* (tract, éd. surréalistes, Belgrade 1931), a été publié en traduction française sous le titre: « Belgrade, 23 décembre 1930 » et signé par O. Davico, M. Dedinac, V. Zivadinović, Bor, D. Kostić, D. Matić, K. Popović, P. Popović, M. Ristić, A. Vučo et D. Jovanović, dans *le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, Paris, décembre 1931, pp. 30-32.
3. Lettre à Louis Aragon, été 1918.
4. En français dans le texte.
5. La parenthèse n'est pas fermée dans le texte.
6. En français dans le texte.
7. Texte extrait d'une lettre de Jacques Vaché à André Breton (*Lettres de guerre*, 11 octobre 1916).
8. S. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, appendice: « L'Humour », trad. par M. Bonapane et M. Nathan, Gallimard 1930, pp. 402-403.
9. A. Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer*.
10. CIL'introduction à l'enquête de R. Zivanović-Noë.
11. Lettre à André Breton du 18-8-17, dans *Trois Suicidés de la société*, op. cit., p.291.
12. Lettre à André Breton du 19-12-18 (dernière lettre), *Idem*, p. 306.

VARIÉTÉ

ANDRÉ BRETON ET LES MONDES PRIMITIFS ¹

Jean-Claude BLACHERE

Contrairement à ce que concluent beaucoup d'études d'« imagologie », les représentations des cultures primitives élaborées en France au cours des premières décennies du **xx**^e siècle ne se réduisent pas à une littérature du mépris et de la dérision, exaltant l'idée impériale, ou uniquement préoccupée de jouissances d'exote.

Peintres et sculpteurs avaient appris, bien avant 1914, à regarder l'art nègre. Depuis la thèse de Jean Laude ², cette notion d'une influence des valeurs esthétiques « sauvages » sur la sensibilité européenne est parfaitement clarifiée. Mais on ne s'était guère avisé qu'au sein de la modernité littéraire et plus particulièrement chez les poètes, un « modèle nègre » avait fonctionné et marqué de son empreinte les efforts de renouvellement de l'écriture.

Le Modèle nègre, a étudié les mécanismes et les limites de cette influence sur trois écrivains représentatifs d'une époque qui s'achève avec la Première Guerre mondiale: Apollinaire, Cendrars et le Tzara du dadaïsme zurichois}. Un compte-rendu en a été donné ici même par Régis Antoine ⁴. Ce travail ne constitue en fait qu'une première approche d'une question beaucoup plus vaste. L'étude du cas de Tristan Tzara, par quoi j'avais achevé mon parcours, laissait prévoir des développements et des avatars multiples du « modèle nègre ». Vers le milieu des années 20, lorsque la vague surréaliste vient recouvrir le flot des autres avant-gardes, l'art nègre cède du terrain, dans la curiosité publique, à des cultures primitives plus récemment révélées. En outre, et toujours sous l'impulsion surréaliste, la réflexion esthétique, sans disparaître, s'efface devant les prises de position politiques que suscitent les premiers craquements de l'édifice colonial.

Dès lors, l'époque surréaliste devenait un observatoire privilégié pour analyser comment la référence aux cultures primitives, si abondante dans l'œuvre de Breton, s'était transformée en fonction de ces nouvelles données.

Si mon doctorat d'Etat prend la suite chronologique du « modèle nègre », il pose à propos du surréalisme des questions inédites que la nature même des œuvres interrogées dans mon premier ouvrage n'autorisait pas. André Breton dialogue avec un large échantillon de cultures archaïques sauvages. Il médite non seulement sur les masques et les fétiches - ce qui n'aurait rien eu de très nouveau ! - mais sur la faune et la flore, voire la géographie des « espaces primitifs », et, plus encore, sur la situation politique des peuples « de couleur », héritiers de la pensée primitive et opprimés par l'Occident. Son expérience ne se limite pas au regard et aux émois du collectionneur. Elle concerne l'ensemble des « mondes primitifs » et met en branle chez lui tous les aspects de la sensibilité et de la vie militante.

*

**

Avant de présenter les apports de ma thèse, il ne me paraît pas inutile de rappeler, schématiquement, l'état courant des connaissances sur les rapports de Breton et du surréalisme avec les cultures primitives.

Comme le fait ressortir mon inventaire bibliographique, il n'existe que fort peu d'ouvrages, ou même de simples articles, traitant de cette question comme elle réclamait de l'être: dans une perspective de synthèse, sinon d'exhaustivité, n'excluant aucun domaine culturel ni aucune facette: sociologique, philosophique, politique. Les meilleures approches que l'on possédait posaient certes d'utiles jalons, sans aller au-delà de la perspective monographique: Breton et les mondes noirs, les surréalistes et l'indien d'Amérique, les mêmes et l'Indien mexicain ou l'Esquimau. Il fallait regrouper tout cela pour donner à l'intérêt de Breton sa véritable dimension. De plus, malgré ces premiers travaux, on se contentait trop souvent d'admettre quelques idées générales:

- on savait que Breton s'était « intéressé » aux arts primitifs;
- on était bien convaincu que les arts sauvages avaient probablement « influencé » l'expression surréaliste.

Quant à savoir en quoi exactement avait consisté l'intérêt de Breton: ses causes, son extension, sa fortune; quant à ce qu'il fallait précisément entendre par « influence », comment et sur quoi elle avait pu s'exercer, la curiosité - même universitaire - n'était pas encore allée jusque-là.

Les généralités qui constituaient le plus clair des « connaissances » - si l'on peut dire - côtoyaient fréquemment l'erreur. Elles étaient même dangereuses parce qu'elles bloquaient la recherche: pourquoi diable s'intéresser à une question dont on pensait avoir fait le tour ?

Je me suis proposé de transformer des idées reçues en idées recevables: je ne révèle pas que Breton a entretenu un commerce ininterrompu avec les formes

et les pensées sauvages, je mets au jour, pour la première fois, ce que fut ce dialogue: sa genèse, son contenu, ses silences.

Mon travail implique donc nombre de rectifications et d'approfondissements. Il apporte surtout des résultats inédits sur lesquels, seuls, j'attirerai l'attention.

Pour la brièveté et la clarté de cette synthèse, j'ai pris la liberté de regrouper ces résultats selon un ordre qui n'est pas celui de ma thèse dont on trouvera, à la fin de cet article, un très court résumé.

*

**

La référence aux cultures sauvages est souvent mise au compte des manifestations extérieures du désir de se singulariser. Le bric-à-brac des ateliers d'artistes, le « capharnaüm obscurantiste » de la rue Fontaine auraient donc, de ce point de vue, participé d'une esthétique superficielle de dandy.

Or cette référence est contemporaine, et même partie intégrante, des refus inauguraux adressés au monde occidental. Elle accompagne toute l'histoire du surréalisme. Surtout, elle se situe au cœur des réflexions qui le définissent: soit comme incitatrice à la remise en question des valeurs « blanches », soit comme source de l'activité poétique, soit comme modèle d'action politique.

En conséquence, l'intérêt pour les mondes primitifs apparait comme l'une des données fondamentales du surréalisme et de la pensée de Breton, négligées ou mal évaluées jusqu'ici.

La « crise nègre » avait secoué toutes les avant-gardes; la négrophilie mondaine des années 20 et 30 s'était fort bien conjugué à la mode jusqu'à s'en faire le signe le plus éclatant. Breton et son groupe doivent se situer par rapport à cet héritage de primitivisme pictural et littéraire et à l'entourage des boîtes à jazz ou de la Revue Nègre.

Alors qu'on pourrait s'attendre, de la part d'un mouvement qui postule l'originalité absolue, au refus de toute compromission, l'examen des textes - notamment ceux de *la Révolution su"éaliste* - montre au contraire une assez grande perméabilité du groupe aux stéréotypes les plus éculés de la représentation du nègre. Même les plus subtils retournements d'images et de sens, opérés par le jeu de l'ironie et de la dérision, n'évitent pas toujours au discours surréaliste - y compris celui de Breton - de côtoyer le racisme.

Toutefois, ma recherche permet quelques mises au point sur la question des relations de Breton avec l'opinion de son temps. Concernant le primitivisme et la négrophilie qui constituent « J'air du temps », son attitude fut moins intransigeante qu'on ne l'a dit. Concessions d'un homme aux fatalités culturelles de son époque? Longue ascèse, parfois vaine, pour se défaire soi-même d'attirances faciles?

Sur un fond d'évocation sociologique du « Paris nègre » des années 20, c'est une image nuancée de Breton qui apparaît et non pas celle d'un

doctrinaire. L'étude des composantes de la psychologie de Breton mérite mieux que les jugements à l'emporte-pièce que la critique ne lui a guère ménagés. J'ai essayé de caractériser et d'expliquer l'un des traits les moins compris de l'attitude de l'écrivain. Dans ses rapports avec le masque ou la statuette sauvages, comme dans ses éblouissements de visiteur de contrées exotiques, il apparaît pénétré de la croyance à la magie et tout imprégné de mentalité « participationniste », celle-là même que Lucien Lévy-Bruhl avait baptisée « mentalité primitive ».

Au-delà des anecdotes, il s'est agi de saisir les motivations profondes de ces comportements pour y déceler le signe du poète attentif au discours des objets d'un autre monde, qui l'entretiennent de la puissance des rêves et des désirs. La croyance à la magie est donc, chez Breton, l'expression de cette idée fondamentale qui oriente toute la psychologie selon le surréalisme : il y a chez tous les hommes, un « fonds commun », un stock invariable de désirs et d'angoisses. Le masque océanien traduit cette identité psychique; les pratiques magiques en sont la Saisie. Si le voyageur du Mexique ou des Antilles s'extasie devant les aspects insolites de la nature, ce n'est pas par sacrifice aux conventions exotiques mais par conviction philosophique et poétique: la terre, spécialement celle des « espaces primitifs », est saturée de signes; elle est le « grand hiéroglyphe » de la liberté et de l'amour.

*

**

Mon sujet rendait inévitable l'analyse des rapports de Breton avec la science constituée - l'ethnologie -, et avec l'objet de collection. Mon point de vue n'a pas consisté à évaluer les connaissances et les ignorances de Breton, ni à dresser un inventaire notarial des « fétiches » achetés et vendus, même si, çà et là, ma recherche m'a conduit à pouvoir apporter des précisions ou des révélations. Le « savoir » et l'objet ont plutôt été envisagés ici dans leurs connexions avec la sensibilité de Breton et son expérience de l'écriture poétique. En quoi l'information ethnologique et l'observation-manipulation du fétiche s'intègrent-elles à la « fabrication » du texte? Je réponds à cette question par l'explication... de texte, exercice doublement périlleux en tant qu'il interprète - et court donc le risque d'errer - et en tant qu'il réduit la polyphonie poétique à une signification. Au prix de précautions indispensables (qui pourront servir à développer une méthodologie de la lecture du texte surréaliste, rêve ou poème, concerté ou automatique), je propose un déchiffrement de tout un ensemble d'œuvres qui n'avaient pas retenu jusqu'ici l'attention, en particulier *Xénophiles*.

En définitive, la référence primitive, quelle qu'en soit la provenance et la nature, se tient à la racine de l'activité poétique. Objet-à-acquérir, mythe-à-assimiler, elle provoque le désir, elle met en jeu l'émotion, elle déclenche et libère le flux psychique qui s'organise en parole. Dans l'esprit de Breton, la

référence sauvage est inséparable de toute la quête surréaliste. Sur un point particulier, celui de la fonction de l'écriture automatique, j'en apporte une démonstration supplémentaire. Je propose l'hypothèse suivante: l'expérience des *Champs magnétiques*, en 1919, peut être envisagée (bien qu'on ne puisse évidemment pas la réduire à cela) comme un moyen d'accès à la connaissance des mondes primitifs. Si l'écriture automatique n'a pas été le fruit d'une démarche concertée en vue de l'acquisition d'un savoir, il n'en reste pas moins que Breton lui-même, à plusieurs reprises, l'a désignée comme de nature à placer l'écrivain dans un état voisin de la « mentalité primitive ». Même si, en définitive, il est permis de penser que Breton procède ainsi à une reconstruction précieuse de son passé, il demeure significatif que l'importance de la référence primitive est toujours soulignée:

**

L'analyse des contenus exacts de la notion d'influence des valeurs sauvages sur Breton, jusqu'ici distraitemment mentionnée mais jamais approfondie, est ma préoccupation majeure.

J'établis d'abord en quoi une influence était possible: l'intelligibilité du message primitif implique des pré-supposés philosophiques dont l'examen conduit à clarifier la conception que Breton se fait du Temps et de l'Histoire.

Le statut et la fonction du mythe dans les collectivités primitives ont servi de support à la réflexion politique de Breton sur l'état et le devenir des sociétés occidentales. Le mythe sauvage assure la cohérence de la communauté, lui procure la capacité de résister au laminage de son identité culturelle et même de se révolter. Aux temps troublés où l'esprit, dans l'Europe de tous les dangers, se dissout, Breton évoque les mythes aztèques, hopis, haïtiens, comme autant d'exemples dont l'Occident ferait bien de s'inspirer.

Mais le surréalisme s'est montré, en définitive, impuissant à formuler ce mythe à la fois archaïque et révolutionnaire.

L'influence des cultures primitives est bien mieux inscrite dans la sensibilité poétique des surréalistes. Le sauvage -l'amérindien, l'aborigène- montre qu'il est possible de préserver le « continuum psychique », c'est-à-dire de ne pas séparer dans notre vie le réel et le surréel. L'artiste papou enseigne qu'il faut laisser libre cours aux rêves et aux angoisses; que l'« art » est une objectivation des désirs et de la vie latente.

Dans ce domaine, l'homme primitif apparaît bien comme un « modèle ». Encore faut-il ne pas se méprendre sur le sens qu'il faut accorder à ce terme. Le modèle primitif n'a pas agi comme une cause première, un souffle primordial qui, une fois révélé, animerait le néant. Mais il a constamment servi de point d'appui, d'étalon à quoi comparer sa propre performance, et de justification d'autant plus précieuse qu'elle émane de cultures radicalement étrangères à l'Occident.

Ma seconde préoccupation est d'établir l'importance capitale de la réflexion politique dans l'attention que Breton porte aux mondes primitifs, et son lien nécessaire avec les préoccupations poétiques.

Curieusement, l'anticolonialisme de Breton n'a guère suscité l'intérêt des chercheurs. Quand la critique" s'y trouve confrontée, elle lui reproche, pêle-mêle, son inefficacité, son incompatibilité avec la croyance à la magie, son inféodation aux directives du parti communiste. En somme, une embardée, une erreur de parcours; rien qui mérite qu'on s'y arrête ou qu'on en inclue l'étude dans la description du « primitivisme» de Breton.

En fait, la situation même de l'homme primitif dans la représentation surréaliste le rend justiciable d'une lecture politique, et doublement. Le primitif enseigne, par le seul fait qu'il existe, qu'il y a une autre vie, un autre monde. Il est une incitation permanente, donc, à suivre les mots d'ordre de Rimbaud et de Marx. De plus, l'homme primitif, si riche de secrets à découvrir, est en voie de disparition. Les peuples « de couleur» qui en conservent l'héritage, sont colonisés par l'Occident: opprimés, assimilés, rendus inoffensifs et amnésiques. Il est donc urgent (pour Breton et les surréalistes plus que pour d'autres, puisqu'ils sont davantage convaincus de la valeur de ces secrets) de protester contre la destruction de ces peuples par le système colonial, de revendiquer - et même contre ceux qui se satisferaient de la seule indépendance politique de ces peuples - le respect de leur différence culturelle.

Mon analyse retrace la naissance et le développement de l'anticolonialisme dans la pensée de Breton. En y montrant l'influence du parti communiste, je ne fais guère que préciser, par l'examen des textes, une histoire connue dans ses grandes lignes. Mais l'originalité de ma lecture consiste à mettre en évidence l'autonomie du discours de Breton dans ce domaine. Après la traversée cahotante et « égarante » des années d'affiliation au P.c., où le point de vue surréaliste ne parvient jamais à s'effacer complètement, les séjours au Mexique, à la Martinique, à Haïti, sont autant d'occasions de réaffirmer la **primauté** de la perception poétique, seul moyen de conférer sa véritable dimension à la revendication profonde des peuples opprimés.

*

**

Les positions de Breton, souvent formulées avec tous les insupportables partis-pris d'un homme de passion, ont suscité bien des malentendus. Elles apparaissent en trop radical porte-à-faux pour que ma conclusion ait obéi au vieux réflexe rhétorique qui la transforme en exercice de synthèse généralisante. L'originalité irréductible des idées de Breton s'y serait trouvée diluée, voire niée.

Mon option a été d'ébaucher l'étude de la réception critique du « primivisme» de Breton - puisque c'est ce mot et les comportements qu'il désigne qui se sont trouvés le plus souvent au centre des reproches adressés à Breton. La réaction à ses idées, d'où qu'elle vienne, est constamment animée par le refus

d'admettre qu'on puisse, sans se contredire, admirer les peuples primitifs: trahison de militant de la révolution, trahison d'intellectuel, trahison d'homme blanc qui renie sa race, son esprit, sa vraie mission. Les idées de Breton dérangent: on les déprécie donc en les baptisant « primitivisme ». En réalité, une telle étiquette ne saurait convenir, tant Breton s'éloigne de tout lyrisme passéiste. Bien au contraire, l'appel, chez lui, à ce qu'il y a de plus profond et de primordial en l'homme, dont le sauvage offre le **témoignage**, est le premier moteur de la révolution.

NOTES

1. L'auteur a soutenu, le 7 novembre 1986, à Paris IV, une thèse de doctorat d'Etat dont il résume ici les principaux apports.

Exemplaires ronéotypés déposés à la Bibliothèque de la Sorbonne, 4 tomes, 975 pages.

2. Jean Laude, *la Peinture française (1905-1914) et «l'art nègre»*, (contribution à l'étude du fauvisme et du cubisme), Paris, Klincksieck, 1968.

3. Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre, aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara*, Dakar-Abidjan-Lomé, Les Nouvelles éditions africaines, 1981.

4. Voir *Mélusine* n° V, 1983, pp. 305-310.

ANNEXE

Voici, en quelques lignes, le résumé de ma thèse:

Suscité par le refus inaugural et intransigeant des valeurs occidentales, le recours systématique à l'exemple des cultures sauvages, de préférence à d'autres références idéologiques ou anistiques tout aussi hérétiques, s'explique par le fait que les communautés primitives (ou restées proches des sources) continuent d'émettre un message vivant et approprié à l'appétence surréaliste (1^{re} partie).

Divers moyens s'offrent à Breton pour accéder à la connaissance des mondes primitifs. Rejetant l'exotisme, dont son époque est si imprégnée; utilisant, non sans réticences, l'ethnologie, il découvre très tôt, avec l'expérience de l'écriture automatique, que l'écoute de la voix intérieure peut nous mettre en communication avec les couches primitives de la psyché. C'est toutefois le dialogue magique entretenu avec l'objet d'un primitif qui fait accéder le poète à la voie royale du « savoir affectif » (2^e partie).

Chronologiquement héritier du primitivisme des avant-gardes européennes, contemporain de la négrophilie mondaine des années vingt, le surréalisme ne peut guère préserver son expression des stéréotypes usuellement développés dans la représentation littéraire du nègre. André Breton, toutefois, se distingue de ses compagnons par une plus grande imperméabilité à ce phénomène. Qu'il en retourne le sens par une subversion subtile, ou qu'il les rejette explicitement, Breton tend à se mettre à l'abri du reproche d'avoir véhiculé les images les plus convenues et les plus racistes du sauvage. C'est qu'il en attend un message plus imponent qu'une leçon de jazz ou de danse (3^e partie).

La nécessité de préserver l'identité des peuples de couleur, plus proches héritiers de la pensée primitive, conduit Breton et ses amis à s'engager dans le débat colonial. Prenant progressivement conscience de devoir se libérer d'un frénétisme stérile (l'appel aux Barbares, les célébrations de la révolte), les surréalistes sont d'abord séduits par la politique organisée du parti communiste. Ils en

suivent alors la ligne idéologique et reproduisent (non sans quelques incohérences de pensée) les grands thèmes de la dénonciation anticoloniale définis par le parti. Mais la rupture avec les communistes devient inévitable, dès lors que Breton met de plus en plus l'accent sur la spécificité culturelle des peuples colonisés, au point de donner le pas au point de vue poétique sur l'analyse politique (4^e partie).

C'est bien au domaine poétique, en effet, que ressortit la véritable nature du message primitif, dont on s'assure qu'il est bien accessible à l'homme moderne pour peu que celui-ci adhère aux thèses surréalistes sur le temps et le fonds psychique commun. La leçon du primitif vaut pour le statut que l'Occident devrait accorder au mythe, moyen de connaissance qui réserve les droits de la poésie, ciment social, principe mobilisateur des énergies révolutionnaires. Mais cette leçon vaut plus encore pour le modèle que l'homme primitif offre d'une existence toute nourrie de valeurs surréalistes avant la lettre. Le primitif a une aptitude naturelle enviable à la représentation conceptuelle, à la préservation de l'unité psychique, à l'expression curative des pulsions inconscientes par la création plastique non moins accordée aux besoins de l'homme qu'aux caractéristiques de la nature qui l'environne (5^e partie).

L'attention que Breton porte à la nature tropicale n'est donc pas le fruit de l'exotisme conventionnel. Si son regard élit certains lieux, une flore et une faune panicullères, c'est que cette nature offre un reflet des temps primitifs. La nature primitive est d'ailleurs une nature surréaliste: elle exalte la vision plus que la vue, elle parle à l'imagination. Elle apparaît surtout saturée de ces lieux-signaux qui font de l'univers un cryptogramme propre à susciter l'activité interprétative et donc poétique de l'esprit. Ces signaux possèdent un sens: ils témoignent d'une autre création possible, d'une autre réalité. Décryptés selon la sensibilité panicillière de Breton au moment de ses voyages tropicaux, ils signifient l'amour, ils parlent de liberté, ils sont l'image de la poésie surréaliste. Enfin, ils postulent l'existence, chez André Breton, d'une philosophie de la nature très comparable à la mentalité primitive (6^e partie).

FRANCOPHONIE ET SURRÉALISME L'ENJEU THÉORIQUE *

Bernard LECHERBüNNIER

La poésie est ce lieu où le verbe prend chair, où la parole s'acheminant vers le monde préconise le désir comme mode de connaissance.

La surréalisme est la partie la plus exposée - au soleil comme au danger- de ce lieu. La parole y est convoquée dans sa nudité frileuse et les mots s'y agrègent en liberté, y font sens pour leur plaisir.

M'écartant du fleuve majeur du surréalisme français proprement dit, je suis allé explorer d'autres rives, celles des surréalismes belge, canadien, antillais, égyptien, roumain, mauricien de langue française. Non par goût de l'exotisme, mais par conviction que là, aux marges et sur les marches du mouvement central, se jouait une radicale épreuve de vérité. Dans chacun des pays concernés, dans chacune de leur littérature, le surréalisme n'a-t-il pas créé un traumatisme littéraire définitif, une révision déchirante du travail poétique dans son essence et son fonctionnement? Jamais aucun phénomène littéraire, depuis le Romantisme, n'a manifesté avec autant de force sa vocation à fusionner les désirs - conscients et inconscients - d'une génération, à les accomplir en une Parole libérée et libératrice, à créer des représentations neuves, aptes à délivrer les hommes de leur carcan psychique et de leur aveuglement sur leur propre destin.

« Francophone » de nature, ce sujet l'est. Et quasi universellement puisque, hormis la Suisse et le Maghreb, toutes les zones de l'espace francophone ont

* Bernard Lecherbonnier présente ici une introduction à sa thèse de doctorat, soutenue devant l'Université Paris IV le 11 juin 1987, intitulée: « Francophonie et surréalisme - *La Chair du verbe* - Historique, didactique, poétique et herméneutique du surréalisme ».

vécu l'expérience surréaliste. Et chacune pour soi, dans sa spécificité. Contrairement à la légende, le surréalisme central n'a pas imposé ses vues à ses émules - en général fort indisciplinés - des pays de langue française. La dissension et la querelle prévalent sur l'harmonie et l'entente cordiale. Quelques rares manifestes cosignés ne comptent pas face à une abondance de mises en demeure et de défis.

La nécessaire, la forte diversité de la francophonie éclate, créatrice, dans l'entrelacs des débats autour d'un idéal commun de libération. Et il faut d'abord s'intéresser à cette diversité, volontiers désigner les points de rupture potentiels qu'elle cache et montre tout à la fois, pour mieux situer ce que Breton appelait lui-même, les « limites non-frontières du surréalisme »¹.

Sur le plan des rapports d'influence, l'approche du phénomène surréaliste dans la francophonie révèle la coexistence d'un double système de forces, centripète et centrifuge, caractéristique d'une génération encore dominée par l'aliénation culturelle, déjà possédée par le désir de reculturation. D'un certain point de vue le surréalisme constitue le dernier phénomène littéraire contribuant à la création d'une littérature d'imitation; d'un autre point de vue, le premier à inviter les créateurs à prendre en main leur propre destin littéraire et artistique. Révélatrice à ce propos la méconnaissance en France des plus authentiques de ces surréalistes: qui lit Paul Nougé, Claude Gauvreau et même... André Césaire?

Le corpus sur lequel repose *la Chair du verbe*, réunit des œuvres surréalistes au sens strict, se démarquant ainsi des travaux généralistes qui intègrent tout ce qui est d'apparence, de ton, d'allure ou d'inspiration surréalisante, et qui ne précisent jamais (et pour cause!) les critères de la sélection effectuée. Si je m'étais engagé dans cette voie, j'aurais pu accueillir Henri Michaux, Kateb Yacine ou Tchicaya U Tam'si chez qui des traces vigoureuses de surréalisme se décèlent. Tel n'a pas été mon choix: je ne me réfère qu'aux œuvres des écrivains ayant fait acte d'adhésion au surréalisme, considérant qu'un tel engagement vaut autant comme moment de conscience que comme choix d'écriture, figure une attitude dans la vie plus qu'une option littéraire. Ce principe essentiel établi, le corpus se structure de lui-même, et apparaissent aussitôt des constantes: ces écrivains ne sont jamais isolés (sauf Malcolm de Chazal), lient leur histoire à celle d'un groupe: Aimé Césaire et *Tropiques*, Georges Henein et *Art et liberté*, Claude Gauvreau et le groupe automatiste, Paul Nougé et le mouvement surréaliste belge, Achille Chavée et le groupe du Hainaut, Gherasim Luca et le groupe surréaliste romain. Dans tous ces mouvements, l'expérience picturale accompagne, parfois précède l'expérience poétique: en témoignent René Magritte, Paul-Emile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Ramsès Younane, Pol Bury, Wifredo Lam; une ou deux figures pilotent chaque mouvement traversé par des crises et des débats, la plupart du temps liés à la question politique.

Est-ce à dire que certains de ces choix ne puissent être contestés? Si. Du moins trois d'entre eux: le rejet de Christian Dotremont et de COBRA hors du

surréalisme. Il me semble que celui-ci et ses amis appartiennent à la génération radicale et contestataire qui fait suite au surréalisme, au même titre que les post-surréalistes et situationnistes québécois, tel Claude Péroquin; la place réduite faite à Magloire Saint-Aude et à l'école haïtienne: mais peut-on observer en Haïti autre chose qu'une attraction inaboutie, qu'une tentative d'ensemencement sans lendemain ? ; la place excessive faite à Malcolm de Chazal, isolé, lointain de tout: ici, il y a un véritable dialogue avec le surréalisme, même s'il dure peu de temps, et incontestable s'affirme l'influence de Chazal sur l'orientation ultérieure du surréalisme central, ce qui en atteste l'authenticité.

Une autre critique peut être adressée à ce travail au niveau de son contenu: l'intérêt accordé à la confrontation avec le symbolisme négro-africain. Une justification en deux mots: si Senghor, poète, ne participe pas au surréalisme, il en a cependant abordé avec une extrême acuité la problématique dans ses essais critiques, et cette réflexion permet non seulement de comprendre l'œuvre de Césaire, mais de situer plus précisément la portée magique de l'expression surréaliste, de même façon que la référence au marxisme en éclaire la visée éthique.

Cette première description du projet a le très grand inconvénient de valoriser les éléments d'histoire littéraire, alors qu'au fond l'essentiel de notre propos réside ailleurs, axé autour de questions de méthode et d'interprétation.

Certes la partie liminaire, d'ailleurs intitulée « Historique », fait le point sur les espaces de l'étude, situe chacun des « surréalismes » concernés par rapport à la littérature nationale et au mouvement français. Sur le plan chronologique, l'apparition du phénomène surréaliste dans les pays de langue française s'effectue, selon les cas, de 1924 à 1955 : aussi faut-il se montrer particulièrement attentif à l'influence des événements politiques qui ont marqué ces trente années agitées et dont la portée sur l'histoire du monde s'est révélée déterminante. Ainsi la guerre d'Espagne, la tragédie de la Seconde Guerre mondiale, les heures noires du stalinisme et de la guerre froide, le réveil de la conscience nationale au Québec, aux Antilles, en Afrique, ont bouleversé les esprits, précipité les prises de position, accéléré unions et ruptures. Et il faut encore tenir compte de l'environnement idéologique, de la crise des valeurs bourgeoises, des débats entre marxistes et existentialistes, de l'émergence de la Négritude militante. La rapide synthèse proposée par cet historique, nécessaire puisqu'inexistante jusqu'à ce jour, tend à réunir tous ces fils, tout en se donnant pour principal objet de fournir une chronologie de chaque mouvement surréaliste concerné, d'en définir la spécificité, de préciser son articulation avec Paris, de révéler les divergences et d'asseoir les convergences. Une première approche des maîtres de l'heure s'effectue au travers de cette évocation générale.

Toutefois, ce n'est que l'introduction à une approche méthodologique qui se déroule en quatre actes. Avant de définir l'objectif de chacun d'eux, s'impose la nécessité d'un commentaire sur cette quadripartition entre une *Dialectique*, une *Ethique*, une *Poétique* et une *Herméneutique*.

Le choix de ces quatre axes s'est fait par *réaction* à et par *volonté de*: réaction à l'enlèvement des études surréalistes en train de sombrer dans une rhétorique endogène, ressassant une **thématique** vieillie fixée dans les années 50, ou s'alimentant aux sources d'une érudition vétilleuse. D'autre part volonté de faire subir au surréalisme un questionnement scientifique, autour de quatre pôles majeurs: comment s'effectue le travail de la pensée dans un texte surréaliste? A quels principes répond l'art de vivre des surréalistes? Quel rapport entre le vivre et le dire à travers la production textuelle? Comment interpréter cette dialectique du vivre et du -dire dans ces textes à double (ou multiple) sens? Cette trajectoire rencontre sur son chemin le travail philosophique, les descriptions linguistiques, l'analyse sémiologique, l'approche herméneutique, des éléments d'épistémologie.

Mais comment éviter aujourd'hui d'affronter ces différents modèles d'interprétation si l'on veut procéder, à la suite de Paul Ricœur, à une critique « qui serait un véritable arbitrage entre les prétentions totalitaires de chacune des interprétations » "non par propension à l'éclectisme, mais par esprit de rigueur? « En montrant de quelle manière chaque méthode exprime la forme d'une théorie, elle justifie chacune dans les limites de sa propre circonscription théorique 2. »

Mais, objectera-t-on, à quoi tend un essai accueillant ainsi en lui diverses structures interprétatives que l'on s'est habitué à trouver séparées jusqu'alors ?

La réponse vient aisément: il s'agit de rien moins que d'esquisser les conditions d'une poétique surréaliste. De montrer comment celle-ci assume sa prétention à être une activité de connaissance spécifique, comment elle peut se penser à partir de concepts neufs. La démonstration renvoie à la pratique du langage, et au-delà, à une idéologie, sinon à une philosophie du langage.

Le texte, situé au centre du questionnement, sera l'objet privilégié de l'étude car c'est en lui que s'effectue l'unité conceptuelle de la forme et du sens, que le vivre prend forme et sens. Mais l'écriture en tant que pratique individuelle et sociale, reste l'enjeu stratégique, puisque mode d'action et de transformation *sur* et *dans* le *je* de l'écriture, puisque lieu où se produit le transfert entre le *je* personnel de l'auteur et le *on* impersonnel du public, entre le langage-système de l'un et l'inconscient-système de l'autre.

Le poème surréaliste, de par sa nature expérimentale poussant l'écriture jusqu'aux deux extrêmes de ses limites dans l'ordre de la combinatoire et de l'automatisme, sans pour autant choir dans les mirages de l'avant-garde, à l'avantage de mettre à nu les processus fondamentaux de toute poétique, rappelant opportunément que s'il n'y a pas d'exploration du langage, il n'y a pas d'écriture, que l'écrivain dialectise l'individuel et le social dans sa pratique du langage, avec l'espoir d'agir sur l'idéologie, donc le social, par la transformation de l'écriture. Qu'est-ce en effet qu'un surréaliste sinon un homme qui croit pouvoir, à l'intérieur d'une idéologie, modifier par l'écriture ou le travail artistique, ladite idéologie en désignant les points de rupture *s'opposant* à, pour *tendre vers* ?

En un mot, le projet poétique du surréalisme s'examinera ici dans la perspective définie par Henri Meschonnic :

Le projet épistémologique fondamental de la poétique est de montrer et de construire la triple et constante interaction du politique, de l'inconscient et du langage - par quoi se spécifie historiquement, socialement un texte ¹.

Le cadre du projet général étant ainsi déterminé, la quadripartition de l'étude se justifie évidemment: une première approche consacrée à la « dialectique » précise la nature et le fonctionnement de l'outil d'analyse en action dans le processus d'élaboration du texte et de son sens et désigne la bipolarité de la référence à la dialectique hégélienne et à son surgeon marxiste; une seconde approche « éthique », montre comment le travail du texte s'articule avec le vécu en tant que recherche de sens et en tant que création de valeurs; la « poétique » tend ensuite à décrire les modèles de construction surréalistes dans la perspective d'une théorie de la pensée et du langage, telle qu'elle s'exerce dans les deux pratiques, apparemment inconciliables, de l'automatisme et de la combinatoire; enfin un questionnement « herméneutique » souligne la nécessité de dépasser l'analyse du signe dans des textes caractérisés par une structure à double-sens, d'en aborder la configuration symbolique sous ses trois faces: cosmique, onirique et poétique; d'où une tentative de situer la poétique surréaliste par rapport au débat de la psychanalyse et de la phénoménologie. Et au terme du chemin pointe enfin cette interrogation: ne se développe-t-il pas dans le surréalisme, une prétention ontologique qui manifesterait dans sa poétique la vocation de se muer elle-même en herméneutique?

Si la première description du projet illustre les aspects historiques, la seconde explique en quoi la réflexion théorique fonde la démarche. Toutefois, une dernière dimension donne corps et substance à cette étude : l'analyse des œuvres qui, constamment, dispose du travail réflexif et le fait rebondir, participant ainsi pleinement à la dynamique heuristique.

La *dialectique* donne d'abord lieu à une série de remarques sur la lecture de Hegel par Breton, précise ainsi la portée de l'influence hégélienne dans la production des concepts majeurs du surréalisme. Puis est analysé *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Césaire dans la dynamique de la dialectique qui l'entraîne, sur fond d'histoire, révélant comment le texte déploie la dialectique du maître et de l'esclave en une vision épique. Le texte de Césaire devient le lieu d'un déchirement et d'une assomption, un rituel où l'auteur s'offre, victime expiatoire et héros de l'avenir, à la vindicte des siens pour mieux assurer le salut futur. Le manifeste *Refus global*, paru en 1948 à Montréal, procède apparemment d'une démarche similaire. Le peuple québécois n'a-t-il pas à affirmer son identité et sa vocation historique? Ne doit-il, à travers ses hérauts, crier son désir de vivre, son désespoir de mourir à petit feu sur le gril de la bonne conscience repue? Détruire pour renaître: beau programme pour une

belle passion. Mais, si le schéma hégélien structure *Refus global*, à l'instar de *Cahier*, l'environnement moral et social diffère singulièrement, l'appel de Césaire s'effectuant en direction d'une nation écrasée culturellement et socialement depuis plusieurs siècles, le manifeste québécois visant à évacuer une idéologie moribonde. Quoi qu'il en soit, Césaire et Borduas utilisent l'arme dialectique dans la stratégie de leurs discours, autant comme véhicule que comme teneur. Ce qui distingue leurs textes de *Dialectique de la dialectique* (1945), des roumains Gherasim Luca et Dolfi Trost, et de *Ma révolution* (1947), de Malcolm de Chazal, interpellant épistémologiquement la dialectique, l'un de sa rive matérialiste, l'autre de sa rive idéaliste. Interroger ces deux textes, c'est rendre compte de l'interrogation philosophique à la base du surréalisme, tendu entre l'hypothèse marxiste et les rêveries hégéliennes touchant le Savoir absolu. Le surréalisme reste centré sur la dialectique des vases communicants.

L'éthique, ayant trait à l'attitude surréaliste face à la vie - et corrélativement face à l'écriture entendue comme mode de production -, présente une relative harmonie entre les thèmes et les thèses en présence. La même révolte contre les institutions brimant le désir humain déclenche chez les Belges et les Québécois une égale fureur iconoclaste, une propension aussi forte à la révolte absolue, d'abord contre soi (représentations mentales, limites naturelles), ensuite contre l'ordre et ses suppôts d'autorité. Rigueur morale, rigueur intellectuelle à laquelle on est prêt à tout sacrifier, son œuvre y compris. Paul Nougé, Georges Henein, Claude Gauvreau, Roland Giguère rivalisent ici d'intransigeance, persuadés de ne pouvoir générer l'œuvre créatrice que sur l'autel de l'expérience continue. Mais à quoi bon cet immodeste et absolu don de soi? A trouver l'autre au-delà de son immolation? Ici se développe l'horizon politique du surréalisme. Utopie ou révolution? La querelle du surréalisme révolutionnaire fait éclater la contradiction. Il faut choisir son camp. Or, ce n'est pas si simple. Si Achille Chavée, si Gilles Hénault concluent un pacte avec les communistes, si Gherasim Luca prend le chemin de l'exil, si Henein emprunte la voie trotskiste, si Nougé, Magritte, Scutenaire vont et viennent, désorientés au gré des événements, n'est-ce pas là le signe d'une inquiétude irréductible? A imaginer qu'une solution existe, ne devrait-on pas la chercher du côté de Césaire dont l'itinéraire se révèle exemplaire, de son *Cahier* au *Discours sur le colonialisme* (1955), et à sa *Lettre à Maurice Thorez* (1956).

Avec la *poétique*, on accède au cœur de la centrale surréaliste, où l'on trouve la question de l'écriture automatique, définie par André Breton, pratiquée par les surréalistes étrangers de langue française. Une division brutale surgit entre les Belges qui, derrière Paul Nougé, se méfient du jeu gratuit des mots et des images, parient sur la force inépuisable de l'esprit à combiner les signes en représentations sans cesse renouvelées et les Québécois faisant fond sur la production automatique, le geste lancé, la projection libérante. Il importe d'examiner de près les théories, notamment automatistes, qui dépassent en audace et en réflexion le propos strictement surréaliste et de déterminer - notamment à la lumière des réflexions de Maurice Blanchot et de Jean Paulhan

- en quoi, malgré ces divergences, le travail des uns et des autres reste éminemment surréaliste. Une présentation synthétique des œuvres de Claude Gauvreau et de Paul Nougé vient illustrer ce propos, non sans insister sur la cohérence des formes-sens en chacune des deux poétiques. Tandis que l'une procède d'un effort continu dans le sens d'une libération du langage et d'une eschatologie de la parole configurant la tragédie du sujet promis à la mort puis à la résurrection triomphale, l'autre pratique la politique du secret, tend des pièges sous les pas imprudents des mots, fabrique en laboratoire des explosifs aux effets incalculables, cachant son jeu au moment où il fait mine de le montrer; forçant l'énigme du monde par effraction. Au vertige gauvrien s'oppose la clandestinité nougéenne, au vertige de la spirale, la clandestinité de l'ellipse. Explosion et implosion du langage.

L'herméneutique implique la convergence de méthodes pluridisciplinaires. Elle ne se réduit pas à la dimension classique de l'exégèse, mais sollicitant toutes les disciplines intéressées à l'élucidation du texte à double-sens, s'attache à l'étude de la symbolique, ensemble des relations et des interprétations se rattachant à un symbole dans un texte. Ainsi perçu, le symbole se distingue du signe puisque sans celui-ci, le Signifié est limité et le Signifiant, par son caractère arbitraire, presque infini. Dans le symbole, Sé et Sa sont également ouverts, le Sa peut renvoyer à tout genre de qualité non représentable jusqu'à l'antinomie. le Sé peut se diffuser partout concrètement :

Ce double impérialisme à la fois du Sa et du Sé - dans l'imagination symbolique marque spécifiquement le signe symbolique 4.

Le traitement de la symbolique césairienne montre comment une cosmogonie s'engendre à partir du système de symboles d'un auteur, et au-delà de cette dimension, implique corrélativement un processus régressif vers l'archéologie du sujet et un projet téléologique. Le texte à double-sens ne serait-il en fin de compte ce lieu « magique » où s'origine le sens que donne le sujet à son être-là? Reprenant cette question fondamentale non plus au niveau du symbole, mais du procès métaphorique, nous retrouvons une équivalence voisine entre la multivocité sémantique de la métaphore et de l'équivocité de l'être qu'elle sollicite. N'aborderait-on ici les parages fréquentés par Malcolm de Chazal, attelé à l'extravagante et admirable tâche de « rétrovaser la pensée » ? Ou ne frapperait-on aux portes d'ivoire de l'ontologie de la connaissance ? Rappelons les premiers mots de Nadja:

Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet, pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante » ?

Une ultime mise au point s'impose au sujet de mes fréquentes références à la dialectique. On sera sans doute tenté d'y voir une tentative de récupération hégélienne du surréalisme. Or, de manière générale, nous savons bien que les

emprunts des surréalistes à quelque théorie que ce soit ne se caractérisent pas par leur fidélité: ils n'en conservent que ce qui leur paraît utilisable ou profitable. Il en va de même par rapport à Hegel, puisqu'ils s'intéressent non à la totalité du système, à son contenu, mais bien en priorité à la dialectique comme méthode.

Comment auraient-ils pu souscrire à l'orientation générale du système hégélien qui affirme la rationalisation progressive du réel ? De ce point de vue Hegel ne symbolise-t-il pas le summum du rationalisme - ce qui, du point de vue surréaliste, est évidemment contraignant, mutilant et par conséquent condamnable ?

D'autre part, rien de plus étranger au surréalisme que *l'Esthétique* affirmant « la mort de l'art » comme une nécessité historique et son ultérieur « dépassement » par la réflexion sur sa signification (bien qu'il soit possible que cela ait influencé la distinction surréaliste entre poésie et littérature).

Triomphe du concept chez Hegel. Privilège de la métaphore chez les surréalistes. De nombreuses conséquences se tirent de cette opposition: l'appel à la constitution d'un mythe nouveau par Breton et ses amis est incompatible avec une option strictement hégélienne considérant le Mythe comme irrationnel, donc déjà « dépassé » ; la reconnaissance des arts primitifs et bruts par le surréalisme contredit l'histoire de l'art, étroitement occidentale, retenue et commentée par Hegel, même si quelque chose de la définition de l'art comme « manifestation sensible d'une idée » se retrouve sans doute dans l'exigence de Breton.

Chez Hegel, l'aboutissement de la dialectique, est une réconciliation (la « synthèse »), c'est-à-dire qu'à la fin de l'histoire, toute contradiction finit par être surmontée ou annulée. Il semble qu'au contraire, l'ambition surréaliste consiste à maintenir la contradiction ouverte, à la rendre la plus effervescente possible, à la surmultiplier.

Enfin, faut-il ajouter que la dimension politique de la philosophie hégélienne est absolument inacceptable pour le surréalisme qui ne peut souffrir l'idée que la liberté ne se réalise que par l'Etat, qui met en avant l'individualisme, alors que, chez Hegel, l'individu ne compte guère: c'est l'occultation de toute subjectivité dans la révélation de l'Esprit. La prétention hégélienne au Savoir supprime finalement toute possibilité d'innovation historique: pourquoi les surréalistes se rabattent du côté de chez Marx pour affirmer l'espoir révolutionnaire ? Avant d'en rabattre

Université Paris XIII

NOTES

1. André Breton, *la Clé des champs*, Editions du Sagittaire, 1953.
2. Paul Ricœur, *le Conflit des interprétations*, Le Seuil, 1969.
3. Henri Meschonnic, *Pour la poésie II*, Gallimard, 1973.
4. Gilbert Durand, *l'Imagination symbolique*, P.U.F., 1976.
5. André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1928.

MINOTAURE: UNE REVUE SURREALISTE * ?

Danièle SCHNEIDER-BERRY

Minotaure, la stimulante revue parisienne qui déploya des pages luxueuses à intervalles irréguliers entre 1933 et 1939, demeure, pour l'esprit actuel, un ferment qui n'a rien perdu de son pouvoir de stimulation. Elle a été fondée par Albert Skira, alors jeune éditeur débarqué de Genève, très préoccupé, dès 1931, de l'esthétique du livre d'art. E. Tériade, ancien rédacteur de la section moderne de la revue *Cahiers J'Art* de Zervos devient le directeur artistique de *Minotaure* à son lancement. Chaque couverture est conçue originalement par un artiste et les reproductions en couleur sont introduites dès la première année. L'éditorial du n° 9 précise que « *Minotaure* demeure le magazine littéraire, artistique et scientifique de haut luxe qu'il a prétendu être ». Rappelons qu'à cette époque, rares sont les revues à offrir une telle présentation. En France, *Cahiers J'Art* s'en approchait, mais exclusivement en noir et blanc jusqu'en 1934 et avec une couverture très sobre. Quelques revues d'art internationales comme *Appolo* et *Panthéon* avaient elles aussi pris le chemin indiqué par la grande exposition des arts décoratifs de 1925.

Indépendamment des circonstances économiques, les revues les plus avant-gardistes des années vingt et trente se refusaient généralement à satisfaire au plaisir de l'œil pour éviter le piège formaliste de la « revue d'art ». L'austérité de *la Révolution surréaliste* est, à cet égard, exemplaire et parfaitement en accord avec la morale surréaliste. Ce mouvement affirmait en outre, dans le premier numéro du *S.A.5.D.L.R.*, ne se faire « aucune illusion sur la portée des

* L'auteur présente ici les conclusions d'un mémoire qu'elle a soutenu sur le même sujet, en 1986 à la Faculté des Lettres, section Histoire de l'art, de l'Université de Lausanne""

revues artistiques et littéraires ». Or c'est par ces mêmes qualificatifs que *Minotaure* se définit! Pourtant, dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (article: revues surréalistes) publié en 1938, Breton et Eluard n'hésitent pas à écrire : « Après avoir été largement ouverte à la collaboration des surréalistes, la revue *Minotaure* est devenue une revue surréaliste ».

Certaines options du surréalisme semblent donc se trouver en contradiction avec l'aspect formel et avec l'intitulé de *Minotaure*. Mon propos est, ici, d'éclairer les circonstances de la participation du mouvement surréaliste à cette aventure et la part qui lui revient. Je tenterai, en outre, de préciser si le surréalisme que donne à voir *Minotaure* correspond à celui qui est théorisé par Breton au cours de ces années.

*

**

En 1933, la période d'engagement politique pro-communiste du surréalisme touche à sa fin. Breton sent pointer le conflit depuis quelque temps déjà comme en témoigne l'affaire Aragon. Cette même année paraissent, simultanément, les deux dernières livraisons du *S.A.S.D.L.R.* Si les difficultés financières expliquent en partie cet arrêt, j'y vois également, dans ce contexte de rupture avec le Parti communiste, l'impossibilité pour les surréalistes de maintenir la ligne politique affichée dans le premier numéro avec la publication du télégramme à Moscou. Or, comme il l'affirmera encore dans les éditoriaux de *Minotaure* n° 5 et 6, l'ambition de Skira est de réaliser une revue indépendante et dégagée de toute doctrine. Lorsqu'il propose à Breton de participer à l'aventure, au début de 1933, il n'est donc pas difficile d'imaginer la réceptivité de ce dernier. « Breton dit qu'il a réservé sa réponse » écrit Eluard ¹. Breton voit sans doute essentiellement, dans cette revue à naître, une possibilité pour le mouvement de s'exprimer largement et pourquoi pas, à plus long terme, de s'y exprimer exclusivement...

Mais cela ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes et de remises en question. En 1929 Breton réclamait « l'occultation » du surréalisme et affirmait dans le *Second Manifeste*:

L'approbation du public est à fuir par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion ².

Le temps de réflexion que se donne Breton est sans aucun doute destiné à débattre, à l'intérieur du groupe, des implications de leur participation à cette aventure.

La première pierre d'achoppement est la présence de Bataille avec qui Tériade a réalisé les travaux préparatoires pour définir la nouvelle revue. La réaction d'Eluard est, tout d'abord, très violente. Dans la lettre citée ci-dessus il écrit encore :

Je crois que notre collaboration avec ces fripouilles, nos pires ennemis [...] serait mortelle pour le groupe que nous constituons. Il serait infiniment moins dangereux de collaborer à Europe, à la N.R.F. [...]. Si réellement nous devons faire toujours plus de concessions [...] faisons les toutes [...]. Nous saurons encore moins ruser avec les bourgeois qu'avec les autres ».

De négociation en négociation, Bataille sera finalement évincé, lui qui, selon André Masson, a fourni le titre même de la revue. Il n'y collaborera qu'éphémèrement en 1936 à l'époque de *Contre-attaque*. Néanmoins, un terme important a été lâché par Eluard, celui de « concession », et une crainte a été formulée, celle de se faire récupérer par la bourgeoisie. En effet, outre les participants que le groupe surréaliste ne peut éviter de côtoyer avec cette formule, un autre sujet d'inquiétude est, au départ, le luxe désiré par Skira. Ce dernier le considère même, dans son éditorial du n° 6, comme une « nécessité organique ». Ce luxe est en contradiction flagrante avec les principes austères de Breton qui a toujours cherché à maintenir une certaine morale surréaliste. Marcel Jean m'a confirmé que tout le monde n'était pas d'accord sur l'aspect formel de *Minotaure* et que Pierre Mabille, par exemple, a plusieurs fois émis des doutes sur l'utilité de donner dans le trop luxueux. Un débat a bien eu lieu au sein du groupe surréaliste avant que ne soit prise la décision de se lancer dans cette voie. Mais, par la suite, ce luxe n'a pas été remis en cause par le groupe. Tous ces facteurs réunis seront également à la base de la défection de Tristan Tzara, en 1935, entraînant avec lui Char et Crevel. Il existait des divergences entre Tzara et le surréalisme sur des points aussi fondamentaux que l'automatisme ou la forme de l'engagement politique. Ses critiques apparaissent déjà dans *Grains et Issues* de 1934, mais c'est dans la correspondance⁴ que Crevel échange avec lui que nous voyons se concrétiser la rupture avec le mouvement. Crevel y évoque, le 25 août 1934, la « pétrification » et la « stagnation » du mouvement. Le 11 décembre, il fait allusion à une lettre que Tzara et Char doivent écrire en leurs trois noms pour se désolidariser de cette nouvelle orientation du surréalisme en raison des contradictions des intellectuels issus de la culture bourgeoise. Néanmoins Crevel souligne que le point de vue des trois contestataires n'est pas rigoureusement identique, ce qui explique l'avortement de ce projet de lettre commune. La cristallisation du conflit semble s'être faite à propos de la référence, dans le n° 6 de *Minotaure*, à un « front commun de l'art », allant de Joue à Malraux, comme l'indique la lettre que Tzara publie dans *les Cahiers du Sud* de mars 1935. Tzara en parle comme d'une « tentative confusionnelle (qu'il) réprouve violemment ». Si, dans le numéro suivant des *Cahiers du Sud*, Char nuance sa propre position, c'est bien néanmoins l'orientation du mouvement surréaliste se développant dans les pages de *Minotaure* qui est mise en cause par les trois hommes.

Que *Minotaure* soit, pour les plus intransigeants, le symbole de toutes les compromissions du surréalisme, au cours de ces années trente, cela semble évident. Cependant Breton n'a peut-être pris qu'un risque soigneusement

calculé en décidant d'engager le mouvement dans le sillage de *Minotaure*. La tactique du « noyautage » est aujourd'hui bien connue et paraît trouver ici une bonne démonstration! Dans ses *Entretiens* avec A. Parinaud, Breton lui-même dit que:

La revue au départ se présente comme éclectique, ainsi le surréalisme y gagne du terrain à chaque numéro jusqu'à l'occuper finalement tout entière ⁶.

En effet, si le projet initial de Skira et Tériade est de faire coexister des tendances très diverses au sein de la revue, Breton, le « rédacteur en chef de fait » ¹ engage une lutte sans merci avec Tériade, le « directeur artistique en titre » ⁷. Nous trouvons de nombreuses traces de l'inimitié et de la suspicion des surréalistes à l'égard de Tériade dans les lettres qu'Eluard écrit à Gala. Ainsi on peut lire:

Vous savez comme il faut, surtout avec Tériade, lutter pour chaque détail [...]. On lutte sans cesse [...] contre la force d'inertie, la mauvaise volonté enveloppée, dissimulée de Tériade ⁸.

Dans cette même lettre, il évoque encore « les vacheries » qui ne manqueront pas de se produire. Un peu plus tard, il jubile: « Nous tenons les 4/5 du numéro ⁹ », et l'année suivante il écrit, à propos du n° 5: « A part Tériade et ses affreux peintres, rien que des surréalistes ¹⁰ ». La lecture de la lettre datée du 17 août 1934 ¹¹ vient nous confirmer qu'il y a bien une lutte visant à imposer chaque fois le maximum des intérêts de l'une ou l'autre des parties et à contrer ceux de la faction adverse. L'alternance des intérêts n'est pas acceptée facilement puisque Eluard, après s'être félicité du succès surréaliste dans les n° 3/4 et 5, regrette l'option envisagée pour le n° 6. Chaque fois, il y a négociation au sommet, c'est-à-dire entre Skira, Tériade et les surréalistes représentés généralement par Breton et Eluard, pour la répartition des pages. La substance de ces tractations peut se résumer ainsi: nous acceptons ceci mais en échange vous publiez cela! Eluard cite parmi ce qui n'est pas évitable: « Reproduction d'ateliers de sculpteurs (Laurens, Maillol...) ce qui n'est pas grave si l'on réussit à faire passer les sculptures involontaires, une page de 4 ¹¹. »

Ces débats ne semblent pas se faire dans une sérénité absolue mais avec, parfois, des pressions du type:

*Promesses que le n° suivant sera ce que nous voulons, mais néanmoins il est probable que nous refuserons de collaborer ne serait-ce que pour voir s'ils tiennent à nous. Si **oui**, nous poserons des conditions* ¹².

Une observation attentive des sommaires, pour ce qui concerne les articles, nous révèle une grande fluctuation de la participation surréaliste. Les n° 1 et 3-4

en présentent à peu près le même nombre. Le mouvement fait ensuite une percée dans le n° 5 pour rétrograder sérieusement dans le suivant. Sa représentation atteindra un nouveau sommet avec le n° 8 pour mieux rechuter ensuite. Tout se passe comme si chaque poussée du surréalisme, au cours de cette première période, était immédiatement suivie d'une contre-réaction.

Mais cette lutte pour imposer la prééminence du surréalisme dans la revue ne s'explique pas uniquement par une tactique plus ou moins préméditée du groupe. Il faut bien, en effet, évoquer ici l'ambiguïté de l'attitude de Tériade face à ce mouvement. S'il écrit un éloge de la peinture surréaliste dans le n° 8 de *Minotaure*, cela ne le dédouane pas de ce qu'il a écrit auparavant dans *Cahiers d'Art* n°2¹³ où il parle du surréalisme comme « d'un violent malentendu de littérateurs ». En 1935 encore, il cautionne la diatribe anti-surréaliste de R. Queneau parue dans *la Bête Noire* n° 2, puisqu'il en est l'éditeur. Quant à sa « Réhabilitation du chef-d'œuvre », texte de *Minotaure* n° 6, elle est bien éloignée de l'idéal surréaliste! S'il y a conflit de personnes, celui-ci est donc largement alimenté par un conflit esthétique incontournable. Seule une volonté bien affirmée de Skira aurait pu prolonger le compromis. Mais, en 1937, Skira a lui aussi accumulé des griefs à l'encontre de son directeur artistique et Tériade quitte le navire pour prendre la barre d'une nouvelle revue bien à lui, *Verve*. Skira nomme alors un comité de rédaction exclusivement surréaliste avec Breton, Duchamp, Eluard, Heine et Mabille pour les n°s 10 et 11, comité qui va se réduire ensuite à Breton, Heine et Mabille.

Avec Tériade, c'est toute la partie qui n'a rien à voir avec le surréalisme qui s'en va. Ainsi la signature de son ami Raynal, grand défenseur des cubistes, n'apparaîtra plus après le n° 9 et de cette façon cessera la reproduction des œuvres de Lipchitz, Laurens, etc., de même que celle des anciens comme Cézanne et Renoir où, encore plus loin, de Rubens et Poussin. L'ancien surréaliste R. Caillois, qui avait continué à collaborer à la revue malgré sa rupture avec Breton fin 1934, cessera en même temps que Tériade pour devenir un collaborateur régulier de *Verve*. Matisse qui avait trouvé un large écho dans les pages de ces premières années de *Minotaure* est lui aussi écarté et trouve dans *Verve* une nouvelle tribune.

Evoquant l'aspect conflictuel des relations entre les divers collaborateurs de *Minotaure*, il faut également préciser que tous les heurts internes au mouvement surréaliste sont répercutés ici. C'est ainsi que les difficultés d'Eluard avec Breton¹⁴ se manifestent par l'absence du premier dans les n°s 8, 9 et bien sûr 12-13, époque à laquelle leur rupture est consommée. Par solidarité, Ernst imite Eluard et un certain nombre de ses amis comme Duchamp, Hugnet, Arp, Bellmer, Picasso, etc., ne participeront pas non plus au dernier numéro. Dali enfin, en sursis de 1934 à 1938, cesse cette année-là sa collaboration à *Minotaure*.

Contrairement aux grandes expositions surréalistes de ces années, comme celle de Paris en janvier 1938, qui font le plein de toutes les énergies, même les moins orthodoxes, *Minotaure*, bien que ne donnant pas à voir exclusivement le

surréalisme, exprime parfaitement les aléas de la vie du mouvement. Pour savoir dans quelle mesure elle en exprime aussi les idées, il faut maintenant examiner son contenu.

Résumons auparavant les thèmes que Breton a lui-même mis en avant dans sa conférence de Londres en 1936, « Limites non frontières du surréalisme » : opposition au rationalisme scientifique; importance de la psychanalyse, de l'humour, du hasard objectif; réaffirmation de la puissance de l'automatisme; refus du réalisme socialiste; éloge du fantastique; volonté d'élaboration d'un mythe propre à l'époque et internationalisation des idées surréalistes. Les noms qui émaillent ce discours sont Lautréamont, Rimbaud, Picasso, Chirico, Freud, Vaché, Jarry, Duchamp, Novalis, Achim d'Arnim, Nerval et Hamsum. Même si l'ordre de ces rubriques est quelque peu étrange nous allons le reprendre pour confronter les divers points au contenu de *Minotaure*.

La contraction n'est qu'apparente entre la première de ces propositions et le fait que *Minotaure* prétende fréquemment, par exemple dans les éditoriaux des n° 3-4 et 9, associer la science à l'art et à la poésie. En effet, si les articles scientifiques sont nombreux ici, ils relèvent tous des sciences dites conjecturales par opposition aux sciences exactes. Nous trouvons des articles de psychanalystes, d'anthropologues, de médecins, de psychiatr_es, etc. Cette volonté de faire collaborer diverses disciplines, de mettre en commun des informations trop diverses pour être maîtrisées par un seul homme, est tout à fait compatible avec l'idéal surréaliste qui a beaucoup misé sur le groupe. Avoir une vue d'ensemble grâce à la juxtaposition de vues partielles, c'est bien là l'ambition majeure de *Minotaure* qui se veut une revue d'approfondissement de la connaissance.

L'importance qu'elle accorde à la psychanalyse et aux divers aspects de la psychologie est évidente. Il n'est que de citer les articles de Lacan, Dali et Frois-Wittman. Au-delà de ces articles, l'influence des théories psychanalytiques se retrouve dans une multitude de textes. A titre d'exemple, citons celui de Courthion sur Géricault dans le no12-13 ou celui de Tzara sur le goût et la mode dans le n° 3-4.

L'humour est lui aussi très présent dans la revue, que ce soit par la publication du fameux texte de Lichtenberg dans le n° 12-13, par la reproduction de certaines cartes postales de la collection d'Eluard dans le n° 3-4, ou encore sous la forme de l'humour noir d'un Léon Corcuff dans le n° 12-13, etc.

Le hasard objectif fait l'objet d'un texte entier de Breton, « La nuit du tournesol » dans le n° 7.

L'automatisme est approfondi ici encore par Breton avec son article « Le message automatique » du n° 3-4, et est largement cautionné par son texte du dernier numéro « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste ». Mais il est surtout présent par la reproduction d'un grand nombre d'œuvres réalisées selon le principe du hasard: décalcomanies, fumages, photographies transformées par la chaleur ou autres procédés.

Le réalisme socialiste fait l'objet de quelques remarques dans un des rares

textes à consonance politique, celui de Breton dans le n° 6: «La grande actualité poétique ». Indirectement, on trouve le refus de cette doctrine dans le soutien de Breton à Trotsky ¹⁵ qui a garanti une indépendance aux artistes dans le texte signé avec lui: «Pour un art révolutionnaire indépendant».

L'éloge du fantastique prend des aspects variés: de la recension du film *King-Kong* par Jean Lévy dans le n° 5 au poème d'Ernst sur *les Mystères de la forêt* en passant par les gravures d'Urs Graf présentées par Courthion dans le n° 6, etc.

On ne peut pas rapporter le désir de créer un mythe collectif à un texte particulier, mais bien plutôt à un ensemble de démarches dont *Minotaure* fait sans doute partie intégrante. Il n'est que de voir, par exemple, la récupération que font les surréalistes du titre même de la revue! Ne lit-on pas dans le dernier éditorial :

Sous la persistance du vieux mythe s'affirme une fois de plus l'esprit qui n'a cessé de nous animer. Cet esprit s'incarne dans la saison où la sève fuse et où tend à prédominer la TOUTE PUISSANCE DU DESIR.

Quant à l'internationalisation des idées surréalistes, outre que *Minotaure* accueille des artistes nouveaux comme Bellmer, Matta, Paalen ou Dominguez venus de tous les horizons, le fait que la revue soit diffusée à Londres comme à New York, voire au Japon ¹⁶ est suffisamment éloquent.

Si *Minotaure* développe, dans sa première période tout au moins, quantité d'autres sujets comme de nombreuses réflexions sur le processus de la création (par Raynal dans le n° 3-4, par Tériade et bien d'autres), des études sur divers moments de l'histoire de l'art (sur les Cranach par Raynal dans le n° 9, sur Cézanne par Vollard dans le n° 6, sur le baroque par Max Raphaël dans le n° 1), des études sur les mœurs animales (par Caillois dans le n° 5, par Delamain dans le n° 7), etc., il n'en demeure pas moins que les centres d'intérêts principaux des surréalistes, à ce moment-là, sont tous largement exprimés.

Minotaure évite, en partie, le piège de l'éclectisme, grâce au principe des numéros à thème. Souvent, les différentes études se complètent. Outre le n° 2 entièrement consacré à l'ethnographie, le n° 7 exprime « le côté nocturne de la nature ». Mention du thème général des n° 3-4 et 5 est faite dans une lettre d'Eluard à Char:

Au numéro 3 consacré à l'automatisme {...}. Le numéro 4 qui doit paraître le 1^{er} décembre sera un énorme numéro spécial sur le merveilleux (dans tous les domaines) ¹⁷.

En fait puisque le n° 3 sera finalement le n° double 3-4, celui qui est mentionné comme le n° 4 par Eluard sera finalement le n° 5. Pour les autres, seule une lecture attentive permet de dépister un thème éventuel. Ainsi, nous pouvons attribuer au n° 8 le titre «surréalisme », puisqu'il est entièrement rédigé par le groupe, l'article de Tériade excepté. De même les n° 10 et 12-13 se

présentent comme de véritables anthologies de ce qui "est apprécié des surréalistes. Quant au n° 11, il semble s'articuler sur « la dualité des choses ».

En réalité, ces thèmes ne constituent pas un carcan rigide imposé par les responsables. On trouve dans tous les numéros un ou plusieurs articles ne relevant pas particulièrement de cette préoccupation. Quelquefois ce thème ne représente même qu'un noyau du numéro. Mais ceux qui ont été identifiés sont soit des axes évidents du surréalisme, Comme le merveilleux, l'automatisme, etc., soit des préoccupations proches du mouvement comme « le côté nocturne de la nature » dans lequel apparaît la filiation du surréalisme par rapport au romantisme.

Outre ces grands thèmes, on trouve encore, dans cette revue, le développement de centres d'intérêts encore neufs à l'époque et définis comme les « nouveaux territoires ». « Ces territoires, notre ambition a été de les désigner, de les définir », affirme l'éditorial du dernier numéro. Il s'agit d'une part d'un type de création insoupçonné, mal connu ou rejeté jusqu'alors comme l'art photographique, l'art naïf, l'art des fous, des médiums, des primitifs, l'art de la mode ou des cartes postales, mais aussi de l'importance accordée dans la vie, aux sciences occultes, au hasard, à l'amour, à la beauté. Rien de tout cela n'est éloigné du surréalisme !

Pour étayer cette première estimation de l'importance que prend le surréalisme dans cette revue, voici un relevé des noms cités dans le corps des textes. Ceux qui reviennent le plus souvent, par ordre de fréquence décroissante sont les suivants: Lautréamont est cité dans 21 articles, Rimbaud dans 16, Freud dans 15, Baudelaire dans 14, Picasso dans 13, Cézanne, Dali et de Vinci dans 10, Sade et Jarry dans 7, Chirico et Ernst dans 6. Les noms localisés dans 5 articles ou moins sont si nombreux qu'ils en deviennent moins significatifs; ce sont en majorité des noms phares du surréalisme. De Vinci est souvent cité dans *Minotaure* par les surréalistes eux-mêmes qui reprennent le fameux conseil qu'il adressa à ses étudiants relativement à l'inspiration. Seul Cézanne est ici sans rapport avec le mouvement et son nom est effectivement cité essentiellement par des historiens et des critiques. Ces mentions apparaissent quasiment de la première à la dernière année de la revue, sans rupture marquée lors du changement de direction. La seule exception est Cézanne : sur dix articles le concernant, un seul est postérieur au n° 9. Les nuances concernent Lautréamont, Chirico et Ernst qui sont proportionnellement plus cités au cours de la seconde époque qu'auparavant.

Les couvertures des numéros sont tout à fait parlantes. Chacune réalisée par un artiste différent. Des quatre premiers, Picasso, Roux, Derain et Bores, aucun ne fait partie du mouvement surréaliste, même si Picasso en est très proche durant cette période. Des quatre suivants, Duchamp, Miro, Dali et Matisse, seul ce dernier n'appartient pas au mouvement. Enfin, les trois derniers, Magritte, Ernst et Masson, qui réalisent les couvertures des numéros postérieurs au départ de Tériade, sont tous des artistes reconnus du mouvement. La progression est donc sensible et l'image que la revue désire

donner d'elle-même évolue sans conteste durant ces sept années de parution.

Si, dans la première période de la revue dirigée officiellement par Tériade, les surréalistes doivent composer avec d'autres forces, ils n'en laissent pas moins une empreinte dominante. Mais ensuite, *Minotaure* prend une coloration surréaliste encore plus vive qui s'explique par la composition de son nouveau comité de rédaction.

Le n° 10 est exclusivement réalisé par les surréalistes, soit qu'ils écrivent là des textes originaux, soit qu'ils y montrent leurs réalisations graphiques ou autres, soit enfin qu'ils choisissent de donner à lire des textes qui leur sont chers (ici de Kafka et de Fomeret). Tout se passe comme si ce numéro était une réaction contre les compromissions qu'ils avaient dû accepter auparavant. Mais dès le numéro suivant, et a fortiori pour le dernier, *Minotaure* retrouve une ouverture sur l'extérieur sans cependant - différence fondamentale - mettre en cause l'intégrité du mouvement le moins du monde. Tous les textes écrits par les « invités » ont un rapport avec les intérêts du surréalisme. Même s'il est possible qu'un Albert Béguin ait été convié à collaborer dans le n° II par Skira, suisse comme lui, le sujet de son article « L'androgynie » a tout ce qu'il faut pour séduire un surréaliste. De même Pudelko, qui sélectionne chez Piero di Cosimo ce qu'il a de bizarre et qui porte sur certains détails des œuvres du peintre un regard psychanalytique, ne peut que combler le groupe. Quant à Cazaux, il écrit ici un article sur le surréalisme !

Dans le dernier numéro, la revue accueille un texte de Léon Corcuff dont le principal caractère, l'humour noir, suffit à le rapprocher du groupe. Madeleine Landsberg y écrit sur Gaspard David Friedrich. Il faut voir cette étude comme un prolongement d'un des rares textes à consonance politique que le groupe publie sous le titre « Le nationalisme dans l'art ». En effet, le mouvement s'insurge depuis longtemps contre les réactions françaises anti-allemandes sans nuance. Mais ici, il proteste plus particulièrement contre la propagande conduite par la revue *Beaux Arts* visant à définir la vraie tradition et à diriger l'art de la France. L'éloge de Friedrich prend, dans ce contexte, tout son sens de provocation. Pierre Courthion examine les prémonitions de Géricault dans ce même numéro. Or l'on sait bien l'intérêt des surréalistes pour ce type de phénomène comme le montre encore l'étude de Pierre Mabile sur Brauner. Enfin, un historien, Kurt Muller, développe une étude sur certains aspects de Lautréamont, ce qui se passe de tout commentaire.

Minotaure devient donc bel et bien une revue exclusivement surréaliste, mais d'un surréalisme qui a changé. Moins replié sur lui-même, il est prêt désormais à accueillir quiconque ayant des intérêts en commun avec lui et désireux d'apporter de l'eau à son moulin. En outre, hormis les illustrations des articles cités ci-dessus, toutes les œuvres reproduites dans ces derniers numéros sont celles d'artistes surréalistes. Une nouvelle vague de jeunes surgit. Ils illustrent parfaitement la pensée de Breton à propos de la peinture développée dans le numéro 12-13 avec le texte « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste » où il écrit en particulier :

C'est seulement quinze ans après le Manifeste du surréalisme concluant à la nécessité de sa mise en œuvre passionnée que l'automatisme « absolu » fait son apparition sur le plan plastique.

Il mentionne, **Dominguez**, Paalen, Frances, Matta et Onslow-Ford parmi les nouveaux venus; parmi les anciens, Tanguy dont « l'étoile s'élève toujours davantage ». Ces jeunes artistes constituent la principale source de nouveauté dans le mouvement de cette fin des années trente et le surréalisme qui nous est donné à voir dans *Minotaure* reflète parfaitement ce courant. Son luxe, qui n'est pas infléchi par le changement de direction, est un atout considérable pour ces artistes qui se voient ainsi diffusés dans les meilleures conditions possibles. Breton donne d'ailleurs, a posteriori, une légitimité à ce luxe:

En raison du faste extén-^{eur} qu'elle déploie, elle donne du surréalisme une mesure qu'on n'avait pas encore jusqu'à elle ¹⁸

sur l'aspect **artistique** du surréalisme alors que les précédentes revues du mouvement lui avaient donné toute sa mesure littéraire.

*

**

En résumé, malgré un certain nombre de problèmes, les surréalistes ont donc accepté, dans un premier temps, de collaborer à la revue *Minotaure* à laquelle ils ont donné une coloration surréaliste importante mais non exclusive. Après des heurts inévitables entre les deux tendances principales, Tériade est évincé et Skira laisse la voie libre à Breton et ses amis. Tout en réalisant désormais, à partir du numéro 10, une revue entièrement surréaliste, le nouveau comité de rédaction lui conserve néanmoins son ouverture sur l'extérieur, et c'est sans doute là une première influence de *Minotaure* sur le mouvement lui-même. Ensuite, en donnant à voir la beauté surréaliste par les multiples reproductions de qualité présentées, la revue a sans aucun doute modifié l'image globale du mouvement dans le public.

Elle est, en outre, un enregistreur beaucoup plus sensible que les autres activités du groupe en regard des tensions internes. Les conflits se traduisent par des arrêts de collaboration momentanés ou durables de même que certains rapprochements autorisent de nouvelles signatures à s'exprimer, comme celle, transitoire, de Bataille en 1936.

De toute évidence, le surréalisme qui s'exprime dans *Minotaure* n'est plus le surréalisme des années vingt, plus dogmatique et politique. Toutefois cette revue n'a pas l'exclusivité de l'expression du surréalisme durant cette décennie. Ses engagements et prises de position d'ordre politique s'expriment encore par ailleurs dans des tracts et autres activités. Il ne s'agit pas, dans ce partage, d'une schizophrénie du mouvement qui d'une part voudrait conserver son image

révolutionnaire et avant-gardiste et d'autre part irradier mondialement de toutes ses trouvailles dans un support de **choix**. Sous la pression des circonstances, les surréalistes ont simplement accepté de collaborer à une revue que l'éditeur voulait apolitique et ont, par conséquent dû s'autocensurer. **N** s'agissait alors pour eux ou bien d'être réduits au silence total ou bien d'accepter un compromis. Ce choix s'impose d'ailleurs inévitablement tôt ou tard à toute avant-garde. Les surréalistes ont préféré l'efficacité en 1933 et ont décidé de répandre leurs idées internationalement par tous les moyens. *Minotaure* en est un.

Pour partiel qu'il soit, puisque en grande partie dépolitisé, il s'agit toujours du surréalisme et il est frappant d'observer que les principaux axes du mouvement, exposés à Londres en 1936 par Breton, se retrouvent tous ici.

Université de Lausanne

NOTES

1. Paul Eluard, *Lettres à Gala*, 1924-1948, Paris, Gallimard, 1984, lettre n° 164 du 21 février 1933.
2. **André** Breton, *Manièstes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1979, p. 138-9.
3. Dans un entretien du 25 juin 1985.
4. *Lettres* publiées à la suite de la réédition de Crevel, *les Pieds dans le plat*, Paris, Pauvert, 1974.
5. Voir aussi, Tzara, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Bébar, t. **M**, p. 513 à **515**.
6. André Breton, *Entretiens. 1913-1952 avec André Parinaud*, Paris, «Le point du jout», 1979, p. 179-180.
7. Pour reprendre les termes de M. Jean in *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1959, pp. 231-232.
8. Paul Eluard, *Lettres à Gala*, *op. cit.*, lettre n° 180 de septembre 1933.
9. *Id., ibid.*, lettre n° 182 vers le 20 septembre 1933.
10. *Id., ibid.*, lettre n° 196 du 20 avril 1934.
11. *Id., ibid.*, lettre n° 201.
12. *Id., ibid.*, lettre n° 201.
13. Dans son article *Documentaire sur la jeune peinture. IV - La réaction littéraire*.
14. Voir à ce propos les lettres d'Eluard à Gala, n° 216, 246 et 247.
15. Breton s'affiche avec le révolutionnaire sur une photographie qui paraît dans le livret «*Spécial Mexique*» du n° 12-13.
16. **N** n'en est pas fait mention dans la revue, mais M^{me} Skira m'a affirmé que la diffusion se faisait là-bas par l'**intermédiaire** de la chaîne de magasins Marusen.
17. Voir Valette, *Livre d'identité*, p. 126, Lettre du 21 sept. 1933.
18. A. Breton, *Entretiens, op. cit.*, p. 179-180.

RÉFLEXIONS CRITIQUES

CE QUE DIT VACHÉ DU SURREALISME *

Louis]ANOVER

1

Si mince fut ce qu'il écrivit, si ténue la trace qu'il a laissée dans l'histoire que d'aucuns se demanderont non sans raison: à quoi bon un livre sur Jacques Vaché, personnage qui ne fut ni un auteur, ni même une **figure** mineure du milieu littéraire? Question dont on peut faire tout le problème. Car si cette vie requiert encore notre attention, c'est que se noue avec elle le paradoxe qui est au cœur du surréalisme, qui en est le cœur même: le mouvement littéraire et artistique le plus important du siècle cherche toujours sa légitimation dans un espace extra-littéraire ouvert et occupé par de tels « précurseurs ». Il lui faut bien admettre, en effet, qu'il a dû, pour creuser son lit royal, capter à la source et canaliser la révolte de ces « marginaux du surréalisme » (Francis Marmande)-appellation qui déjà balise leur expérience, et la banalise. Mais la question se pose alors: quelle place leur concéder? Accorder trop d'importance à leur geste de refus, c'est dévaluer le savoir-faire non conformiste qui a guidé les héritiers jusqu'à la réussite; lui en accorder trop peu, c'est perdre de vue la spécificité du surréalisme.

On constate vite, décidément, que mettre en perspective leur révolte dans l'histoire du surréalisme n'est pas chose aisée. Comment rattacher, en effet, ce préambule tragique, fait de déchirements et de refus contradictoires, au dénouement d'un conformisme déroutant - le *happy end*, en forme de consécration sans histoire, de ce qu'il est désormais conseillé d'appeler

* **Réflexions** à propos du dossier *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, établi, commenté et annoté par Michd Carassou. **Précédé** de « Départs », par Henri Béhar, Paris, Jean-Michd Place, Coll. «Bibliothèque Mélusine », 1986, 2'6 pages.

l'aventure surréaliste? Les « précurseurs » semblaient annoncer tout autre chose, et peut-être seraient-ils étonnés d'apprendre qu'ils ont « préparé » une telle *Fm*.

Le cas de Jacques Vaché constitue *l'analyseur* par excellence de cette « contradiction ». Encore convenait-il de connaître les ressorts et de dégager les motivations et la finalité de ce qui reste avant tout une *démarche*. Nous étions jusqu'à présent tenus à distance d'un personnage sans passé et sans histoire, parfaitement maître du rôle, des répliques et du dernier instant choisi. Image transmise par Breton qui avait tranché souverainement pour la thèse du suicide, soucieux semble-t-il de « responsabiliser » la mort de Jacques Vaché, accident survenu au cours d'une expérience somme toute plutôt banale dans un tel milieu: l'usage de l'opium¹. Sans doute prêtait-il à cet ami de rencontre si brutalement disparu une de ses propres exigences limites: s'ériger à jamais, et par sa fin même, en contempteur de l'aliénation littéraire. Mythe ambigu que celui tissé à propos de Vaché et de ce refus sans phrase. Car si la négation radicale de la littérature est impossible à assumer *dans la vie*, que reste-t-il à ceux qui choisissent de vivre? La littérature et les phrases.

Vaché était parfait, figé dans son rôle de modèle inaccessible. Grâce aux documents exhumés et réunis par Michel Carassou, cette imagerie édifiante, pieusement conservée dans l'album de famille, s'enrichit de quelques clichés inédits non conformes. Prend corps enfin et s'anime sous nos yeux l'individu doué de la complexité et de la mobilité du vivant - Jacques Vaché, membre actif, mais nullement éminent, d'un groupe littéraire plongé dans ce milieu formateur que fut, en ce temps, le lycée pour les « élèves de même condition sociale » qui « partagent le même héritage culturel² ». Nous voici désormais en possession d'une moisson de documents qui nous renseignent sur les aspirations, les ambitions et les activités du « groupe de jeunes gens » que Jacques Vaché avait « connu au lycée de Nantes » alors que s'achevait ce « que l'on a pu appeler la *belle époque*³ ». De ce groupe, « il ne peut être isolé⁴ », et il est passionnant, en vérité, de voir que certains traits saillants de son personnage ont été tracés par d'autres mains que les siennes.

Que nous apprend le tableau d'ensemble ainsi reconstitué? Qu'il existait alors une conformité à un certain modèle de révolte. Michel Carassou insiste sur la coloration « violemment » subversive des écrits qu'il arrache à l'oubli. Mais ce silence n'eût-il pas été, à tout prendre, largement mérité si Vaché, relayé par Breton, n'avait été là pour sublimer le sens de cette activité par la négation même de la forme de révolte qu'elle implique? Cette « subversion », en effet, apparaît singulièrement circonscrite et codée quand on la rapporte à l'attitude centrale de ceux qui en furent les porteurs. Leurs professions de foi rendent un son essentiellement romantique; la cible de leurs attaques et de leur dérision, le bourgeois, est typée culturellement⁵: la facture de leurs productions littéraires reste plutôt conventionnelle, dans leurs audaces même. Ils entendent, certes, se soustraire « aux servitudes morales, sociales, intellectuelles qui étouffent la personnalité⁶ » et se « veulent surtout anarchistes⁷ », mais qu'en est-il de cet

anarchisme? Il se réduit à une revendication individualiste dont le sens élitiste s'affirme on ne peut plus clairement: «Être anarchiste, c'est avoir pris conscience de sa valeur propre, c'est s'être élevé au-dessus de la foule bête et lâche et se sentir capable de vivre sans les lois mesquines établies par elle ⁸. »

La conception de l'existence revendiquée par « la bande », l'architecture de ses codes et de ses rites sont avant tout affaire de « classement social », de «leur sens des valeurs et des hiérarchies ⁹ », comme le déclare Jean Sarment qui fut membre du groupe des « sârs ». Dans le roman qu'il a consacré à ces années initiatiques, la bande, à l'instar de toute avant-garde littéraire en gestation, s'institue d'emblée, par « un jeu de classement et de reclassement », dans un rapport critique face au vulgaire - ces «malheureux qui font la foule ¹⁰ ». Certes, pour rendre justice à de tels groupes, il convient de ne pas oublier la précocité de ceux qui en furent membres et le dressage spécial dont l'adolescence est victime. De ce point de vue, il est vrai que la révolte de ces jeunes gens fut «radicale », «lucide », «généreuse»; et l'on comprend pourquoi la « contestation sârique » voua aux gémonies « l'Etat, les gouvernants, la patrie, l'armée, l'Eglise, la religion, les bourgeois ¹¹ » ; pourquoi « les politiciens, les artistes, la religion, l'armée surtout » furent « l'objet des critiques les plus violentes ¹² ». Cela suffit-il pour imprimer à la révolte cette impulsion éthique qui la porte de la jeunesse vers la maturité? Que leur antimilitarisme ait pris quelque consistance se conçoit aisément: l'armée menaçait directement leur existence quotidienne; encore qu'Emile Hublet, à la suite des remous provoqués par la diffusion intempestive de leur journal, ait cru devoir protester «hautement contre toute idée d'antipatriotisme ¹³ ». Dans son récit, qui ne contient apparemment aucune pointe de dénigrement, Jean Sarment sait justement tracer les limites de cette révolte illimitée: « ... Puis, tous ces jeunes avaient des ambitions. Ils avaient eu de primes jeunesses grises, studieuses, opprimées. Ils aspiraient à l'exaltation d'eux-mêmes et à la conquête du monde. Angot Uacquès Vaché] dessinait, les autres écrivaient, et quelles que fussent leurs situations du moment, ils avaient foi en leur génie, en leur étoile, en tous les vents qui poussent les barques ¹⁴. » Raison de plus pour s'interroger: d'où soufflait le vent le plus puissant, vers quels rivages ?

Dans une « société prisonnière de ses conformismes ¹⁵ », l'anticonformisme devient l'expression conforme de la révolte d'un certain milieu opprimé. Pour les animateurs d'un «journal de "jeunes" essentiellement artistique et littéraire» (E. Hublet), le monde, c'est la littérature, et il existe un moyen reconnu de s'y tailler une place: bousculer les conventions et malmener les « assis ». Par la même occasion, la « société » purge l'art de ses archaïsmes et l'artiste se retrouve à l'heure, malgré ceux qui ont traîné les pieds.

Michel Carassou décèle dans l'entreprise de ces iconoclastes une « modernité incontestable » fondée sur une « remise en question du langage », une « condamnation de la pratique artistique telle que le monde occidental la conçoit ¹⁶ », voire l'amorce d'un « dépassement de Dada » et la préfiguration du surréalisme. En fait, les sârs se situent dans le droit fil d'une tradition littéraire et

artistique occidentale, celle du romantisme. La dialectique de l'avant-garde soumet tous les groupes qui surgissent à la loi d'un dynamisme évolutif ininterrompu: pour *dépasser* le stade précédent, il leur faut trouver *du nouveau*, aller au-delà des expériences poétiques d'hier. Ce qui ne signifie pas *changer l'art*, mais *changer d'art*, en se rendant maître de nouvelles règles du jeu. Telle est la fonction de toutes les « minorités subversives ¹⁷ » qui se succèdent à l'époque au pas de charge. La critique de l'art, comme la critique politique qui sépare de la foule moutonnaire, respecte la fonction de l'artiste ou, du moins, en préserve l'essentiel: les signes de distinction de l'élite astreinte désormais, pour affirmer une originalité évanescence, à la surenchère des nouvelles expérimentations artistiques.

Le *Manifeste plébiscitaire de l'école euphoniste* ¹⁸ s'inscrit d'évidence comme un moment de ce processus. Dada, déclare Michel Carassou, n'avait « ni feu ni lieu » et pouvait, de ce fait, « surgir n'importe où ». N'est-ce pas admettre que chaque groupe placé à cet instant à cet endroit du dispositif culturel était prêt à s'engouffrer dans la brèche? En ce sens, s'il est vrai que « le surréalisme probablement n'aurait pu naître sans cette rencontre avec Vaché », la parturition semble moins liée à ce que Breton aurait appris, par cette entremise, de « l'euphorique fumisterie des sârs ¹⁹ » — et qui manifestement était dans l'air du temps — qu'à une influence d'ordre existentiel, donc irremplaçable et indicible: « Jacques Vaché est surréaliste en moi », dira fort bien Breton, avant que le surréalisme ne devienne littérature en lui.

En dépit de sa virulence, la critique sârrique rivait toujours la révolte à ce couple infernal: art-anti-art. L'attitude de Vaché, c'était, du moins Breton le crut-il, une issue possible.

II

Dans son introduction, où il tire en quelque sorte la leçon de cette expérience, Henri Béhar souligne à dessein, et à juste titre, l'aporie de cette démarche: « Tout en niant l'art et les artistes, Vaché proposait un article sur Apollinaire pour *Nord-Sud* ²⁰ » et préparait, en collaboration, une pièce dont il escomptait un succès... littéraire. Contradiction fondamentale, en effet, et que l'on retrouve dans le surréalisme écartelé entre ses deux tendances, éthique et artistique. Elle renvoie à la division à laquelle sont asservis, dans leur type même de révolte, les artistes et les écrivains en leur qualité d'intellectuels. S'ensuit-il qu'il n'existe d'autre voie que l'art ou le silence, voire le suicide? Et que publier son refus serait déjà sacrifier à la littérature, inévitablement triomphante, quel que soit le parcours suivi? Le problème, s'il se posait en ces termes, exclurait a

priori toute autre solution, puisqu'il joue sur la confusion entre littérature et écriture. On admettrait alors volontiers, à propos des Lettres de guerre de Jacques Vaché, que Breton n'ait finalement réussi qu'à «transformer ces missives privées en littérature, par le biais de l'édition²¹», alors même qu'elles «semblaient dénier toute littérature». Mais cette «autre chose» qui se fomentait et d'«où émanerait le surréalisme» n'annonçait-elle pas d'ores et déjà ce sauvetage par transfert: une négation de l'art et de la littérature qui ne dénierait pas le moyen d'expression, mais en inverserait le signe pour l'inscrire à jamais dans un espace de communication voué à la révolte?

Pour sortir de ce cercle vicieux où «chaque citation implique son contraire», Henri Béhar nous invite à ne pas se «contenter d'alléguer le textuel», et d'«y joindre le gestuel, le comportemental». Mais ne convient-il pas avant tout de les rapporter au social qui les lie et les rend signifiants? Qu'en est-il par exemple de la «révolte commune à toute jeunesse de l'époque»? Elle ne fut, comme Henri Béhar le suggère en un autre endroit, que la révolte d'étudiants issus de milieux bien précis. Une même condition fonde l'identité de cette jeunesse et explique la forme spécifique et *contradictoire* de ses refus et de ses aspirations. Son rejet de «toute hiérarchie sociale» s'accompagne de l'affirmation, sur le mode exalté, de l'irréductible différence «aristocratique» du génie; d'où sa fascination, soit pour «l'organisation prolétarienne», autrement dit pour les praticiens et les intellectuels placés à la proue d'un Parti, soit pour un anarchisme individualiste de type stirnérien - le tout faisant bon ménage. Le facteur de légitimation et de discrimination n'est plus la réussite dans le respect des valeurs «bourgeoises», mais l'acquisition et la promotion d'une certaine culture critique; ce qui n'en conduit pas moins, nous l'avons vu, à une conception élitaire des rapports sociaux.

Après avoir reconnu l'existence de deux tendances antagonistes à l'origine du surréalisme, Henri Béhar retrouve l'unité de cette double démarche en faisant de l'arrivée la finalité du départ. On assisterait à ce «phénomène [...] incontournable: le refus de la littérature revient à la littérature, quoi qu'on fasse²²». Mais ne contourne-t-on pas ainsi le seul vrai problème, celui de la caractérisation: *qui* fait et *que* fait-on quand «on» fait de la littérature ou quand on la nie? La littérature, l'art, ce sont, en premier lieu, des littérateurs et des artistes qui héritent d'une certaine fonction sociale, la défendent et la perpétuent en modelant les formes du sensible conformément aux goûts esthétiques d'un «public» changeant. La révolte contre la spécialisation dont ces intellectuels sont à la fois les bénéficiaires et les vecteurs, dans des conditions de création et d'existence sociales particulières, se manifeste au départ à l'intérieur du champ littéraire; elle devient, avec le surréalisme, remise en cause des fondements mêmes d'une critique restée prisonnière des catégories littéraires et artistiques. La négation opère ici par la médiation de l'expression littéraire. Mais l'exigence existentielle qu'elle y introduit achève de rendre dérisoire la prétention de l'artiste et de l'écrivain à dominer et à exploiter toute l'étendue du sensible. Nous voilà loin de l'antagonisme entre l'art et l'anti-art,

entre la littérature et l'antilittérature. Cette opposition était encore au cœur des batailles littéraires, alors que le scandale surréaliste suppose la revendication éthique.

Breton crut découvrir cette part irréductible dans le comportement de Vaché; et c'est cette *attitude* qu'il entendait intégrer à sa propre personnalité. Elle devenait surréaliste en lui, et le surréalisme s'érigait, par la volonté du fondateur lui-même, sur cet élément *non littéraire* qui prenait une dimension paradigmatique. L'enjeu, tel que Breton le perçoit à cet instant, est donc en un lieu hors littérature, dans la vie même saisie à travers une forme de communication spontanée: des lettres. Premier pas vers le rejet du genre littéraire bourgeois le plus typé, le récit-fiction de facture romanesque.

Le paradoxe d'une œuvre qui peut nier la littérature n'est-il pas illustré précisément par ce livre sur Vaché et le groupe de Nantes? Qu'est-ce qui porte jusqu'à nous ces balbutiements, sinon les paroles de révolte qu'ils contiennent et donnent un sens, même aux maladresses littéraires? Mais ce principe de négation n'est effectivement que l'envers de la littérature, une littérature à l'envers, qui prête le flanc à toutes les analyses réductrices, s'il n'est pas chevillé à une éthique du comportement révolutionnaire. La critique de l'idéologie bourgeoise et des modes d'intégration ne consiste pas à ressasser quelques formules « invariables », fussent-elles habillées d'une phraséologie anarchisante. La progression d'une telle révolte est dialectique. Dans ce processus, le mouvement qui, à tel moment, s'exerce dans le sens d'une inacceptation des normes conformistes se présente, à tel autre moment, comme un objet littéraire, même s'il usurpe le titre subversif acquis au départ. Le problème consiste à désigner le lieu où, à chaque étape, se replie le « conformiste tranquillement situé ²³ », puisque ce lieu n'est jamais le même. Hier, le surréalisme sut fort bien débusquer ses occupants retranchés dans l'espace culturel d'un certain milieu social. Vint l'heure du basculement. De nouvelles couches sociales ont puisé leurs propres normes de conformité esthétique et comportementale dans un anticonformisme désormais codé.

«Le refus de la littérature revient à la littérature, quoi qu'on fasse. L'arrivée s'inscrit dans le départ. » Cette conclusion s'impose aux yeux d'Henri Béhar, qui ramène l'« intérêt » qu'éveillent encore ces témoins du bourgeoisement d'un « esprit nouveau » au « devenir » que leur a réservé l'épanouissement du surréalisme. Mais cet intérêt lui-même est marqué du signe de contradiction que porte au front le surréalisme en voie d'émergence, et cette ambiguïté brouille les pistes de l'exégète qui brûle de savoir où mènent ces chemins. Or, si « départs » se lit ici au pluriel, il en est de même pour devenirs et arrivées. Un moment de l'histoire n'est pas la fin de l'histoire et l'ombre de ce qui fut ne se projette pas à jamais sur l'avenir. Le constat peut se changer en une question, et c'est à notre temps d'apporter une réponse. Nous sommes placés à notre tour devant le choix éthique; prendre parti pour un nouveau départ qui implique une autre arrivée. Ce qui était littérature dans le refus de ces groupes, la

littérature de leur refus, est revenu à la littérature. La révolte reste à la révolte. Cette arrivée est niée par ce départ.

Mai 1986

NOTES

1. Voir page 20, les éclaircissements apportés par Michel Carassou sur la base des documents qu'il a exhumés.

2. Henri Béhar, «Départs», p.8. Selon Henri Béhar, les «lycées bourgeois de la III^e République [...] n'étaient pas si rigoureux qu'on le dit puisqu'ils ont toléré une expression contestataire et novatrice» (p. 16). La causalité n'est-elle pas inverse? La violence des manifestations de rejet ne s'explique-t-elle pas par la chape de plomb de l'ordre moral qui pesait sur ces établissements scolaires ? Ordre moral qui d'ailleurs renvoie plus à l'ordre social dans son ensemble qu'à la discipline particulière des lycées.

3. M. Carassou, p. 20.

4. Michel Carassou, «L'héritage sârique», p. 232.

5. « En route, mauvaise troupe », p. 44. Voir Henri Béhar, « Départs », p. 8.

6. *Ibid.*, p. 46.

7. Michel Carassou, « L'héritage sârique », p. 233.

8. « En route... », p. 47.

9. Jean Sarment, *Cavalcadour*, p. 24.

10. « En route... », p. 45.

11. Michel Carassou, « L'héritage sârique », p.233.

12. Michel Carassou, à propos du journal « le Canard sauvage », p. 60.

13. Lettre de E. Hublet au journal *le Phare de la Loire*, p. 55.

14. Jean Sarment, *Cavalcadour*, p. 33.

15. Michel Carassou, p. 32.

16. Michel Carassou, « L'héritage sârique », p. 233. En fait, seul le « Manifeste plébiscitaire de l'école euphoniste » s'attaque à la structure même du langage. Dans les autres textes, il s'agit essentiellement de la tyrannie exercée par les mots-fétiches à résonance symbolique, «noms superbes: "Bonheur, Patrie, Liberté, Egalité, Fraternité, Société, République..." » que « le peuple » a appris et gueulé (p. 45).

17. Jean Cagoule (Eugène Hublet), « La faillite », p. 82.

18. «Appendice. Un document qui vaut pour les scoliastes à venir », p. 193.

19. « L'héritage sârique », p. 236.

20. Henri Béhar, « Départs », p. 14.

21. *Ibid.*, p. 13.

22. *Ibid.*, p. 16.

23. *Loc. cit.*

CREVEL ACTUALITÉS...

François **BUOT**

La vie posthume et la vie réelle de René Crevel ont d'étranges similitudes. Pendant trente-cinq ans il vécut alternativement l'espoir et la souffrance sans jamais envisager d'en sortir autrement que par la mort libératrice. Sa vie posthume connaît les mêmes oppositions. On ne cesse de l'oublier puis de le ressusciter. Passées les querelles souvent grossières à propos des circonstances de sa mort, on évita ensuite d'en parler. Il posait un problème et finalement gênait beaucoup de monde. On le retrouve à la fin des années 60 grâce aux rééditions de Jean-Jacques Pauvert, aux articles de Serge Fauchereau ¹ ou de Michel Carassou ² et au livre de Claude Courtot ³. Ces actions conjuguées permirent à une nouvelle génération de découvrir ce témoin lucide et déchiré de l'aventure surréaliste. Ce sont surtout ses outrances verbales et ses violentes charges contre la société bourgeoise qui retiennent l'attention. Il ranimait à point nommé la flamme de la révolte absolue à l'heure des barricades. Mais quand les brasiers commencèrent à décliner, Crevel retourna lentement vers une sorte de purgatoire. Ses livres étaient de nouveau introuvables et son nom passé sous silence. Il a fallu ainsi attendre les années 80 pour voir réapparaître Crevel. L'ensemble de ses textes est de nouveau disponible ⁴. Des revues lui consacrent des numéros spéciaux, il fait la une des rubriques littéraires des grands quotidiens et on lui consacre des émissions à France Culture. Mais pas de méprise! le Crevel des années 80 n'est pas celui des années 60 ! Le contexte social et politique n'est plus le même: les années 80 sont cosmopolites. Alors Crevel est bien placé, il l'a été plus que les autres. Elles sont aussi désenchantées, alors le mal de vivre et les angoisses de Crevel sont plus que jamais d'actualité. Enfin puisqu'il est de bon ton d'y annoncer la mort des avant-gardes, on

s'intéresse au Crevel qui reste critique par rapport au surréalisme et à la psychanalyse, et au militant politique qui se bat plus pour les droits de l'homme bafoués par le fascisme que pour les dogmes du stalinisme triomphant. Quelles que soient les interprétations, reste un Crevel multiple. Trois rééditions nous permettent de retrouver trois facettes d'une vie.

La réédition du premier ouvrage de Crevel, *Détours* nous permet de découvrir le Crevel des années 20. Un jeune homme surprenant accaparé par une multitude d'activités et avide de rencontres. L'image du surréaliste discipliné et lucide sera pour plus tard. Déçu par les expériences hypnotiques dont il avait été le principal initiateur. Crevel choisit d'autres voies. Il se rapproche d'un Tristan Tzara violemment opposé à Breton et à ses amis les plus proches. Il choisira également de participer à la construction d'un éphémère mouvement surréaliste autour d'un Yvan Goll et de Faul Dermée : celui-ci reste plutôt évasif quant à la théorie même du surréalisme. Il se contente de réécrire les idées développées par Apollinaire dans son fameux manifeste « L'esprit nouveau et les poètes; paru dans le *Mercur de France* en 1918. Ce qui motive Crevel, ce sont ses relations d'amitié avec deux membres du groupe, Marcel Arland et Robert Delaunay, et une sérieuse divergence avec Breton sur la psychanalyse. Visiblement Crevel pardonne à Tzara ses excès sur la question. On se souvient qu'il avait dénoncé la psychanalyse comme « une maladie dangereuse » qui permet l'intégration de l'individu dans la société. Breton, lui, pendant ce temps, avait pris le train pour Vienne. Il en revint déçu mais convaincu de la nécessité d'opposer aux œuvres littéraires des documents bruts sur l'inconscient servant d'appoint à l'écriture automatique découverte auparavant. Goll et Dermée ont une position intermédiaire. Contrairement à Tzara, ils admettent que Freud « se serve du rêve pour guérir des troubles terrestres », mais affirmer comme le fait Breton « la toute puissance du rêve » et en faire une application dans le domaine poétique est inacceptable. Crevel dans ce domaine hésite. Il sort d'une période d'enthousiasme pour les recherches freudiennes. Il juge maintenant cette adhésion naïve, voire aveugle. Il se reprend, rétractant son affection. Il s'en explique dans un numéro spécial de la revue *le Disque vert* et situe son conflit personnel entre le doute et l'enthousiasme. Il avoue partager « la manie de reconnaître à chaque coin de phrase la présence de l'inconscient, la présence de l'instinct sexuel » mais il ajoute aussitôt en vouloir au « dogme » : « une conviction quasi physique m'engage à penser que toute méthode d'investigation ne saurait donner de résultats que provisoires et très relatifs ». 1924 est bien l'année des désillusions et des remises en question. *Détours* en est imprégné. La psychanalyse est certes présente dans le discours de Crevel. On retrouve une forme d'auto-analyse. Relisons ces pages où le « je », Daniel, enfant narrateur de *Détours*, fait face à sa répulsion familiale (un père et une mère qui ne s'intéressent à l'enfant que pour lui prescrire des règles et des ordres) et sa quête d'un abri à la fois amical et érotique. Les pages consacrées au fauteuil de la chambre, objet protagoniste où l'enfant semble parvenir à un état satisfaisant méritent une étude approfondie.

L'objet s'investissant de merveilleux permet de combler le vide dû à l'absence de communication familiale; d'où un repli total sur lui-même. Dans des notes de lectures concernant la psychanalyse encore inédites⁷, Crevel écrit: « L'enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il se crée un monde à lui ou plus exactement qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau et à sa convenance », et il ajoute: « le contraire du jeu n'est pas le sérieux mais la réalité ». Une réalité qu'il faut donc fuir par une rupture avec autrui, une volonté de se construire en un tout intériorisé. Crevel ne renie donc pas la psychanalyse mais il va la déformer ou l'exagérer. Ainsi dans le texte, la mère de Daniel se suicide à cause d'un scandale provoqué par le père et le jeune homme va lui-même entraîner le suicide de son père en lui lisant la rubrique des faits divers du journal. La divergence avec Breton est claire. Pour ce dernier les univers intérieur et extérieur de l'individu entretiennent une réciprocité constante. Les phénomènes du monde répondent à des besoins internes de l'individu: avec Crevel le sujet rencontre des phénomènes mais rapidement se replie sur lui-même et s'isole. Aucune issue possible. Même l'amour ne résiste pas à la réalité. La très belle page consacrée à l'amour qui sauve le monde laisse vite la place à une réflexion sur la solitude: « J'ai cru sentir, comprendre, voir, préciser chaque instant, mais les heures qui laissent des souvenirs, ces amis dont je suis douloureusement en quête ne viennent jamais tant qu'on y pense. » Alors reste la fuite. Le voyage d'abord. Daniel dans *Détours* part pour Marseille et débarque en Afrique du Nord. La déception l'emporte rapidement. « Je voyageai, écrit-il, peine perdue; les villes me semblèrent des gares où tout le monde descendait pour s'installer à nouveau dans d'autres trains. » Restent alors les rencontres et l'exploration de la nuit parisienne. Daniel aime le vertige des corps dans la musique chaude avant que le soleil ne se lève. Dans le dossier qui accompagne le roman, Michel Carassou et Jean-Claude Zilberstein ont eu la bonne idée de choisir un article sur le music-hall et les cirques paru en 1925 dans *la Revue européenne*. Du promenoir du théâtre des Champs-Élysées au dernier récital de Mayol, en passant par le Palace ou le Ciel, « auberge blanche et bleue » du boulevard de Clichy, Crevel est partout. Dans la nuit il avoue s'être « damné pour des filles et des garçons de couleur ». 1924 est aussi l'année des rencontres pour Crevel: Nancy Cunard, le peintre Eugène Mac Cown ou encore le jeune provincial Marcel Jouhandeau, autant de personnes qui compteront dans sa vie. Cette frénésie de rendez-vous est en fait une tentative pour casser une solitude trop pesante. Mais elle est souvent vaine. Dans une lettre envoyée à Tzara au cœur de l'été, Crevel avoue être terriblement seuls. Les pages de *Détours* sont le reflet de cette quête et du désenchantement qui le suit. Dès lors, Daniel dans le livre professe un scepticisme profond qui n'épargne rien. Le Crevel des années 20 est un individualiste replié sur lui-même, recherchant autrui pour en fait se trouver.

Le Crevel des années 30 est différent. Celui qui écrit *l'Esprit contre la raison* ou *le Clavecin de Dzderot* a changé, l'époque aussi. Les préoccupations et les espoirs ne sont plus les mêmes. Certes les surréalistes auxquels s'est finalement

rallié Crevel restent attachés aux expérimentations psychologiques ou poétiques. Rappelons que 1930 est l'année de parution de *l'Immaculée conception* de Breton et Eluard où les deux hommes se livrent à plusieurs recherches. Mais cette année-là marque aussi pour le groupe une mise aux ordres de la révolution politique et sociale. Breton a fait triompher, non sans mal, sa propre démarche. Naville le militant qui exigeait un engagement total a été isolé en 1926 et les tenants du repli sur soi et d'une indépendance préservée comme Soupault ou Artaud ont été exclus lors de la crise de 1929. Entre temps, quelques surréalistes, dont Breton, avaient acquis leur carte au Parti communiste, en prenant bien soin de proclamer qu'ils n'avaient pas l'intention d'abandonner leurs expériences propres. Crevel est en dehors du parti, mais se trouve totalement solidaire de ses camarades. Comment celui-ci qui prônait le retour sur soi et se refusait à vouloir influencer les autres, parce que cela risquait de conduire à l'uniformité, en est-il arrivé là ? Se mettre au service de la révolution équivalait d'abord pour Crevel à guérir d'un individualisme personnel destructeur. Il ne se conçoit plus comme un solitaire fatalement détaché et indifférent. Relisons les pages de ses écrits théoriques des années 30, nous n'y verrons que peu de place consacrée aux états d'âme. L'heure est plutôt à la polémique et aux accusations. Dans *l'Esprit contre la raison*, Crevel met en valeur la responsabilité des poètes et dénonce en vrac la société bourgeoise, l'Eglise, les tenants du réalisme et les traditionalistes enfoncés dans la somnolence et la routine. Crevel mène donc un nouveau combat. Ce qui semble l'avoir motivé dès le départ paraît bien spécifique: il s'agit de la lutte anticolonialiste. On connaît sa passion pour les Noirs, symboles d'une liberté sans limite. Son amitié avec Tzara et l'intérêt qu'il porte à Cendrars ne font qu'accentuer ce goût qui s'exprime dans de très nombreux écrits. Ce n'est pas un hasard, mais ses premières prises de positions politiques correspondent aux actions spectaculaires du groupe surréaliste contre la guerre du Maroc en 1925⁹. Les manifestations contre la tenue de l'exposition coloniale en 1931 ne peuvent que l'enthousiasmer¹⁰.

Dans *le Clavecin de Diderot*, il félicite le surréalisme d'avoir ainsi « mis les pieds dans le plat de l'opportunisme contemporain ». De la même manière, Crevel se passionnera pour la réalisation de l'anthologie nègre de Nancy Cunard sur les cultures et les luttes des Noirs¹¹. Michel Carassou, dans son article du numéro *d'Europe*, « L'Afrique de Crevel », a raison d'écrire que « le négresse du bordel présente dans *le Clavecin de Diderot* triplement asservie en tant que noire, femme et prostituée, semble désormais symboliser toutes les libérations futures ». Révolution politique donc, mais aussi révolution surréaliste. Crevel n'oublie pas d'en appeler à la synthèse des deux. Il pense qu'une meilleure connaissance de l'individu entraînera forcément une meilleure connaissance de la société capitaliste. Il en résultera un homme mieux armé pour se libérer de tout ce qui l'opprime. Crevel va donc tenter une réconciliation entre le marxisme et la psychanalyse. Annie Lebrun peut ainsi constater qu'il « invente la problématique qui va dominer la vie intellectuelle d'une bonne partie de la

seconde moitié du xx^e siècle » ». Constatons d'ailleurs qu'il n'est pas toujours très doué pour ces abstractions et qu'il est beaucoup plus à l'aise pour nous parler de l'expérience surréaliste. Les éditeurs ont eu raison d'ajouter les textes sur la peinture de Paul Klee et de Salvador Dali. Ils sont à relier aux belles pages de *l'Esprit contre la raison* consacrées à Picasso, Max Ernst, Chirico ou Miro. Crevel raconte la découverte de ces univers nouveaux. Ces villes, ces soleils le libèrent de « l'ennui du vieux monde » et lui permettent d'accéder à un stade de liberté totale. Il se fait « insatiable chasseur d'innocence dans la jungle des pensées et des désirs en instance de forme ». Mais, passé 1933, l'expérimentation psychologique et poétique vont sembler pâlir devant des dangers immédiats très graves. Crevel change et l'activisme militant prend le pas sur tout le reste. Assez de fuir, il faut désormais combattre. Cette vision est juste, mais un peu trop simple. La publication récente des souvenirs de Klaus Mann ¹¹, ami de Crevel, permet d'éclairer utilement cet aspect peu connu de sa vie. Le témoignage est précieux puisque les deux hommes se connaissent très bien depuis 1926. Ils partagent le même refus des préjugés moraux et des attaches sociales. Ils errent de la même manière sans trêve ni repos, aspirant à un bonheur sensuel. L'année 1933 va tout bouleverser. L'époque de bien-être matériel et d'intense activité culturelle s'achève en Allemagne pour faire place à l'angoisse liée à la montée du nazisme. Klaus Mann et ses amis vont alors vivre le drame de tous les réfugiés. Isolés et méprisés, ils vont tenter de réagir. On les disait irresponsables, superficiels; ils vont organiser des comités, rédiger des appels. Crevel est bouleversé. Il ne va pas ménager sa peine pour les aider. Il se fait de nouveau journaliste, prononce des discours et participe à toutes les manifestations du Comité pour la libération du dirigeant communiste allemand Thaelman. Quand le comité de vigilance des intellectuels est créé, Crevel fait partie des premiers signataires. Klaus Mann raconte toute cette lutte et trace un portrait poignant de son ami avec son « charme foudroyant » et son côté « amical et généreux qui pouvait aussi devenir agressif et cruel ». Il nous montre aussi la lucidité de Crevel face au fascisme. Il fut l'un des rares intellectuels français à se battre concrètement pour porter secours aux militants isolés et désespérés. L'enquête menée par Gilbert Badia et son équipe sur *les Bannis de Hitler* ¹⁴ le confirme. Mais il y a surtout les huit lettres adressées à Klaus Mann que publie le numéro spécial d'*Europe*. On y retrouve la volonté de lutte, mais aussi les difficultés pour vivre dans un monde de plus en plus marqué par l'oppression. On lira aussi avec attention cette mise en garde de Crevel au sujet de l'Union soviétique. La négation des libertés sexuelles dans ce pays inquiète Crevel. « Dès qu'il y a puritanisme, écrit-il, il y a danger pour la révolution, puisque le puritanisme étant un effet sexuel de la réaction, cette réaction-là risque d'en entraîner d'autres. » En cette année 35, l'ultime espoir de la révolution en Russie s'effrite lui aussi... La réaction stalinienne n'est pas la seule raison qui pousse Crevel au suicide, mais néanmoins cinquante ans après les faits sont têtus !

NOTES

1. *La Quinzaine littéraire*, n° 76, 1^{er}-15 juillet 1969.
2. Michel Carassou a mis au point les dossiers accompagnant chaque livre réédité.
3. Claude Courtot, *René Crevel*, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui », 1968.
On peut noter la réédition du *Clavecin de Diderot* chez Jean-Jacques Pauvert dans la petite collection « Libertés », n° 38, 1966 et *l'Esprit contre la raison* dans la collection « Le Prix des mots », Tchou, 1969.
4. L'ensemble est réédité par les éditions Jean-Jacques Pauvert. A la suite des ouvrages déjà connus, il faut ajouter la réédition très attendue du premier texte de Crevel *Détours* (la dernière édition étant celle de 1925) et la publication d'un ensemble de textes théoriques sur le surréalisme, *l'Espn-t contre la raison*.
 5. *Masques*, n° 17, printemps 1985 ; *Europe*, n° 679-680, novembre, décembre 1925.
 6. René Crevel, *le Disque vert*, n° 1, novembre-décembre 1925.
 7. René Crevel, notes de lectures, fonds Doucet, ms 6929 à ms 6942.
 8. René Crevel, lettre à Tristan Tzara (15724), fonds Doucet, cote TZRC 1011.
 9. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Le Seuil, 1948.
 10. André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Laffont, 1972.
 11. Nancy Cunard, *Negro anthology*, London 1931-1933. L'article de Crevel s'appelle «The regression in the bordel ».
 12. Annie Lebrun, préface à l'édition 1986 de *l'Esprit contre la raison*, et autres textes surréalistes.
 13. Klaus Mann, *le Tournant*, Paris, Solin, 1985. Voir également le roman de Klaus Mann, *le Volcan* où Crevel apparaît sous les traits de l'écrivain Marcel Poirer, Paris, Olivier Orban, 1982.
 14. Gilbert Badia, *les Bannis de Hitler*, Paris, EDI, 1985. On peut également se référer au dernier ouvrage de Jacques Droz, *Histoire de l'antifascisme en Europe* (1923-1939) qui vient de sortir aux éditions de la Découverte.

PAUL NOUGÉ, SURREALISTE *

Léon SOMVILLE

A la date de 1927, dans « Au grand jour », André Breton reproche aux surréalistes belges leur « discrétion active ». Entendons par là leur activité (trop) discrète, bref leur incurie. La critique est à replacer dans le contexte du moment : Breton vient d'adhérer au Parti communiste et ses amis belges ne sont pas près de lui emboîter le pas. « Au grand jour » veut les convaincre que l'heure est à l'engagement politique, ce que Paul Nougé, à Bruxelles, conteste résolument. La polémique n'aurait plus qu'une importance historique si elle n'avait fourni à Breton l'occasion de préciser, en essayant de le minimiser, l'apport du groupe bruxellois. Il met seulement à son actif le recours au plagiat (Breton parle de « falsification ») et l'invention des « objets bouleversants ».

Il n'y a rien à reprendre au jugement de Breton, sauf à trouver important ce qu'il tient pour mineur. L'attention portée par Nougé aux problèmes du langage et de l'objet a inspiré une entreprise de longue haleine, où l'esprit de système s'allie heureusement à celui d'invention. Aujourd'hui que nous disposons d'une somme des textes théoriques et poétiques de Paul Nougé (*Histoire de ne pas rire* et *L'Expérience continue*, l'Age d'Homme), il apparaît au lecteur de bonne foi qu'au-delà du plagiat se propose une théorie du *signe* et du *sens* et que le traitement de *l'objet* est conditionné par l'idée qu'on se fait d'un *sujet*. Pour Nougé, de même que pour le groupe surréaliste belge dont il assure les orientations, théorie et pratique vont (déjà) de pair, écriture et poétique se

* A propos de Paul Nougé, *Journal*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1968; *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1980 (première édition, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1956) ; *L'Expérience continue*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981 (première édition, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1966).

relaient. Ainsi se réalise une ambition proprement surréaliste: faire basculer le monde réel du côté du merveilleux, mais en toute connaissance de cause.

La légende a fait de Nougé l'homme de tous les refus, à commencer par celui de laisser une œuvre. Puisque cette dernière existe bel et bien, notre propos consistera à vérifier la cohérence d'une doctrine qui, en son temps, a entraîné plus d'une adhésion.

L'objet pictural fut sans doute la préoccupation première de Nougé. Et c'est un autre lieu commun que d'invoquer ici l'influence de Magritte. Toutefois, dans la pensée de Nougé, la « notion d'objet au sens philosophique » requiert d'être approfondie dès qu'on sort du domaine de « l'expérience pratique quotidienne » pour envisager « l'objet pictural » (1980: 235). La conscience du peintre n'a pu en effet appréhender tel ou tel objet qu'à la faveur d'une « opération fondamentale » que Nougé nomme *l'isolement* (1980 : 239). L'objet perdrait sa valeur de retentissement (nous prenons le mot au sens bachelardien) s'il n'était d'abord coupé des significations qui l'encombrent dans la vie réelle et le réduisent à sa fonction la plus utilitaire: « un homme à exploiter; une *maison* où vivre; un *vase* où placer les fleurs ». Ainsi du moins procède le peintre :

On l'a dit, ce ne sont pas ses propriétés intrinsèques qui permettent de définir cet objet, mais bien la seule possibilité, qui est la sienne, d'occuper isolé, c'est-à-dire dégagé non seulement de ses rapports matériels, mais aussi de ses rapports intellectuels ou affectifs normaux, la conscience du peintre (1980: 235).

Certes, chacun reste libre de sa « méthode », si la loi d'isolement reste pour tous impérative. Sans être peintre, Nougé y va de quelques exemples. Tel pratiquera le « dépaysement » et offrira à nos regards étonnés le spectacle d'une « table Louis-Philippe sur la banquise » ; tel autre choisira le « changement d'échelle », et le bâton de rouge à lèvres prendra la taille d'une forêt; tel autre s'en tiendra à une modification de la « substance » (la main de verre), (1980 : 240). Les préférences de notre auteur vont pourtant à un type d'« intervention aussi minime que décisive ». Liant cette fois l'écriture à la peinture, il rêve d'une page où l'effet d'étrangeté, sinon de provocation, naîtrait de « l'introduction d'une seule virgule », et d'un tableau élevé à la dignité d'« objet bouleversant » « par le jeu d'un seul trait d'encre noire » (1980: 241).

Pour rester au plus près de nos préoccupations, nous retiendrons surtout que l'isolement opère comme une contrainte indépendante des rapports, tant « matériels » qu'« intellectuels ou affectifs », qui subordonnent généralement la saisie de l'objet soit à la perception de son environnement réel, soit à son impact dans une conscience donnée. Nougé revient à plus d'une reprise sur la nécessité de renverser à ce propos la doctrine la plus communément admise, selon laquelle « l'opposition familière de l'objet au sujet ne souffre nulle réserve » (1980: 85). Pour beaucoup, tout se passe comme si l'objet possédait une

existence autonome, sauf à concéder à la subjectivité d'une conscience donnée une marge, voulue mince, d'interprétation. (Si la marge s'accroît, l'on parle très vite d'erreur, d'ignorance ou de folie.) En fait, selon Nougé, si nous sommes rompus à voir une tasse dans une tasse, une cuiller dans une cuiller, c'est là simple «nécessité vitale de notre vie collective» (1980: 86). L'opposition classique du sujet et de l'objet perd de sa pertinence dès qu'on observe qu'«**il** n'y a plus d'objet, et même des plus simples », au moins dans la mesure où rien n'autorise à lui prêter une existence particulière.

Invention (ou plutôt erreur) du sens commun, l'objet demande d'être redéfini à la faveur d'une autre opposition. Il ne tire son statut ni de son aspect fonctionnel (se rappeler la table sur la banquise) ni de « la part proprement consciente et volontaire» du sujet qui l'appréhende (1980 : 240). Dès lors, coupé de ses emplois, dépouillé dorénavant d'un sens précis, l'objet est susceptible d'entrer dans une configuration de sens possibles. Le passage de la monosémie à la polysémie entraîne un remaniement du schéma commun: l'objet n'est plus défini par rapport au sujet, mais tel un signe. Instance novatrice de sens, le sujet ne peut user du signe (du mot) autrement que de l'objet. Sa seule liberté consiste dans l'action de donner du sens, mais cette liberté est illimitée. Nougé demande la caution du langage pour défmir le savoir possible sur ce qui est :

Nous sommes ainsi/ains que nous percevons les objets, c'est-à-dire que la sensation que nous en prenons et qui peut, pour la facilité du discours, être tenue pour une manière de réception passive, cette sensation est aussitôt l'objet d'une opération spirituelle, d'un acte de notre esprit qui donne à l'objet un sens. La façon dont nous usons des mots s'étend ainsi à tous les objets susceptibles d'affecter notre esprit (1980: 89).

Nougé se fait donc une obligation de traiter le langage comme un objet et l'objet comme du langage. Sa poétique est à l'image de sa théorie picturale. En particulier, la règle de l'isolement reste de rigueur. Il s'agit de considérer le langage non comme un moyen d'expression, un procès, mais comme un paradigme de locutions constitué par la mémoire collective ou par les textes littéraires. En puisant dans l'une et en découpant les autres, le poète réduit le langage à n'être plus qu'un objet « détaché de qui en use » (1980: 166), prêt à subir les modifications {Breton disait « les falsifications»} qui rendront le sens imprévisible.

Plaidant au départ pour l'esprit, dispensateur de tous les sens possibles, Nougé est bientôt pris d'un scrupule lié à l'exigence morale propre au surréalisme. La confiance dans les ressources de l'esprit s'adresse à cette part, insoupçonnée, qui demande encore à s'actualiser. Ce que Nougé appelle audacieusement le « postulat métaphysique» du surréalisme s'explique et s'énonce comme suit: « nous croyons à des puissances encore inconnues de l'esprit; nous croyons en ses possibilités non encore manifestées» (1980 : 49).

L'appel à l'inconnu n'a pas de quoi surprendre de la part d'une génération, - celle des surréalistes belges ou parisiens, - qui avait une fois pour toutes cessé de croire à la vie dite « réelle ». Nougé n'est pas moins catégorique, là-dessus, que le Breton de 1924 :

Le refus de l'ordre établi; la volonté de ruiner les valeurs en cours ou d'en introduire de nouvelles, l'intention subversive essentielle se doivent servir de tous les moyens, au gré des circonstances (1980: 255).

En rappelant que le surréalisme est d'abord une « attitude », Nougé justifie du même coup une entreprise visant à unifier les champs de l'esthétique, du poétique et de la morale. L'esprit dont il a vanté les puissances, ne s'est pas encore accompli. Le découvrir dans le monde « réel », ce serait acquiescer à l'inadmissible. Reste donc à « inventer » l'esprit, et ce, en dépit des résistances, des menaces qui guettent le chercheur d'absolu :

On l'oublie trop souvent, l'homme ne dispose pas de lui à sa guise. Quelle que soit l'intensité de son désir, il arrive que l'esprit reste sourd aux sollicitations, aux sommations les plus pressantes (1980: 237).

Dans la pensée de Nougé, le principe de plaisir est bien évidemment opposé au principe de réalité. Que l'esprit n'ait affaire qu'avec le premier, voilà à quoi il faut s'employer, encore que pareille entreprise, toute subversive, s'apparente plus aux opérations de la magie qu'à un espoir rationnel. Au demeurant, tout ce qui peut perturber le fonctionnement du réel doit être versé au crédit de l'esprit; toute remise en question de la suprématie du monde matériel en général, de tel objet en particulier, préfigure l'accomplissement, rêvé ou possible, de l'homme nouveau :

Penser un objet, f...} c'est le remettre en question, avec toute la-précision dont l'esprit est capable. C'est en attendre une réponse qui modifie les rapports que cet objet entretient avec le reste de l'univers et avec nous-mêmes, réponse qui l'illumine en même temps qu'elle nous éclaire (1980: 258).

Nous croyons qu'il convient de mettre « l'esprit » à peu près à la place des mystérieuses puissances auxquelles s'en rapportent la magie et la sorcellerie (1980 : 50).

Il y aurait quelque malentendu à faire de Nougé un adepte de pratiques ou de croyances situées à mi-chemin de la superstition et de l'imbécillité. Reste, radicale, certes, l'opposition à une certaine forme de rationalisme conquérant. Mais la référence à la magie, quoique fondée en principe (puisque celle-ci tend à modifier le réel par la seule efficacité du spirituel), cède le plus souvent la place à une argumentation différente, empruntée à d'autres courants de pensée. En

particulier, Nougé semble avoir été frappé par la pertinence des vues d'un Oscar Wilde (*le Délin du mensonge*). Il invoque son autorité pour contrebalancer celle de Marx et de Hegel (« ce penseur barbu, sommé d'une romantique chevelure et ce Russe à face de Mongol »). Retournant le principe selon lequel « il s'agit moins de comprendre le monde que de le transformer », Nougé propose de le comprendre « à la faveur des transformations que l'homme lui inflige » (1980 : 128). On retrouvera sans peine ici la confirmation de la toute-puissance de l'« isolement » et des manipulations qu'il autorise à propos du réel. Magie ou mensonge ? Oscar Wilde n'a pas craint d'avancer ce paradoxe, que la nature, loin d'inspirer l'artiste, se modèle sur les créations (les mensonges) de celui-ci et qu'ainsi, au gré des écoles picturales ou littéraires, le monde change d'aspect sous nos yeux, puisque nous n'en avons d'autre perception qu'à travers l'imaginaire des créateurs. Nougé souscrit à la formule de Wilde : « La nature imite ce que l'œuvre d'art lui propose ». Lui-même avance : « Je me permets de sourire quand les bonnes âmes se prennent à parler de la sincérité de l'écrivain » (1980 : 129). Le terme provocateur de mensonge est lui-même paraphrasé par d'autres appellations comme « intention subversive », « piège », « machination ». Ce qui a nom utopie est la réalité de demain. Lorsqu'il dresse en 1941 le bilan du surréalisme, Nougé ne manque pas de souligner que ses innovations les plus hardies ont acquis droit de cité :

L'on pouvait bien plaisanter les papiers collés, le fil de fer, les lieux communs. L'extension et la généralisation de la machination poétique est une conquête dont nous sommes redevables aux entreprises surréalistes (1980: 144).

Et l'auteur de conclure à la justesse de ce qu'il avait jadis posé comme un « axiome » (le postulat métaphysique) : « Tout est toujours possible. »

En faisant sien le paradoxe de Wilde (le mentir-vrai a-t-il d'autres sources ?), Nougé souligne du même coup le risque inhérent à ce qu'il nomme par prédilection l'« expérience poétique ». Non seulement « l'homme et, par suite, l'univers ne sont pas accomplis », mais « la préfiguration de cet accomplissement nous échappe et ce n'est pas sur une opération intellectuelle qu'il faut tableter pour en découvrir le sens... » (1980: 161). L'on sait la fascination exercée sur les surréalistes par les formes délirantes que revêt l'imagination quand elle confine à la folie ou s'y identifie. Privé des garanties de la pensée logicienne, l'esprit n'a d'autres moyens que « l'action et l'aventure », sauf à compter sur « la complicité d'autrui » (1980: 161). « Action » et « aventure » se comprennent aisément à la lumière de ce que les surréalistes ont entrepris et dont l'histoire du mouvement témoigne. Ce ne sont ni la résignation ni le confort que Breton et Nougé ont prêchés à leurs disciples, et la carrière du surréalisme est émaillée d'incidents assez violents pour qu'on prenne au sérieux la résolution, affirmée par Nougé dans une lettre à Magritte, de « détruire les obstacles qui tendraient à limiter, à terminer notre aventure » (1980: 219).

Quant à la « complicité d'autrui », sans doute faut-il comprendre par là cette entente au caractère souvent secret qui, de l'extérieur, confère aux divers groupements surréalistes l'allure de sociétés secrètes, réservées aux seuls initiés. L'on trahirait cependant Nougé si l'on omettait sa volonté d'élargir l'« expérience » à un public plus large. Changer la vie implique une révolution qui, sans prendre les voies de l'action politique, ait quand même l'ambition de transformer les mœurs, les sensibilités, les modes de pensée. Esotérique par vocation première, le surréalisme ne renonce pas à une action dans et sur le monde: « Pourquoi, demande encore Nougé à Magritte, n'introduirions-nous pas, par machination prudente, un nouvel amour, de nouvelles passions, de nouveaux vices, de nouvelles formes spirituelles dans le monde? » (1980 : 221). Un monde ainsi transformé aurait cessé de faire peser sur les surréalistes la « menace » que Nougé prétendait ressentir constamment. Les termes de « complicité » et de « machination prudente » prouvent assez qu'il ne s'attendait pas à des succès immédiats et décisifs. Qu'on se rappelle cependant l'« affaire Aragon ». Elle lui fournira l'exemple attendu d'une poésie devenue efficace :

Le poème commence de jouer dans son sens plein. Mot pour mot, il n'y a plus de mot qui tienne. Le poème prend corps dans la vie sociale. Le poème incite désormais les défenseurs de l'ordre établi à user envers le poète de tous les moyens de répression réservés aux auteurs de tentatives subversives (1980 : 94).

Pareil point de vue, on le sait, ne fut pas partagé par Breton.

*
**

Dans son *Journal*, il arrive à Nougé de s'étonner, avec une modestie non feinte, de l'accueil réservé à l'une ou l'autre de ses entreprises littéraires: « L'influence stupéfiante de *Co"espondance*. Ne serais-je donc pas le dernier des hommes » (1968 : 39) ? La réponse à la question va de soi, à présent que l'auteur s'est gagné des lecteurs et même des exégètes. Limitée aux essais théoriques, notre relecture avait pour but de souligner la cohérence d'un propos rarement corrigé. A partir d'une théorie du sujet et de l'objet d'une part, du signe et du sens d'autre part, Nougé fait se rejoindre la poétique du discours et l'analyse des formes picturales dans un projet commun, d'ordre métaphysique. Ce qu'il baptise « expérience poétique » est en fin de compte l'invitation faite à tous de « restituer à ce monde son éclat, sa couleur, sa force de provocation, son charme et, pour tout dire, ses possibilités de combinaison imprévisibles » (1980: 282). Reste cette autre question, liée à l'œuvre poétique que nous laisse Paul Nougé. D'une extrême variété, l'écriture de Nougé exploite les registres de l'humour, de la provocation, du pastiche, mais aussi du lyrisme le plus évident.

Se demandera-t-on si les ambitions du théoricien ont reçu, au fil des poèmes, leur pleine réalisation ? Ce serait là ignorer la leçon que tous les grands poètes savent nous donner un jour ou l'autre: le poème naît de son exténuation même. Qu'importe, répond Nougé, pourvu que « l'expérience continue »... Pour sa part, il fait de son échec même sa réussite, comme le dit admirablement *l'amateur d'aubes* au moment où il constate qu'il n'est pas capable de précipiter la venue du jour:

J'ai longtemps souhaité une soudaine rupture, une totale invasion de lumière. Que cette grâce m'ait été refusée, que la vigueur que l'on prête à l'imagination n'ait pu jusque-là forcer le monde, maintenant je tiens cet échec pour une manière de bonheur (1981 : 30).

MÉMOIRES DU SURREALISME CHILIEN

Stefan BACIU

Teofilo tout reste à écrire, E.G.C.
Quand un chinois ouvre son cœur, E.G.C.

Quand il publia, en 1974, ses *Actas Surrealistas* (Editions Nascimento), Braulio Arenas accomplit, jusqu'à un certain point, un travail de mémorialiste, étant donné que son livre contient un nombre déterminé de textes liés au groupe *Mandragora*, dont Arenas est le cofondateur. Lorsque nous avons commenté cette œuvre, qui n'a pas dû sortir du Chili en raison des obstacles bien connus qu'ont à affronter tous les livres fabriqués et publiés dans ce pays, nous l'avons appelée le « tiroir aux souvenirs », dans la mesure où elle constituait une première démarche de choix (et jusqu'en 1974 ce fut la seule) vers la définition et l'identification du mouvement surréaliste chilien.

Après la mort prématurée des deux autres poètes « mandragoriciens » (Teofilo Cid, 1914-1964 et Jorge Caceres, 1923-1949) et après au Braulio Arenas se soit consacré à d'autres tâches critiques et littéraires, Enrique Gomez Correa (1915), le « poète explosif », fut le seul dont on pouvait encore attendre une œuvre importante. Et voici que le courrier vient de nous apporter une surprise: *Fragil memoria* (Fragile mémoire), un petit livre de moins de cent pages (à peine 64, en réalité), publié en 1986 même, par Editorial Universitaria de Santiago et admirablement illustré par E.F. Granell, le peintre et poète surréaliste espagnol qui, après son exil, durant le franquisme, passé en République Dominicaine, à Puerto Rico, au Guatemala et à New York, est finalement revenu à Madrid, où il poursuit son œuvre, que seul un mot de Victor Brauner peut définir: *pictopoésie*.

Fragil memoria, comme le note le prière d'insérer, est « un témoignage de la vitalité du surréalisme chilien, en particulier du groupe Mandragora ». Cette affirmation nous semble indubitable: il s'agit véritablement d'un travail d'une haute tension et d'une originalité profonde.

Nous nous trouvons devant un choix de textes écrits entre 1955 et 1985, non seulement à Santiago, mais au cours des pérégrinations de Gomez Correa à travers ce vaste monde, avec des haltes correspondant aux étapes de sa carrière diplomatique: la Syrie, la Chine, le Guatemala, la France, l'Espagne...

Même s'il semble, à première vue, que le livre contienne aussi des fragments en prose (des pages consacrées à Apollinaire, à Cid, à Caceres), en réalité *tout y est poésie*. Dans cette perspective, l'exemple le plus notoire est « Métaphysique des ponts », dont nous ne savons pas s'il s'agit d'un essai, d'une chronique, d'un poème en prose, de la description d'un rêve ou - dans une certaine mesure - d'un mélange « mandragoricien » de tout cela et de quelque chose de plus.

En ce qui concerne le côté mémoires de *Frágil memorta*, il faut préciser que ses pages sont peuplées d'une foule de surréalistes, de para-surréalistes ou de personnages « adjacents »: André Breton, Guillaume Apollinaire, Braulio Arenas, Teofilo Cid, Jacques Hérold, Jorge Caceres, Ludwig Zeller, Mira Simian, Rosamel del Valle, le Marquis de Sade, Claude Tarnaud, Carlos de Rokha, Humberto Diaz-Casanueva, Eugenio Granell - et même le modeste *supporter* du surréalisme hispano-américain qui rédige ces pages est présent dans le poème dédié à Hérold. Jacques Hérold a sa maison à Lacoste, dans le Vaucluse, à l'ombre tutélaire du château du Marquis, où, pendant de longues nuits de conversations avec lui, nous évoquions, Muguette, Mira et moi, les surréalistes latino-américains, dont Hérold fut non seulement l'ami, mais aussi le collaborateur et l'illustrateur, tout particulièrement les Chiliens.

Il ressort à l'œil nu que le livre, comme l'annonce le second mot du titre, est *mémoire*. Mais pourquoi *fragile*? Je ne veux pas recourir au dictionnaire pour savoir exactement ce que « veut dire » ce mot. Cependant, pour moi, le volume n'est pas « fragile », même s'il est dépouillé, synthétique, bref, rapide, abrégé. A partir de là, mais uniquement dans cette perspective, je lui donnerais un autre titre, qui serait *Mémoire abrégée*. Je dois néanmoins admettre que « abrégée » ne sonne pas très bien, même s'il en dit plus que « fragile ».

Nous sommes en présence d'un livre qui constitue un document. Poésie. Histoire. Essai. Poème en prose. Chronique. Clef des songes. Prémonition. Regard en arrière. *Catalogue raisonné* *. Agenda. Annuaire téléphonique de l'absolu. Dictionnaire du surréalisme chilien. Thermomètre de la poésie explosive. Carte des séismes. *Collage* * d'ouragans. Port pour bateaux-fantômes. Aéroport international de la poésie. Cette dernière définition - je dois le souligner - ne m'appartient pas: elle a été inventée, il y a déjà plus de vingt ans, par un de mes amis, le grand poète nicaraguayen Pablo Antonio Cuadra, qui commentait un des premiers cahiers de notre « lettre internationale de poésie », MELE, dont Gomez Correa, tout comme Granell, Zeller, Arenas et d'autres, fut l'ami et le collaborateur constant pendant plusieurs décades.

Voilà pourquoi j'ai lu et relu ces pages avec curiosité, mais aussi avec ravissement et mélancolie. *Ravissement*, parce qu'il s'agit d'une des plus belles

* En français dans le texte.

découvertes de ces dernières années; *mélancolie*, parce que je me rends compte (comment ne pas se rendre compte?) que seul Gómez Correa peut remplir les silences - fort nombreux - qui palpitent derrière chaque page. Lui seul, le poète du noir, de l'explosif et du merveilleux, serait capable d'aller plus profond et plus loin que dans ces pages qu'il nous donne à présent, trop peu abondantes, je le répète.

En fait, avant toute chose et par amour pour la vérité pure, je dois avouer qu'au cours des quelque vingt années durant lesquelles nous avons échangé des lettres, Gómez Correa et moi, je me suis habitué, peut-être de façon plus sentimentale que « logique », à voir en lui le mémorialiste, le légataire universel, l'avocat, le chroniqueur et le grand seigneur de la « Mandragora ». Le dernier des fidèles et des partisans « cent pour cent » d'un mouvement sans tache et sans frontières, sans équivalent, mais avec des imitateurs et des satellites, et, je le crains, sans historien, bien qu'il renferme des « histoires » qui pourraient parfaitement remplir un grand et gros livre, une sorte de tuile magique, solide et transparente, pour l'édifice que les poètes « mandragoriciens » ont élevé en presque un demi-siècle de poésie, de dignité poétique et humaine.

Peut-être cela a-t-il été mon erreur, car en refermant la couverture qui suit la page 64, je me suis demandé: et maintenant, quoi? et maintenant, comment? et maintenant, quand ?

Il faut reconnaître que la même chose se produit avec le surréalisme péruvien, qui compte à peine deux poètes - César Moro et Emilio Adolfo Westphalen - même s'il existe un certain nombre de pages dispersées de Westphalen lui-même et du français André Coyné, où l'on « historicise », mais à la va vite et un peu superficiellement, comme si nous avions devant nous quelques décennies pour dresser des bilans et pour regarder en arrière. De ce point de vue, je dois mettre l'accent sur les pages autobiographiques EAW écrits en préface à son livre *Une autre image friable*, de même que plusieurs de ses textes épars en forme d'interview ou d'articles à caractère journalistique, publiés dans la presse de Lima. Si personne n'entreprend le travail de les recenser, ils resteront enterrés *per secula seculorum* et ils deviendront la proie des seuls termites.

Fragil memoria me paraît être, de fait, la dernière porte ouverte sur le mouvement dont Gómez Correa écrit: « C'est pourquoi nous avons préféré, dès le début, la tradition orale à la tradition écrite. Le secret doit être transmis dans un murmure d'oreille à oreille. Et il est certain qu'à aucun moment nous n'avons été ni sommes devenus l'équivalent du *boom* ou d'une *entreprise littéraire* ».

La citation date de 1978. Et il me semble que l'époque de la « tradition orale » devrait être terminée et avoir cédé la place à la « tradition écrite », non seulement dans le but de laisser un témoignage dans la culture latino-américaine, mais aussi pour éviter que les « parachutés » ne l'usurpent, en nous offrant une vision déformée, fautive, partielle, anti-mandragoricienne, étant donné que, loin d'avoir fait partie du mouvement, ceux-ci n'ont été que des « compagnons de route », profitant d'un *coup de piston* occasionnel.

S'il en est ainsi, à coup sûr la Mandragora y perdra: on fera un tort incalculable à la **vérité**, en raison des élucubrations et des affabulations de ceux qui se lancent dans les sempiternels « commérages » parce qu'un jour ils ont entendu chanter le coq. C'est ce que Gómez Correa a saisi. Dans ce même texte (« Jorge Cacerés »), il dit : « Cette même Mandragore a réussi à conserver son éclat, son extraordinaire lucidité et son incontestable phosphorescence ».

Au nom de cette lucidité et parce que « Les yeux ont monté comme les prix dans les boutiques » et que « Les poèmes se lavent comme le linge sale », je crois que c'est le moment de jouer cartes sur table. D'appeler le pain pain, le vin vin, le rêve rêve et la Mandragore Mandragore. De fermer la porte aux aventuriers et aux « voyeurs » qui s'auto-dénoient « mandragoriciens », d'un côté, alors que de l'autre, ils accablent d'injures les poètes fondateurs.

« Un courant magnétique traversait les océans de continent à continent, de Santiago à Paris », note Gómez Correa ; et il sait que ce courant a également traversé l'Océan Pacifique, pour arriver, au moins pendant quelques instants, jusqu'aux îles Sandwich, qui confirment « l'atlas surréaliste ».

« Teofilo tout reste à écrire », disait Gómez Correa le 17 juin 1964 au Cimetière général de Santiago, pendant l'enterrement de Teófilo Cid, dont les restes furent jetés dans la fosse commune, cinq ans après que ces paroles aient été prononcées.

Fragil memoria est un monument aux poissons, une radiographie des papillons, un banquet pour les condors et beaucoup plus encore.

Nous saluons cette « ouverture » d'une symphonie écrite par ceux qui ont vécu et écrit avec l'oreille collée aux volcans et aux secousses de la terre et du ciel.

Traduction de Claude FELL

DU CÔTÉ DE L'UTOPIE AVEC FONDANE ET JANOVER

Michel CARASSOU

Dans les années qui SUIVIREnt la fondation du mouvement surréaliste, Benjamin Fondane a d'abord considéré avec espoir cette entreprise dont il appréciait la négation de l'art et « l'irrationnel donné en exemple à la vie ». Lui-même, avant de quitter la Roumanie pour la France en 1923, avait compris que « le Beau n'était pas moins douteux que la Vérité, le Bien, la Civilisation » et il s'était engagé dans un procès contre la raison, incapable à ses yeux de répondre aux interrogations de l'individu en proie au malheur. Bientôt Fondane exprima sa déception devant l'évolution des surréalistes qui abandonnaient leurs aspirations initiales.

En effet, dans leur tentative pour se rendre maîtres des forces irrationnelles. André Breton et ses amis cherchaient à réhabiliter la poésie en la faisant passer pour un document mental, pour un instrument de connaissance. Fondane observait que la poésie se trouvait ainsi de nouveau tributaire de la pensée spéculative: c'était la raison qui décidait de la mobilisation de la déraison, qui tentait consciemment de provoquer l'inconscient, qui entendait parvenir à un « occulte clair et distinct ».

La soumission aux exigences de la pensée spéculative était inévitable, selon Fondane, dès lors que les surréalistes adoptaient l'idéologie communiste. Par le détour de la pensée marxiste, l'éthique revenait en force, et une éthique, même révolutionnaire, traduit une dépendance par rapport aux lois de la nécessité, à la raison, et n'a rien de commun avec l'absurde goût de la liberté que reflète la poésie.

La poésie redevenait ainsi une catégorie de l'esthétique, une « jouissance de la sensibilité » et se trouvait détournée de sa raison d'être: le réel ultime de tout

individu. Né d'une volonté de nier l'art, le surréalisme en arrivait à créer les poncifs d'un art surréaliste.

Benjamin Fondane fut en son temps l'un des témoins les plus lucides du drame du surréalisme qui expérimentait « à ses frais l'impossibilité d'un accord entre l'exigence poétique et l'exigence éthique² ». A cinquante ans de distance, Louis Janover, qui fut également très proche du surréalisme à un autre moment de son histoire, s'interroge sur la double structure du mouvement, qui présente un « critère éthique en lutte incessante contre le critère artistique³ ». Dans un précédent ouvrage, *Surréalisme, Art et Politique*, Janover avait surtout mis en évidence l'écart entre la volonté de rupture affichée et la consécration d'un art surréaliste. Avec *le Rêve et le Plomb*, il s'attache à montrer comment le surréalisme en est arrivé à n'être plus « qu'une ombre se prenant pour un corps », comment il a abandonné son utopie initiale pour se transformer en un mouvement d'avant-garde, peu différent des autres si ce n'est par sa réussite exemplaire.

Louis Janover prend parti pour ce qui demeure vivant dans le surréalisme par-delà les reniements, pour ce qu'il perçoit comme son utopie: « la poésie faite par tous, l'espace de la création poétique étendu à la vie quotidienne⁴ ». Et cette utopie lui semble indissociable d'une éthique du comportement révolutionnaire supposant le refus de toute intégration dans une société caractérisée par les inégalités entre les hommes.

Au niveau de l'utopie, il n'y aurait donc pas contradiction entre la poésie et l'éthique. Mais cette utopie qui aurait dû s'inscrire dans le présent allait peu à peu se trouver projetée dans l'avenir, ce qui autoriserait pour le quotidien bien des compromis. Selon Janover, le surréalisme a commencé à s'écarter de son utopie précisément quand il a dissocié l'art de l'éthique. Et cette dissociation s'est opérée dans la pratique poétique même, lorsqu'il s'est agi de « capter d'abord [les forces de l'inconscient] pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de la raison⁵ ». En effet, souligne Janover, « il n'était pas donné à tout le monde de les soumettre à la raison artistique et de mener à bien la conquête de l'irrationnel⁶ ».

L'analyse de Janover, on l'aura constaté, rejoint celle de Fondane : c'est lorsque la raison s'inlme dans l'acte poétique que le surréalisme se détourne de ses intentions initiales. Cependant Fondane concevait ce contrôle de la raison comme un tribut payé à l'éthique alors que, pour Janover, il s'accompagne d'un renoncement à l'exigence éthique. Les deux points de vue seraient inconciliables si la même notion ne recouvrait des contenus différents. Dans la perspective de Janover, l'éthique commande le refus de tout compromis sur le plan de l'intégration sociale; avec Fondane, il s'agit d'une morale normative, imposée par l'adhésion à une idéologie, qui consacre la dépendance de l'individu devant la nécessité. En renonçant à la première attitude, les surréalistes n'allaient-ils pas se trouver prisonniers de la seconde?

Si quelques-uns seulement avaient vocation de capter les forces de l'inconscient, le danger encouru par le surréalisme n'était-il pas une dérive

artistique vers la sensualité arbitraire, vers une « satisfaction égoïste et finie », ce que Fondane désignait déjà comme « jouissance de la sensibilité » ? Afin que l'utopie fondatrice de mouvement et garante de sa cohésion ne disparût pas totalement et subsistât inscrite au moins dans l'avenir, la référence à une « éthique du comportement révolutionnaire » représentait une absolue nécessité; elle risquait du même coup de devenir purement formelle. Dès lors s'explique la double structure du surréalisme qui en appelle « à la politique pour s'imposer dans le domaine littéraire et à l'autonomie du culturel pour s'imposer dans le domaine politique ».

La poésie ne pouvant, dans le présent, être faite par tous, les surréalistes se trouvent investis du rôle généralement imparti aux fondateurs de système (politique ou artistique) qui entendent se réserver et exploiter leurs découvertes. Ils se sont constitué un espace qu'ils cherchent à protéger contre tout empiètement, contre toute imitation. Le surréalisme est devenu une avant-garde qui n'échappe pas aux motivations qui toujours font agir les avant-gardes: « 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 ¹⁰ ». La démonstration de Janover s'appuie sur une analyse des forces en présence dans la société pour conclure que le surréalisme a bien su traduire et défendre les aspirations de la petite bourgeoisie intellectuelle soucieuse de conforter sa position sociale. Une fois ses objectifs atteints – la plus large diffusion donnée à ses idées et à ses productions –, l'avant-garde surréaliste perd sa raison d'être « pour ne plus jouer qu'un rôle conservateur: la préservation du legs et son inventaire ¹¹ », rôle qui assure à ses représentants ou à ses héritiers désignés leur part du pouvoir intellectuel.

« La poésie n'est pas une fonction sociale, mais une force obscure qui précède l'homme et le suit ¹² ». Louis Janover souscrirait certainement à cette affirmation de Fondane. Pourtant, celui-ci s'attachait davantage à l'homme singulier, à l'individu qui échappe au troupeau parce qu'il a connu l'expérience du malheur extrême, tandis que Janover envisage le destin collectif des hommes aux prises avec les déterminismes sociaux. Ce qui le conduit peut-être à minimiser un aspect de l'utopie surréaliste: la volonté de s'affranchir des limites de la condition humaine.

Dans son essai intitulé *la Nudité humaine*, Jean Brun juge significative l'adresse au Dalaï Lama, rédigée par Antonin Artaud deux ans avant son exclusion du groupe surréaliste: « Enseigne-nous, Lama, la lévitation matérielle des corps et comment nous ne pourrions plus être tenus par la terre ¹³ ». Il reconnaît là « le Grand Rêve clairement formulé: ne plus être rivé à la terre. Le véritable rocher auquel Prométhée se sent enchaîné n'est autre que sa planète natale toute entière: elle est devenue pour lui un misérable ghetto ¹⁴ ». Qu'est-ce qui nous retient rivés à la terre? La raison, répondrait encore Fondane. C'est elle qui nous empêche d'entendre la parole que rapporte le vieux livre: « Vous êtes les dieux, les fils du Très-Haut » et nous incite à juger plus sage d'accepter,

avec les lois de la nécessité, toutes les mesquines raisons qui assurent notre tranquillité et notre confort en ce monde.

Les surréalistes oublient « la lumière de leur étoile pour préserver leur fini ¹⁵ », constate Janover. Mais leur fini, explique-t-il, ne trouvait sa justification que dans l'expression de leur volonté de le dépasser. Il leur fallait donc projeter dans le futur leur utopie. Cela semble juste aussi pour le côté « prométhéen » de leur utopie, et toujours avec le concours de la raison. Le point suprême n'est-il pas de ces constructions rationnelles qui éloignent le but à atteindre en faisant mine de l'approcher?

L'utopie ne se peut vivre qu'au présent. Pour que les hommes cessent d'être rivés à la terre et que tous fassent de la poésie, sans doute suffirait-il que chacun suive l'exemple de Malcolm de Chazal qui atteint le « soleil d'éternité » en regardant une fleur jusqu'à sentir que la fleur le regarde. On ne peut combattre la raison par des voies raisonnables !

NOTES

1. Benjamin Fondane, « Mots sauvages... », préface du recueil *Privelisti*, Bucarest, 1929.
2. Benjamin Fondane, *Faux Traité d'esthétique* (1938), Paris, Plasma, 1980, p. 46.
3. Louis Janover, *le Rêve et le Plomb. Le su"éalisme de l'utopie à l'avant-garde*, Paris, Jean-Michel Place, 1986, p. 34.
4. Paris, Galilée, 1980.
5. *Le Rêve et le Plomb*, p. 147.
6. André Breton, *Manifeste du su"éalisme* (1924), in *Manifestes du su"éalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1962, p. 23.
7. *Le Rêve et le Plomb*, p. 149.
8. *Faux Traité d'esthétique*, *op. cit.*, p. 102.
9. *Le Rêve et le Plomb*, p. 109.
10. *Id.*, p. 94.
11. *Id.*, p. 106.
12. « *Mots sauvages* », *art. cit.*
13. *La Révolution su"éaliste*, n° 3.
14. Jean Brun, *la Nudité humaine*, Québec, éditions du Beffroi, 1987, p. 244.
15. *Le Rêve et le Plomb*, p. 155.

LE SURREALISME RÉVISÉ *

Louis]ANOVER

Quel rapport entre le surréalisme et ces pages d'histoire de facture trop souvent didactique? Simplement celui-ci : tous les événements auxquels furent mêlés les surréalistes des années 30 à la fin du mouvement sont « revisités » par André Thirion de manière à prouver l'excellence de ses positions actuelles comparées à celles que prirent, à l'époque, ses ex-camarades. Eclatante revanche! André Thirion, qui était en 1943 «encore dans la mouvance du bolchevisme» (p. 196), ne brilla pas par l'originalité de ses engagements. Il se distingue aujourd'hui en nous éclairant sur ce qu'auraient pu et dû être ceux des autres. Et de prononcer les sentences définitives qui accablent les surréalistes: la Révolution sociale n'a-t-elle pas été « l'enfer » ; le marxisme ne s'est-il pas révélé « barbare et réducteur » ; à l'inverse, la liberté d'entreprendre n'est-elle pas apparue « elle-même garantie de bien d'autres » ? Breton, souligne-t-il, en fut quelque peu déboussolé sur le tard - trop tard.

On sait ce qu'il advint de la révolution en Russie - et de l'adhésion des surréalistes au marxisme-léninisme. L'auteur, que son passé et son âge ont rendu sage et prudent en la matière, révisé la copie pour la renoter à la baisse. Mais son parti pris d'aujourd'hui, image inversée de ses préjugés de jadis, le rend tout aussi intolérant à l'égard de ceux qui tentèrent de tenir la balance égale entre les deux systèmes de domination concurrents. Il trouve Benjamin Péret «plus disposé à écrire contre Churchill, Roosevelt ou de Gaulle que contre Hitler, Pétain ou même Staline. S'il ne l'a pas fait, c'est sans doute par souci de prudence» (p. 235 sq.) ; mais il aurait par ailleurs donné. « par pure

* André Thirion, *Révisions déchirantes*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1987, 274 pages.

inconscience, une justification aux goulags et à la balle dans la nuque» (p. 234). Pur procès d'intention, aux effets rétroactifs, qui suggère qu'André Thirion prête volontiers aux autres ses propres réactions, et procède par projection. En témoigne, à sa manière, le portrait plutôt flatteur qu'il brosse de Franco, homme d'ordre qui releva l'Espagne de ses ruines et sut, «en assurant la liberté d'entreprendre», se prémunir «contre les conséquences d'une bureaucratie totalitaire» et préparer, «lentement mais consciemment, le retour à la démocratie» (p. 101). C'est là réviser très librement le franquisme, et ériger la réussite en critère de vérité historique: «l'ordonnance objective des événements» (Pierre Naville) parle toujours en faveur des vainqueurs. L'occasion était belle, pourtant, pour aller au-delà des positions tenues par les surréalistes, de montrer où s'est situé en Espagne le lieu de convergence entre fascisme et «stalinisme», et pourquoi les «communistes», adversaires résolus du capitalisme privé, ont néanmoins servi d'ultime rempart à l'ordre bourgeois. Désormais partisan convaincu de la Nation, ce «complexe protecteur», André Thirion mesure tout à l'aune de la défense du complexe d'intérêts dans lequel elle s'inscrit: le monde dit libre. Que pèsent, en effet, «quelques excès» du colonialisme français après la guerre à côté des «manœuvres et intrigues russes»? Quand ces excès prennent, en Algérie, la dimension d'une répression féroce, le pronom indéfini «on» devient le principal sujet historique; et la prudence langagière s'impose: «il semble [!] que les Français [!] furent effrayés par les exigences algériennes et l'influence que la Russie paraissait [!] exercer sur plusieurs de leurs chefs» (p. 241). Certes, les surréalistes éprouvèrent quelque difficulté à proposer une analyse critique du phénomène de décolonisation et des nouvelles forces en présence (voir, à ce sujet, la polémique dans *la Brèche*, n° 2, 1962); mais l'explication offerte *a posteriori* par André Thirion reste encore bien en deçà; elle est moins convaincante en tout cas que celle donnée à l'époque par des groupes se réclamant d'un marxisme «réducteur». L'auteur, il est vrai, prétend faire une croix définitive sur Marx, après l'avoir «tenu longtemps [...] pour un penseur génial, en dépit des démentis de l'Histoire». Pourquoi croire le dénigreur d'aujourd'hui plutôt que l'admirateur d'hier? Ce «marxologue avisé» (*dixit* Poirot-Delpech), qui attribue à Marx la paternité d'un «matérialisme historique» introuvable dans son œuvre, aurait donc oublié de lire, ou lu de travers, les écrits qu'il avait dans sa bibliothèque «depuis 1927» et dont il se gausse maintenant qu'il est sûr de mettre les rieurs de son côté. Il soupçonne Marx de n'avoir pas compris que le «seul problème posé par la société capitaliste» est celui de la répartition, le système de production étant excellent - alors que la *répartition des moyens de production* commande la répartition inégalitaire des fonctions et des produits sociaux. En fait, les présupposés idéologiques de sa critique sont tels, l'absence de références précises si gênante, son outrance si satisfaite, qu'il suffit en l'occurrence de s'en remettre au jugement du lecteur «avisé». L'attaque contre la vulgate marxiste-léniniste au nom du credo libéral n'a rien aujourd'hui qui puisse surprendre; elle nous renseigne plus sur la trajectoire d'André Thirion

que sur la ligne politique suivie par les surréalistes, et dont la cohérence semble lui échapper. Celle-ci renvoie à la *fonction critique* que les surréalistes occupaient dans le milieu intellectuel, à la tension qui s'est établie dans l'avant-garde artistique et littéraire entre l'engagement révolutionnaire, ou supposé tel, et le travail novateur dans le champ culturel. Abandonner le premier eût signifié pour eux un suicide dans le domaine de la création artistique. Quelle inconséquence de leur reprocher un mode d'intervention qui définit leur identité: leur puissance créatrice, leurs chances de s'imposer dans le domaine qui était le leur dépendaient de cette articulation de leurs revendications spécifiques sur le mouvement de critique politique. Ils « devaient » rencontrer le marxisme-léninisme, mais pour des raisons tout autres que celles qu'on allègue généralement; de même, il leur eût été difficile, *en tant que groupe d'avant-garde*, de ne pas suivre l'évolution du milieu social auquel les rattachaient leur origine, leurs intérêts, leur spécialisation et leurs aspirations. Quel rôle original les surréalistes ont-ils joué dans l'intelligentsia? Pourquoi le marxisme-léninisme a-t-il exercé sur eux cette fascination et les a-t-il marqués durablement, au-delà de leur abandon du bolchevisme? Pour répondre à ces questions fondamentales, point n'est besoin, en vérité, d'ergoter sur les tracts et les déclarations surréalistes, de pointer les silences et les contradictions, exercice stérile quand manque le critère explicatif qui livrerait la clef de leurs positions: la fidélité au « socialisme des intellectuels ». Il n'est pas jusqu'au « grand pacte d'amour » (José Pierre) avec Castro, rompu de justesse par le Printemps de Prague (p. 259), qui ne soit conforme à l'évolution d'une partie de l'intelligentsia de gauche en quête de nouveaux modèles révolutionnaires. Hostile à ce prophétisme qui marque au coin tant de proclamations surréalistes, André Thirion n'en prophétise pas moins que « l'inégalité est inéluctable et non réductible », scellant pour l'éternité le sort de l'espèce humaine. C'est sur de tels postulats que se fonde son engagement politique qu'il oppose à celui des surréalistes: « j'approuvai le nouveau pouvoir [gaulliste], il me paraissait nécessaire » (p. 235). Quel pouvoir n'apparaît pas *nécessaire* aux yeux de certaines catégories sociales? Le refus d'accepter ce type d'argument est au cœur de la rupture du surréalisme avec le « stalinisme » ancré dans la nécessité historique. Si ligne de clivage il y eut, elle passe précisément à cet endroit ; et André Thirion, qui subodore pourtant dans chaque écrit surréaliste un relent de « marxisme », se soumet volontiers au verdict de l'Histoire quand le pouvoir porte les couleurs de son choix.

Juin 1987

1. Précisons, à l'intention du marxologue avisé, aujourd'hui « très sévère à l'égard des deux barbus de Londres » (p. 162) : Engels vécut à Manchester de 1850 à 1870 et Marx à Londres de 1849 à sa mort, d'où la correspondance nourrie que les deux amis échangèrent.

DEUX SOUS-MARINS DANS LA MÈRE-MOIRE *

Anne-Marie AMlüt

Après Dada, le surréalisme a tant crié sa volonté de rupture avec toute culture antérieure, il a tant proclamé sa vocation fondatrice d'un monde neuf surgi tout armé des profondeurs jusqu'alors insoupçonnées de l'inconscient, il s'est tant voulu l'inventeur d'un homme radicalement nouveau, que ses détracteurs autant que ses adeptes ont fini par être persuadés du caractère pour ainsi dire météorique de son apparition.

« Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur », tel fut longtemps le phénomène surréaliste pour un grand nombre de critiques, ignorant ou feignant d'ignorer tout enracinement de ce mouvement dans l'histoire.

Car, hormis les ouvrages spécifiquement consacrés à son histoire événementielle, rares sont ceux qui ont traité du surréalisme dans ses rapports avec l'Histoire, sur le plan génétique, idéologique, thématique ou stylistique. Ou quand ils l'ont fait, leur critique s'est le plus souvent développée en système fermé: si l'on prend l'analyse d'un thème et de ses variations - Surréalisme et sexualité ou Surréalisme et rêve par exemple ¹ - elle se déroule à l'intérieur des frontières chronologiques du Surréalisme, sans relier le thème à son histoire antérieure: ainsi dans l'ouvrage de Sarane Alexandrian, les Surréalistes semblent presque avoir découvert l'importance littéraire du rêve ² !

Inversement, lorsque la thématique surréaliste se trouve intégrée dans l'histoire, elle l'est, parfois, à ses dépens.

.. Sur : Pascaline Mourier-Casile, *De la Chimère à la Merveille, l'Age d'Homme*, « Bibliothèque Mélusine », 301 p., Paris, 1986; André Breton, *explorateur de la Mère-Moire*, P.U.F., « écrivains », 228 p., Paris, 1986.

Lorsque Albert Camus au terme de son essai sur *l'Homme révolté* étudie le révolté surréaliste, il l'envisage essentiellement comme le dernier avatar précédant l'homme absurde.

Quant à Sartre, dans le parallèle de *Situations II* où il compare implicitement marxisme et surréalisme, son intérêt pour le surréalisme se trouve surtout axé sur l'examen du concept de «révolte» opposé à celui de «révolution».

En fait, dans les deux cas, le surréalisme n'est analysé que dans le contexte général de l'histoire de la révolte, en fonction de visées et d'intérêts qui lui sont totalement extérieurs.

Si l'on aborde un autre type de critique, celui des relations d'influence d'œuvre à œuvre ou d'auteur à auteur, la plus grande anarchie méthodologique semble régner dans la sélection des critères de référence qui demeurent ponctuels ou arbitraires. Même dans le meilleur cas, celui des influences explicitement avouées, la critique traditionnelle des sources reste le plus souvent imparfaite. L'oubli inexplicable où sont maintenues certaines influences entraîne la surestimation d'autres, retenues, semble-t-il, uniquement par le bon plaisir du critique. Aussi se trouve totalement faussée la perspective des relations historiques du surréalisme avec l'époque qui le précède, qu'il soit considéré dans son ensemble, ou sur un plan plus restreint, thématique ou biographique.

Même l'œuvre de Breton n'échappe pas à ce traitement critique, lacunaire et cahotique. L'importance de Hegel sur la pensée de Breton par exemple, est reconnue³. Mais qui examine dans toutes ses implications idéologiques, esthétiques et littéraires le lien profond et mystérieux qui l'unit à Nerval⁴? Qui se soucie vraiment, pour étudier *Nadja*, de l'éloge appuyé - et ailleurs renouvelé - que fait Breton de Huysmans⁵. N'y voir «que le plaisir du paradoxe en matière de goût, le goût qui se renverse (00)⁶ revient peut-être à négliger sur ce point précis, la «réécriture» par Breton de la technique du récit romanesque «à rebours», et plus généralement, à sous-estimer par préterition l'importance pourtant fondamentale des œuvres«à rebours» dans la formation du mouvement surréaliste.

Inversement, prendre en compte globalement les préférences singulières des surréalistes envers des œuvres excentriques, permet peut-être non seulement d'expliquer ce qui, pris isolément, restait inexplicable, mais aussi de découvrir l'intérêt littéraire général des «affinités électives» surréalistes.

Remembré, le territoire critique ne s'offre plus comme un ensemble de parcelles laissées en jachères ou exploitées au gré de chacun.

*

**

Un tel propos unificateur, jamais démenti, constitue l'originalité première des deux ouvrages que Pascaline Mourier-Casile a consacrés au Surréalisme.

Dans *De la Chimère à la Merveille*, son activité critique (surréaliste) s'exerce non tant sur une œuvre, un genre, un thème ou un auteur particulier, que sur l'ensemble du projet et des œuvres surréalistes dans leurs rapports avec la période qui le précède immédiatement.

L'enquête s'inscrit donc dans un champ culturel chronologiquement délimité par l'objet même de la recherche. A partir d'une analyse serrée des avatars thématiques - plastiques ou littéraires - de ce qu'il est convenu d'appeler « l'esprit fin de siècle », Pascaline Mourier-Casile se propose de dégager les transformations de l'Imaginaire poétique qui ont préludé à la naissance du Surréalisme. Etude en « feed-back » ; car si les réminiscences de la thématique et de la fantasmagorie « fin de siècle » qui pouvaient paraître marginales et sporadiques dans la psyché surréaliste finissent par former un corpus important, organisé en système de représentation du monde, inversement, l'esprit « fin de siècle » trouve dans la lecture et dans l'usage qu'en ont fait les surréalistes une cohérence qui lui permet, enfin, d'accéder à l'existence. Cette période perd son aspect de ramassis hétéroclite de créateurs ou de productions isolés, voués à l'Ange du Bizarre, échappant par leur singularité même à toute classification. La « marginalité » où étaient reléguées les œuvres dites « mineures » (p. 120) des « oubliés » (p. 54) (Lorrain, Poictevin, H. de Régnier prosateur, etc.) se trouve réintégrée à part entière dans l'histoire de l'évolution littéraire.

Car sous la plume de Pascaline Mourier-Casile se forme un ensemble complexe, où s'entremêlent les éléments les plus disparates, le drapeau noir de l'anarchiste et les orchidées de l'esthète; les tableaux de Klimt et les vierges de Rossetti. Mais au lieu du bazar, du bric-à-brac qui constituait la représentation de l'art « fin de siècle » se dessine alors une sorte de « champ magnétique » déterminé par le jeu des diverses forces expressives « fin de siècle » où les Surréalistes ont trouvé le terreau nourricier de leur propre culture.

*

**

En un sens, la démarche de Pascaline Mourier-Casile se rattache donc à la critique génétique, puisqu'elle met à jour certains fondements jusqu'alors enfouis du Surréalisme. Mais, on l'aura compris, son rôle ne se borne pas à épingle dans la production surréaliste la citation, le motif ou la formule et à rapporter à ses sources, afin de constituer un catalogue comparatif de preuves génétiques. Même si cet aspect existe - et constitue une part essentielle du livre sur Breton - son champ d'investigation se veut plus vaste que celui de l'établissement des filiations intellectuelles ou esthétiques.

S'agissant d'un mouvement qui se proclame anti-intellectualiste, elle préfère à l'étude génétique du « champ épistémologique » l'exploration du « champ de l'imaginaire surréaliste », celui-là même que le surréalisme

revendique comme le lieu propre de sa création. Imaginaire incarné dans les mots, mais aussi dans les formes.

Si la littérature reste un objet d'études privilégié pour Pascaline Mourier-Casile, son travail concerne aussi les œuvres plastiques, architecture, sculpture et peinture, ou les œuvres musicales dont les images et les sonorités, tout autant que les mots, incarnent - et nourrissent - les phantasmes humains.

Vaste enquête centrée sur l'ensemble des phénomènes culturels d'une époque, envisagés dans leur être, mais aussi dans leur devenir ou plus exactement dans leur pouvoir transformationnel.

*

**

Délimité dans le temps, le champ d'études de Pascaline Mourier-Casile l'est donc aussi dans son territoire, celui de l'imaginaire, envisagé tant dans les aspects visibles que sont mythes, symboles, ou rêves archétypaux, que dans les profondeurs du « non-dit » de l'inconscient où ils surgissent, se forment et se transforment.

G. Bachelard, G. Durand, mais aussi Jung et Ferenczi servent de guide à cette descente dans l'inconscient. Sous leurs auspices se déroulent et se nouent les fils secrets du tissu « conjonctif » de l'imaginaire, liant par exemple « l'arabesque » fin de siècle, celle de Debussy, aux courbes et aux volutes surréalistes, à ses figurations végétales, animales, humaines ou... chimériques.

« L'ondoyante serpentiforme » ligne de beauté de l'esthétique fin de siècle et surréaliste, mise à nu dans tous ces états - fougère, poulpe, sirène - se trouve alors offerte dans sa multiplicité et sa variété, mais aussi dans son évolution symbolique.

Calquant la dynamique de l'imaginaire, la critique s'attache à démontrer minutieusement les rouages de son mécanisme logique. Le titre, *De la Chimère à la Merveille* impliquait une focalisation sur le phénomène transformationnel de la métamorphose. Autrefois privilège divin, ce pouvoir magique est devenu pour les surréalistes l'apanage de l'homme, l'aspect le plus évident de l'exercice de sa liberté et de sa faculté de « changer le monde ».

« L'Homme propose et dispose » énonce Breton dans le *Premier Mani/este*. C'est ainsi que la « Chimère », produit pur de l'imaginaire, créature rêvée, mais à jamais inaccessible pour Rousseau, Cazotte ou Netval, se change pour un surréaliste en « merveille », offerte à la jouissance immédiate.

Le dualisme ontologique que suppose l'existence d'un « monde des chimères », « ailleurs » nostalgique et paradisiaque, se trouve aboli au profit d'un « ici et maintenant » où le désir se fond en jouissance immédiate.

En ce sens le surréalisme se présente comme l'aboutissement de la quête du Paradis Perdu, de l'harmonie primitive de l'Un ou de l'Or primordial à laquelle s'étaient voués les artistes tout au long du XIX^e siècle. L'« abolition » de toute croyance en une transcendance autre qu'humaine réintègre les pouvoirs de

l'homme dans le monde d'ici-bas, « dans une âme et dans un corps » selon le vœu de Rimbaud, si proche 9 par son mysticisme pragmatique - si l'on peut risquer cette formule - des aspirations surréalistes:

*C'est au cœur même du réel que se constitue l'univers de la Merveille.
L'Ici-maintenant est, en même temps, tout le réel. L'œuvre et la vie sont
largement ouvertes l'une sur l'autre* 10.

L'Action devient la «*sœur du rêve* ».

Alors que l'œuvre du XIX^e siècle (et particulièrement « fin de siècle ») se fonde sur la rupture fondamentale de l'univers en deux mondes, ici-bas et ailleurs, aujourd'hui et autrefois, - naturel et supranaturel- etc. qui engendre tantôt le « spleen » désespéré, tantôt la réduction du monde « réel » au profit de l'idéal, et que se développe le genre fantastique où s'opposent le monde diurne et le monde nocturne, figure emblématique de la vie et de la mort (où la mort, « l'au-delà », l'ailleurs, par excellence se trouve paré de tous les espoirs), le surréalisme engendre un univers merveilleux 11, celui des contes, où l'homme est affranchi des contraintes spatio-temporelles « du monde réel » et des lois physiques qui le régissent.

Le « merveilleux » comme l'affirme Breton dans le *Premier Mani/este* est donc bien le genre surréaliste par excellence.

« La vraie vie est ailleurs » constatait Rimbaud. Au lieu d'être rejeté irrémédiablement dans un au-delà inaccessible l'« ailleurs » surréaliste est déjà dans le présent, prêt à se métamorphoser en « ici » par un coup de baguette de « l'Art magique ». Revue et corrigée par Breton, la formule rimbaldienne perd toute connotation de nostalgie, d'amertume, mais aussi de transcendance. Elle devient le point de départ d'une entreprise immédiate et possible de transformation du monde, du « réel » en « merveille ».

*

**

Or cette inversion du sens de la formule fin de siècle est caractéristique de la métamorphose surréaliste: la pente négative, sombre et morbide de la rêverie fin de siècle se renverse en son double positif et lumineux. Démonstration active de l'ambivalence générale du discours symbolique et de ses images, particulièrement présente dans la relation qui unit ces deux imaginaires, dont Pascaline Mourier-Casile fait apparaître l'essentielle gémellité (p. 293). Autour des communes figures de la grotte, du cristal ou de l'île, l'esprit fin de siècle et surréalisme développent des rêveries diamétralement opposées : si, en dernière analyse, la fameuse grotte des *Travailleurs de la mer* se révèle n'être qu'un faux paradis, un lieu anxiogène rempli de menaces et de mort (pp. 255-265), la grotte surréaliste, au contraire, offre tous les éléments bénéfiques traditionnellement attribués au Paradis.

Patiemment Pascaline Mourier-Casile traque les ruses de la procédure d'inversion dont elle dégage le caractère de « constante ».

Mêmes mots, mêmes objets, mêmes lieux réels ou imaginaires concentrent la rêverie de l'époque fin de siècle ou du surréalisme. Mais cette analogie n'est qu'illusoire; elle s'exerce seulement au niveau des signifiants qui renvoient à des signifiés non, seulement autres mais *systématiquement contraires*. Sous la fallacieuse identité lexicale des «mots-carrefours» où se noue le complexe imaginaire, les métaphores «fin de siècle» et surréalistes engendrent des discours diamétralement opposés.

Pourtant cet « a-rebours» de l'« a-rebours» primitif ne l'annule pas: il le prend en compte et le subvertit par sa réécriture. *De la Chimère à la Merveille*, illustre exemplairement le processus créatif d'une *littérature au second degré*, telle que la définit Gérard Genette. « Lecture palimpsestueuse »¹² (peut-être ?) grâce à qui l'étude référentielle des œuvres et de leur enracinement dans l'histoire se fait à travers leur originalité foncière, c'est-à-dire la matérialité de leur écriture.

Cette méthode fait merveille dans l'étude érudite¹³ consacrée à *André Breton, explorateur de la Mère-Moire*, où *Arcane 17* est minutieusement ausculté en tant que «texte-palimpseste». Pascaline Mourier-Casile extirpe de la « mère-moire» bretonienne - outre les affects enfouis - *les* hypotextes précis d'où le poète a tiré les motifs obsédants de cette création - mais aussi de toute sa création¹⁴. les marquant de son sceau et de sa « signature»¹⁵ : « Entre ce que je reconnais et ce que je ne reconnais pas, il y a moi ».

Car la mémoire a partie liée avec l'inconscient. Elle est à la fois navigation et instrument de navigation dans les eaux profondes de la Mer intérieure, déjà évoquées par Apollinaire:

*Mon beau navire, ô ma mémoire,
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire (...)*

La mémoire, maison et maîtresse des rendez-vous secrets de l'Etre avec lui-même, avec l'Autre qu'il ne connaissait pas, ou avec tous les autres qu'il avait oubliés. Lilith, Nell¹⁶ et la fée Mélusine « cognent à la vitre » de la mémoire de Breton pour que s'en échappe celle qui les incarne toutes, une autre Mélusine, celle d'*Arcane 17*.

Lever les faits de mémoire, c'est les sélectionner, même si le choix n'est pas conscient. La création est réminiscence¹⁷ : « Mère des Souvenirs, maîtresse des maîtresses »...

«L'art magique», pour Breton, ne consiste pas tant à faire surgir les fantômes et les trésors enfouis d'un patrimoine immémorial¹⁸ qu'à «reconnaître» c'est-à-dire adopter, faire siens, ceux que le flux naturel de l'esprit lui offre¹⁹. Choisir, toujours choisir, dans le « Cortège »²⁰ qui défile...

Or, si l'écriture, selon Barthes²¹, est le lieu d'une option ènsciente de

l'artiste, le rêve est, en revanche, le phénomène par lequel s'opère la sélection inconsciente des souvenirs. Il est à la fois moyen et produit du voyage au centre de l'Être, en ce creuset de la mémoire où traces de culture et d'expérience vécue roulent dans leur maëlstrom les fantômes et les « fantômes de notre devenir »²².

Diversement exaltés depuis l'enfance de l'humanité, les pouvoirs du rêve, tels qu'ils viennent d'être définis, ont retenu l'attention des romantiques qui, les premiers, entreprirent de les considérer comme des phénomènes essentiels au fonctionnement du psychisme humain, œuvrant de ce fait, en précurseurs actifs du surréalisme.

Toutefois, l'étude de Pascaline Mourier-Casile dégage l'originalité totale- et féconde - dont les surréalistes témoignent dans leur rapport au rêve. Voyant en lui une manifestation *in vivo* de l'« ailleurs », ils ne se contentent pas de la décrire, de la rapporter, ou d'en tenter l'exégèse²³. Révélateur de l'Autre caché, le rêve est aussi, pour eux, récit, représentation et production de formes, banales ou insolites.

*
**

Prenant en compte sa force médiatique - ou médiumnique - ils en font le modèle de la forme de communication à venir qui doit abolir, dans son discours même, l'opposition du « réel » et de l'imaginaire. Le langage du rêve sert de paradigme à l'invention d'une « écriture surréaliste », « écriture de l'avenir »²⁴, différente de l'écriture automatique, conviée cependant à fournir un matériau linguistique, surgi des mêmes profondeurs.

De motif du récit chez Huysmans, Poictevin et d'autres, le rêve devient figure du récit :

*Le récit surréaliste n'est plus un récit de rêve. Il se veut récit du rêve.
[Ainsi :] La structure même du récit (...) mime la dynamique interne du
rêve; elle n'a d'autre rhétorique, d'autre syntaxe que celle du rêve²⁵.*

Découverte capitale. Car si l'on y prend garde, le changement de statut accordé au rêve, devenu langue privilégiée de l'imaginaire, entraîne une modification radicale du mode de s'exprimer, donc de penser²⁶. Tel est le point précis où se produit la révolution propre au surréalisme.

Il est la charnière du retournement thématique étudié dans le livre, le lieu où s'opère le passage de « l'œuvre au noir » fin de siècle, à « l'œuvre au blanc »²⁷ surréaliste, car il est le lieu où l'homme reconnecte la « face diurne » de son existence avec la « face nocturne »²⁸. Désacralisée, dé-dévinisée, la « vague de rêves », ouvrant toutes grandes pour chacun les portes de corne et d'ivoire, déferle dans le réel quotidien²⁹.

Pour ce faire, il y impose sa syntaxe. La transformation des mentalités - 1e

passage du réalisme au surréalisme - exige cette substitution révolutionnaire des langages. Ainsi, de force marginale et encore refoulée au XIX^e siècle par l'idéologie dominante, le rêve, avec le surréalisme, tente de s'imposer à son tour comme discours idéologique dominant: utiliser la poétique du rêve dans tous les usages ordinairement dévolus au langage courant, au « numéraire facile»¹⁰, et réaliser en ce sens l'unification du langage de plus en plus écartelé par les poètes fin de siècle entre ses fonctions phatique et poétique¹¹ tel fut, un temps, l'ambition du surréalisme. En cassant la syntaxe, moule fossilisé de la langue, en jouant sur les mots, en transcrivant leurs associations spontanées, -les surréalistes préparent l'assomption de la poésie devenue langue universelle et vivante, c'est-à-dire sans cesse adaptable à l'expression des désirs de chacun, comme l'est la langue du rêve, ignorante de toute autre syntaxe que celle qu'elle se donne. Parier sur l'unité de l'homme réalisée dans et par son langage devenu l'expression au plus près de son «être», telle fut l'utopie surréaliste qui débouche sur l'avènement de l'homme nouveau dans sa vérité, de «rêveur définitif».

De marginal et maudit, chez les auteurs fin de siècle, le statut de rêveur accède, dans la charte surréaliste des nouveaux droits de l'homme, à la reconnaissance universelle. Le rêve devient le propre de l'homme; l'exercer n'est pas seulement un droit mais un devoir qui conditionne la métamorphose de toute Chimère en Merveille.

*

**

Démonstration capitale en est donnée dans les deux ouvrages de Pascaline Mourier-Casile dont les feux croisés passent au crible de leur critique tant les événements que les mentalités, les imaginaires de toute notre histoire de l'art, dans ses implications conscientes et inconscientes. Parti pris surréaliste par excellence.

Université de Nice

NOTES

1. Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, « Idées .. », 1971. Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le Rêve*, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Inconscient, 1974.
2. Cf la critique de Pascaline Mourier-Casile sur ce point, *De la Chimère...*, p. 190.
3. Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Gallimard, « Idées .. », 1967, p. 118, par exemple.
4. Cf la fin d'*Arcane 17*.
5. Jacqueline Chenieux-Gendron, *le Roman Surréaliste*, Paris, l'Age d'Homme, « Lettera ", 1983, p. 121, note 179.

6. *Ibid.* p. 123.
7. Tel que l'entend Foucault, et dont l'étude pourrait aussi être envisagée.
8. *Manifeste du Su"éalisme*. Pauven, p. 31.
9. Il s'agit bien sûr du Rimbaud « rendu à la terre ». « paysan » ; non de celui qui, quelques années auparavant, s'était voulu, « Ange ou prophète ».
10. Pascaline Mourier-Casile, *De la Chimère...*, p. 295.
11. Pascaline Mourier-Casile donne donc, implicitement, une définition des deux « genres », fondée idéologiquement, qui rejoint celle de T. Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.
12. Gérard Genette. *la Littérature palimpseste*, Le Seuil, 1982. p. 452.
13. Pascaline Mourier-Casile y étudie tant l'influence de la kabbale, que des *Indes Noires* de Jules Verne.
14. Ainsi le motif de la fougère, présent aussi dans *Nadja*.
15. Cf l'imponance accordée à la signature par M. Duchamp ou R. Desnos. Le « choix », dans l'esthétique qu'ils défendent, est, à la limite, le seul acte où s'implique le créateur. dans sa création.
16. Nell, « la petite fille au harfang », héroïne des *Indes Noires*.
17. Baudelaire, *les Fleurs du Mal*, « le Balcon ».
18. Il s'agit de l'« an mnémonique » prôné par les romantiques, Heine ou Baudelaire, (*Salon de 1846*).
19. André Breton, *Manifeste du Su"éalisme*, Pauven, pp. 34-35.
20. Apollinaire, *Alcools*.
21. Roland Banhes, *le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1963.
22. Titre de la première partie de *De la Chimère...*
23. Cf Nerval, mais aussi H. de Régnier ou F. Poictevin.
24. Cf Tristan Tzara, *Grains et Issues*, « Note V ». in *Œuvres complètes*, Flammarion, t. ID, 1979. p. 128.
25. *De la Chimère...*, pp. 210-212.
26. Cf Les théories de J. Paulhan et aussi celles de Dada, sur les rappons de la pensée et du langage: « la pensée se fait dans la bouche », T. Tzara.
27. Titre de la troisième partie d'A.B., *explorateur...*
28. Cf T. Tzara, *Grains et Issues*, *op. cit.*
29. Cf A. Breton, *explorateur...* p. 210: « Il y a, plus profondément, le refus du domaine réservé: l'œuvre est vie. la vie est œuvre. Les livres, les tableaux, sont "pones battantes" sur le vécu quotidien ».
30. Mallarmé, O.C., Pléiade. »Avant-Dire au traité du verbe» de René Ghil, p. 857.
31. *De la Chimère...* p. 294 : « Il n'est plus question, pour les surréalistes, de se réfugier, par haine et dégoût de la réalité. dans l'illusoire royaume de la Chimère (...) et pas davantage question pour l'artiste (...) de s'enfermer jalousement dans l'opaque tour d'ivoire ou d'ébène d'un langage hermétique et élitiste où n'étincelle plus que la froide stérilité de quelques splendides - et inutiles - pierreries ».

TABLE DES MATIÈRES

AMOUR-HUMOUR

Pascaline MOURIER-CASILE : Noyaux d'orage et tête de la comète	11
Martine ANTLE : Amour et humour surréalistes, parcours et traversées	23
Annette TAMULY : Une passerelle naturelle jetée sur la vie	35
Jérôme PEIGNOT : Les jeux de l'amour et du langage	43
André TINEL : Haute tension	55
Jean-Michel PIANCA : UmourlHamour	75
Norbert BANDIER : Sur les fonctions de l'amour et de l'humour	87
John F. MOFFITI : L'amour et les oiseaux	97
Anne-Marie AMIOT : « Aimez l'humour! Humer l'amour! ».....	109
Denis BRIOLET : Jeux poétiques de l'amour et de l'humour	129
Janine MESAGLIO-NEVERS : Salvador Dali ou l'humour de soi	149
Arnaud LASTER : L'humour complice de l'amour chez Jacques Prévert	159

DOCUMENTS

Branko ALEKSIC : Le Sphynx de l'humour noir soumis à la question à Belgrade en 1932	173
L'humour est-il une attitude morale	187

VARIÉTÉ

Jean-Claude BLACHERE : André Breton et les mondes primitifs	209
	285

Bernard LECHERBONNIER : Francophonie et surréalisme	217
Danièle SCHNEIDER-BERRY : <i>Minotaure</i> : une revue surréaliste ?.	227

RÉFLEXIONS CRITIQUES

Louis JANOVER: Ce que dit Vaché du surréalisme	241
François BUOT: Crevet actualités	249
Léon SOMVILLE : Paul Nougé, surréaliste	255
Stefan BACRU : Mémoires du surréalisme chilien	263
Michel CARASSOU : Du côté de l'utopie	267
Louis JANOVER : Le surréalisme révisé	271
Anne-Marie AMIOT : Deux sous-marins dans la mère-moire	275

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN DÉCEMBRE 1988
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE SZIKRA
90200 GIROMAGNY

IMPRIMÉ EN FRANCE

Amour-Humour. Deux concepts clés du surréalisme. Ils ont présidé à sa naissance. Constamment, il les interroge, particulièrement au moment où l'homme se sent le plus menacé individuellement et collectivement. Deux moyens d'accès à la surréalité aussi. Que serait la vie, la vraie vie, sans amour et sans humour ? Certains diront sans amour-humour ?

Par-delà le jeu avec les mots et leur apparente opposition sémantique, nous avons voulu montrer les liens qu'ils entretenaient dans le projet surréaliste, chez Breton comme chez Crevel, Dali, Péret, Prévert, Ribemont-Dessaignes, Tzara, Vitrac, etc. Caractère subversif commun, dépaysement et déplacement de la sensation, rencontre arbitraire, rapprochement inattendu: ne s'agit-il pas, dans les deux cas, de transformer le monde, ou du moins la perception qu'on en a ?

Au même titre que la poésie, l'amour-humour éclaire l'avenir et demande à **être** réinterprété, même si, pour l'instant, on ne voit que trop les limites et les incompatibilités de ses composants.

Fidèle à sa vocation première, le surréalisme aura par là marqué, une fois de plus, sa capacité à concilier et dépasser les contraires.

En complément, nous publions, pour la première fois en français dans leur intégralité, les réponses à l'enquête « L'Humour est-il une attitude morale? » (Belgrade, 1931).

Henri BÉHAR

Contributions de Branko ALEKSIC, Anne-Marie **AMIOT**, Martine **ANTLE**, Stefan BACIU, Jean-Claude BLACHÈRE, Norbert BANDIER, François BUOT, Michel CARASSOU, Louis JANOVER, Arnaud LAsTER, Bernard LECHERBONNIER, Janine MESAGLIO-NEVERS, John MOFFITT, Pascaline MOURIER-CASILE, Jérôme PEIGNOT, Jean-Michel PIANCA.

*Dessin de **couverture**: Sopllie Béhar.*