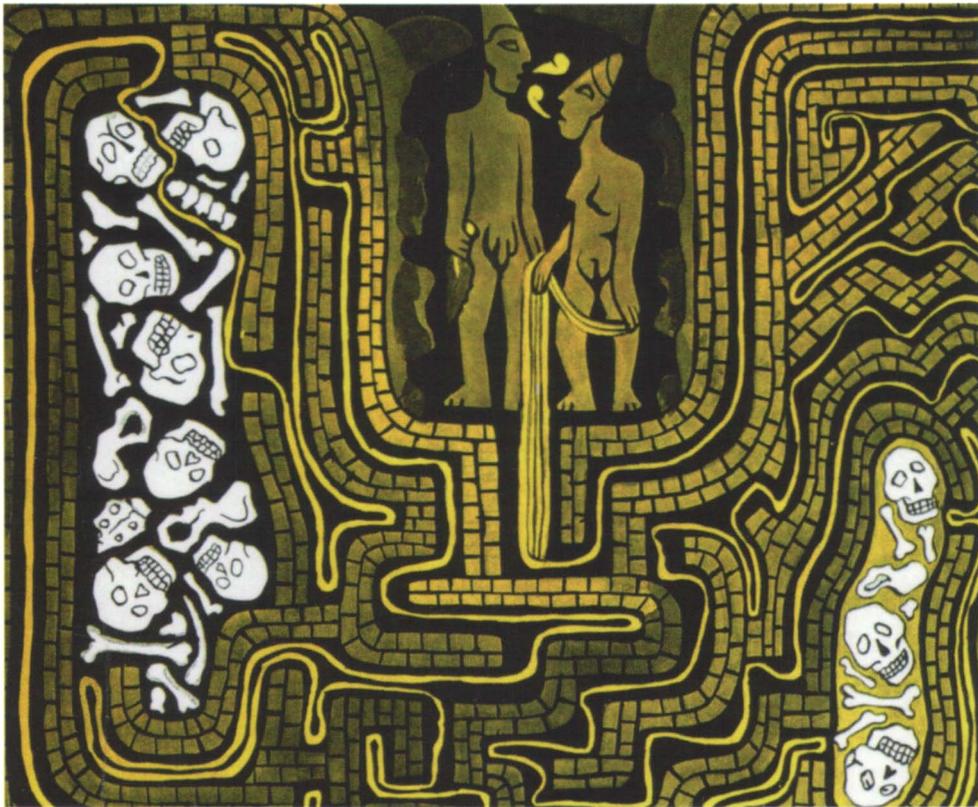


CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
SUR LE SURREALISME

MÉLUSINE

N. XIX

MEXIQUE, MIROIR MAGNÉTIQUE



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

**CAHIERS DU CENTRE
DE RECHERCHE SUR
LE SURREALISME**

publiés avec le concours du Centre National du Livre

MÉLUSINE

N° XIX

MEXIQUE, MIROIR MAGNÉTIQUE

Études réunies par
HENRIBÉHAR

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches
sur le Surréalisme

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

RÉDACTION: 13, rue Santeuil, 75231 Paris Cedex 05
ADMINISTRATION : Editions L'Age d'Homme, 5, rue Férou, 75006
Paris

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

© 1999 by Editions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse.

MEXIQUE, -MIROIR MAGNÉTIQUE

LE MEXIQUE REVISITÉ

HenriBÉHAR

Que le Mexique fut un « miroir magnétique du surréalisme », comme l'affirmait Octavio Paz, en un « poème circulatoire » consacré à la présentation du mouvement, apparaîtra comme une évidence. À bien y regarder, ce n'est pas la première fois que *Mélusine* se préoccupe du Mexique et des surréalistes au Mexique, sinon des surréalistes mexicains. Dès les premières livraisons, nos collaborateurs ont évoqué le séjour, plus ou moins forcé, plus ou moins heureux, des uns et des autres, et ses conséquences sur leur création.

Tout d'abord Gloria Orenstein montrait comment Leonora Carrington se préoccupa de rendre la femme à sa nature animale originelle, de lui faire récupérer ses pouvoirs magiques, ce qui la rapprochait de la déesse-mère, commune à bien des civilisations; comment, donc, elle empruntait ses codes à l'ésotérisme et au surréalisme. Pourtant, bien qu'une partie, et non des moindres, de son œuvre picturale fût composée au Mexique, les références restent européennes, puisqu'elles provenaient de la mythologie grecque ou celtique².

Puis Anna Balakian, traitant de la réception active du surréalisme dans la poésie latino-américaine, c'est-à-dire, non seulement de l'accueil qui lui fut réservé, mais aussi de la façon dont il a été compris et assimilé par les poètes des Amériques, à partir des invariants (ou, si l'on préfère, des thèmes majeurs) du mouvement d'André Breton, y établissait la part essentielle d'Octavio Paz:

*celui qui ressemble le plus à André Breton par son envergure, par son pouvoir d'alchimie verbale, par le culte du mythe dans un sens tout contemporain où ne se mêle pas la mystification théologique. Il croit à la puissance révélatrice du Verbe, à la puissance du rêve.. il a peut-être fait plus que tout autre poète pour « repassionner la vie » comme le souhaitait Breton [...]*³

1. Octavio Paz, « Poema circulatorio », *Estrella de tres puntas*, Mexico, Vuelta, 1996, p.79.

2. Gloria Orenstein, « La nature animale et divine de la femme dans les œuvres de Leonora Carrington », *Mélusine*, n° II, pp. 130-137.

3. Anna Balakian, « Réception du surréalisme dans la poésie latino-américaine », *Mélusine*, n° IV, p. 51.

Traité de Wolfgang Paalen, et plus précisément de sa revue *Dyn*, dont les cinq livraisons (six numéros) furent élaborées à Mexico, Renée Riese-Hubert expliquait comment il alla progressivement vers une découverte des arts et des cultures amérindiennes⁴. En revanche, le bref essai d'analyse culturelle des célèbres tableaux de la série *Paysages totémiques*, par Amy Winter⁵, réorientait le lecteur vers sa Bohème natale plutôt que sur le chemin de Tenochtitlan! De sorte qu'il restait matière à revenir sur l'impact de la culture et de la terre mexicaines sur les nouvelles orientations du peintre-philosophe.

Agacé de voir Antonin Artaud dénigré, ses propos suspectés, François Gaudry se donnait pour mission d'établir, documents à l'appui, la réalité du séjour du poète au pays des Tarahumaras⁶. Ce faisant, et peut-être à son corps défendant, il en déterminait la brièveté (cinq semaines tout au plus), ce qui démontrait, *a contrario*, d'une part qu'Artaud n'avait pu y être initié véritablement selon la coutume et, d'autre part, que, loin de se comporter en ethnologue, il ne pouvait que projeter, en poète, une conception idéale de leur civilisation, fusionnant, dans son ardeur créatrice, ce qu'il voyait avec ce qu'il avait imaginé, réinterprétant le rituel à sa manière.

Enfin, dans un numéro qui se voulait problématique, intitulé « L'âge d'or-l'âge d'homme », se détachant de l'aventure individuelle et portant, au passage, un regard panoramique sur la fonction du Mexique dans l'imaginaire surréaliste, Paule Plouvier et Régis Antoine nous en donnaient une version moins contradictoire que complémentaire. La première affirmait que ce pays était « le lieu de l'utopie en acte ou/et du mythe réalisé », entendant par mythe l'endroit précis où la subjectivité et l'objectivité viennent se fondre. Elle montrait comment, au moins chez Breton, il était devenu un pôle de l'imaginaire, une métaphore lyrique où se retrouvaient aussi bien les villes précolombiennes que les pierres et les papillons on ne peut plus actuels. Et Frida Kahlo, de même que la peinture mexicaine des années trente à cinquante, avec Rufino Tamayo en particulier, venaient confirmer ce Mexique imaginaire, indépendant et révolutionnaire⁷. Quant au second, il exposait comment le pays de Costal l'Indien et de Pancho Villa participait de la formation d'un mythe primitiviste, la pratique surréaliste de la vie intérieure recoupant d'assez près celle des sorciers et des chamanes. Écartant les voyageurs, trop extérieurs pour y comprendre quoi que ce soit, il s'intéressait au véritable médiateur que fut un poète comme Benjamin Péret, qui, au-delà des amitiés personnelles et des statuettes précé-

4. Voir: Renée Riese-Hubert, « Wolfgang Paalen et ses familiers: l'itinéraire visuel et verbal de *Dyn* à *Dynaton* », *Mélusine*, n° XII, pp. 129-144.

5. Voir: Amy Winter, « Les paysages totémiques de Wolfgang Paalen », *Mélusine*, n° XVI, pp. 147-154.

6. Voir: François Gaudry, « Artaud au Mexique », *Mélusine*, n° VIII, pp. 111-123.

7. Voir: Paule Plouvier, « Utopie de la réalité, réalité de l'utopie », *Mélusine*, n° VII, pp. 87-99.

lombiennes, objets de collection, sut porter son attention sur les textes fondateurs des Mayas. Au passage, il faisait observer combien les surréalistes, par définition hostiles aux institutions, notamment à toute cléricature, surent s'accommoder des prêtres des cultes anciens! Au bilan, les surréalistes cherchaient à dégager les conditions d'un âge d'or actuel à partir des formations primitives subsistant sur ce continents.

Ainsi, diverses et conduites d'un point de vue toujours différent, ces recherches appelaient le développement et le réexamen auquel *Mélusine* se livre aujourd'hui, avec les mêmes collaborateurs ou de nouveaux. Certes, ces recherches faisaient déjà état des travaux mexicains de Luis Cardoza y Aragon, Luis Mario Schneider et Ida Rodriguez Prampolini, malheureusement inaccessibles en français, ce qui n'est pas une raison pour en minimiser l'importance⁹. Depuis, plusieurs ouvrages sont venus compléter notre information, la modifier au besoin, en tout cas changer notre perception. Je songe notamment à la thèse (inédiée) d'Évelyne Laroche-Sanchez, *L'Aventure mexicaine du surréalisme* (1936-1948)¹⁰; à la compilation de Fabienne Bradu, *Breton en México*¹¹, rassemblant tous les articles consacrés à la présence de l'auteur de *L'Amourfou* dans la presse mexicaine (ce qui démontre combien il lui fut prêté attention, en dépit de l'hostilité déclarée des communistes staliniens); au recueil de Lourdes Andrade, ... *Para la desorientación general*¹². Néanmoins, tout cela laisse place à d'autres investigations méthodiques.

Dans mon esprit, il s'agissait tout d'abord de remuer les archives, peu fréquentées jusqu'à présent, dans la mesure où, pour certains chercheurs plus passionnés qu'objectifs, l'attraction magnétique tenait lieu de document. Il me semblait utile, par exemple, de sauvegarder certaines informations, comme celles que j'avais glanées dans une caserne de gendarmerie, à Nantes, un jour que les archives du Ministère des affaires étrangères venaient d'y être déposées; ou encore celles qu'un archiviste mexicain m'avait confiées lors d'une brève visite au couvent de Planta Alta à Mexico; enfin des notes prises en parcourant la presse mexicaine d'expression française pour me rendre compte, par moi-même, de la façon dont elle avait perçu le passage des surréalistes et enregistré leur présence.

8. Voir: Régis Antoine, « Des hommes en travers du mythe », *Mélusine*, n° VII, pp. 69-86.

9. Voir, ci-après, la bibliographie de Mona Huerta. I. Rodriguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, 1969; L. M. Schneider, *México y el surrealismo* (1925-1950), 1978; L. Cardoza y Aragon, *André Breton atisbado sin la mesa parlante*, 1982, *Signas, Picasso, Breton y Artaud*, 1987.

10. Évelyne Laroche-Sanchez, *L'Aventure mexicaine du surréalisme* (1936-1948). Thèse soutenue à l'université Paris III Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Daniel Pageaux, 1987, 283 p.

11. Fabienne Bradu, *Breton en México*, Vuelta, 1996, 256 p.

12. Lourdes Andrade, *Para la desorientación general*, Mexico, Aldus, 1996, 189 p.

Ainsi, les lettres reçues, les copies des réponses montrent qu'Artaud fut plus écouté par certains administrateurs qu'on ne croit, mais que leur bonne volonté se trouva limitée par les règles en usage. Paule Thévenin date approximativement de septembre 1935 une lettre d'Artaud à Jean Paulhan¹³. C'est en fait le 4 octobre 1935 que le directeur de cabinet du Ministre de l'éducation nationale prit la peine de s'adresser à son collègue Jean Marx, responsable du Service des œuvres françaises à l'étranger (ainsi nommait-on la direction chargée de la politique culturelle du Ministère des affaires étrangères) d'une façon pour le moins inspirée:

J'ai l'honneur d'appeler votre bienveillante attention sur M. Antonin Artaud, Homme de lettres, qui a déjà exposé au service des œuvres françaises son désir d'obtenir une mission au Mexique.

En vous laissant naturellement apprécier la possibilité de donner satisfaction à M. Artaud, je me permets de rappeler; à l'appui de sa demande, que ses titres d'écrivain, ses essais de théâtre, lui assignent une place originale parmi les écrivains contemporains. Enfin, il a au Mexique beaucoup d'amis et de lecteurs et à quelque place avancée que ses tendances littéraires ont paru le ranger; j'ai tout lieu de croire que sa culture et ses connaissances artistiques ne pourront que faire honneur à son pays dans les milieux avec lesquels ses études le mettront en rapport.

M. Artaud ne souhaitant au surplus qu'une mission à titre gratuit lui permettant simplement d'entrer en rapport avec les personnalités françaises du Mexique et les Mexicains faisant autorité en matière d'art et de littérature, je me permets d'insister pour que sa demande obtienne votre agrément/4.

Comme on le voit, l'intéressé prétendait se rendre au Mexique dans un but studieux, et il ne réclamait pas de prise en charge financière. La réponse, négative, ne tarda guère:

[...] J'ai le regret de vous faire connaître que mon Département ne donnant aucune mission de ce genre, c'est au Ministre de l'Éducation Nationale qu'il appartient de faciliter par ce moyen, s'il le juge opportun, la tâche de M. Artaud.

Dans ce cas, mon Département peut recommander particulièrement notre compatriote au bon accueil du Ministre de France à Mexico/5.

13. Cf. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome VIII, Gallimard, 1971, p. 347.

14. Lettre à en-tête du « Cabinet du Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts », adressée par le Ministre de l'Éducation Nationale à Monsieur le Ministre des Affaires Étrangères - service des œuvres françaises à l'étranger - Paris le 4 octobre 1935, signée par le Directeur du Cabinet (le nom est illisible). Toute la correspondance à laquelle je me réfère porte la cote 0 238.1 aux archives des Affaires étrangères de Nantes.

15. Lettre du 11 octobre 1935 du Président du Conseil, Ministre des Affaires Étrangères, à Monsieur le Ministre de l'Éducation Nationale, signée J. Marx.

Le Ministre des affaires étrangères, Pierre Laval, étant aussi Président du Conseil, son collègue de l'éducation nationale comprit parfaitement le message: il signa un arrêté chargeant Artaud d'une mission d'étude au Mexique, ce dont il informa aussitôt le Quai d'Orsay, pour qu'il recommandât son protégé à Henri Goiran, l'ambassadeur de France à Mexico. Ainsi fut fait.

Arrivé à destination, Artaud s'empessa de donner trois conférences à l'université de Mexico. Le programme, rédigé par lui-même, en fut imprimé par le *Journal français du Mexique*, le 25 février 1936, et traduit en espagnol dans *El Exelsior*. Je le reproduis intégralement, car, faute de disposer de la version initiale, l'éditeur des *Œuvres complètes* a dû le retranscrire de l'espagnol:

Les conférences Artaud. Voici les renseignements que l'on nous fournit sur les conférences que va faire cette semaine à l'amphithéâtre Bolivar (7 heures) M. Antonin Artaud: Thème général: « Un mouvement se dessine en France pour retrouver les bases universelles de la culture.

Excédée de l'intellectualité utilitaire et du rationalisme analytique de l'Europe, la jeunesse veut se retremper dans des sources premières d'où son intérêt pour toutes les formes de culture primitive et magique: comme la culture maya, toltèque, égyptienne, hindoue.

Mais la culture de l'hinde [sic] sert pour les morts; celle du Mexique pour les vivants.

Ce mouvement est basé sur une idée nouvelle du théâtre, où le théâtre reprend aux rites religieux les forces qu'ils utilisent contre l'homme et pour son humiliation, et les rejette sur la foule en une action libératrice et bienfaisante et de caractère purement naturel.

Inutile d'ajouter que ce mouvement est anti-européen, qu'il est opposé à une idée du progrès continu strictement technique; et qu'il recherche une notion agrandie et renouvelée de l'homme.

C'est en somme un nouvel humanisme qui naît en France mais où l'homme agrandit sa nature interne et regagne l'universel. »

Programme des conférences: mercredi 26 février: «Surréalisme et révolution»: « Nous montrerons dans cette conférence le nouvel état d'esprit de la jeunesse de France. Nous dirons ce qu'elle pense du surréalisme et de la révolution. Nous essaierons une définition de l'état d'esprit social du surréalisme et nous dirons comment il a évolué. Nous parlerons du matérialisme historique et dialectique de Karl Marx et de Lénine. Nous tenterons de définir la situation des intellectuels français par rapport au prolétariat et à la question sociale en général. Nous décrirons l'inquiétude de la jeunesse en face de toutes les grandes questions qui agitent le monde.

Nous dirons pour finir qu'une idée nouvelle de l'homme est en train de se constituer en France. C'est en quelque sorte un humanisme qui n'est pas celui du XVIe siècle! »

Jeudi 27 février: « L'homme contre le destin ». « S'opposant à l'idée de la fatalité antique exprimée dans des mythes redoutables et dépri-

mants, l'homme moderne, qui prend conscience de ses forces, veut montrer qu'il ne redoute pas le destin.

Nous donnerons des exemples tirés de la médecine, de la philosophie, de la physique, de l'art et du théâtre. »

Samedi 29. « Le théâtre et les dieux » : « Contrairement à cette idée qui est enseignée dans les classes que le théâtre est sorti de la religion, nous essaierons de démontrer par des exemples que c'est la religion qui est sortie des rites antiques et primitifs du théâtre. Dans le théâtre ainsi conçu, l'homme n'était pas séparé de la nature, et ce que l'on appelle les dieux étaient des forces naturelles subtiles que l'homme moderne peut encore capter. Nous parlerons à cette occasion des dieux du Mexique et nous les comparerons à ceux des Védas, du Zenda, Avesta, etc. Nous tirerons de ces trois conférences une idée nouvelle de la culture, telle que la jeunesse en France pense qu'elle doit se constituer dans le monde d'aujourd'hui.

Ces conférences seront accompagnées d'interprétations dramatiques de scènes de théâtre tragique. »

Il en fut de même pour la conférence sur « Le théâtre d'après guerre en France » qu'Artaud prononça le 18 mars à l'Alliance française ¹⁶.

Sans ressources, Artaud s'adressa simultanément à l'Ambassadeur de France, au Service des Œuvres du Ministère des Affaires étrangères et à son correspondant du Ministère de l'Éducation Nationale, le 19 avril, pour leur demander une subvention. Bien entendu, l'ambassadeur se tourna vers son département, qui lui répondit par la négative, faute de crédits ¹⁷.

Deux ans après, le séjour de Breton faillit connaître les mêmes conditions, à cette nuance près qu'il avait pris soin de se faire inviter par les intellectuels mexicains à donner des conférences à l'Université de Mexico. En témoigne ce télégramme, conservé dans les archives diplomatiques du Ministère des Affaires étrangères mexicain, provenant d'Isidro Fabela, délégué du Mexique à la Société des Nations à Genève, et représentant de l'Université nationale en Europe (je traduis) :

AUJOURD'HUI DÉPART VAPEUR ORÉNOQUE ÉCRIVAIN FRANÇAIS ANDRÉ BRETON CHARGÉ EXTRAOFFICIELLEMENT MISSION MINISTÈRE AFFAIRES ÉTRANGÈRES FRANCE D'ACCORD UNIVERSITÉ NATIONALE BUT DONNER CONFÉRENCES SUJETS ARTISTIQUES ET LITTÉRAIRES POUR RAPPROCHEMENT RELATIONS CULTURELLES DEUX PAYS STOP PRIE EXPÉDIER INSTRUCTIONS ACCORDER FACILITÉS À SON ARRIVÉE/8.

16. Cf. *Œuvres complètes, op. cit.*, tome VIII, note de la page 209. L'éditeur retraduit le titre de la conférence d'après l'annonce en espagnol dans les quotidiens nationaux.

17. Lettre du Ministre des Affaires étrangères (service des Œuvres françaises à l'étranger) signée Jean Marx, à Monsieur le Ministre de France à Mexico, 19 mai 1936. Archives des Affaires étrangères, Nantes.

18. Télégramme nocturne, Genève, 30 mars 1938. Mexico, Archivo diplomatico, dossier 782-41-44.

À toutes fins utiles, ce message était doublé par une lettre de l'Ambassadeur de France à Mexico, sollicitant le même service auprès du Ministre aux Relations extérieures:

(...) Je serais très reconnaissant à Votre Excellence des instructions qu'Elle aura l'amabilité de faire donner aux autorités mexicaines afin que toutes facilités soient accordées à M. et Mme Breton à leur entrée sur le territoire fédéral, notamment en ce qui concerne l'exonération de la taxe de \$500 exigée par la Secretada de Gobernación. (...)]¹⁹

Plusieurs pièces d'archives attestent qu'en effet, Breton fut exonéré de ces droits de douane.

Peu après son installation à Mexico, dans les conditions que l'on sait, il fut l'hôte d'un dîner donné en son honneur par le Dr Leonides Andreu Almazan (le frère du Général qui lui fera visiter la éaserne modèle de Monterrey), chef du Département de Salubrité publique, le 26 avril, au restaurant Manolo. L'événement fut rapporté le lendemain par le *Journal français du Mexique*, lequel annonça la première conférence de Breton sur « L'art et le surréalisme », le vendredi 13 mai, à l'université. Ce même hebdomadaire avisa les compatriotes de Breton qu'il donnerait une conférence au Palais des Beaux-Arts, le samedi 25 juin, sur les « Perspectives du surréalisme », suivie d'un banquet offert en son honneur par un groupe d'artistes et d'écrivains mexicains au restaurant Borda (il en coûtait 5 pesos !). Entre-temps, le journal informait ses lecteurs des événements survenus à l'Université, ce qui explique (sans les excuser) les mésaventures du poète qui se trouva, de ce fait, libéré de ses engagements. En tout état de cause, on ne peut dire que la presse d'expression française au Mexique ignore sa visite.

Au vrai, gagné par la beauté des paysages, conformes à ce que ses lectures d'enfance lui avaient fait imaginer, Breton avait décidé de trouver « le lieu et la formule » au Mexique. C'est ainsi qu'à Guadalajara, lorsqu'un poète local, Adalberto Navarro Sanchez, lui dit ces vers (je traduis) :

*à l'air vert je sortis
et dans le vert il m'expliqua
que l'air est vert
comme la perruche*

la tradition veut qu'il se soit exclamé « c'est cela le surréalisme ». Mais on ne m'a pas dit sur quel ton ces termes furent prononcés!

Revisiter le Mexique, marquer son attrait pour les surréalistes européens, son influence sur l'art et la littérature de ce mouvement, tout en cer-

19. Légation de la République française au Mexique, le 11 avril 1938, lettre adressée à M. le Général Eduardo Hay, Secrétaire d'État aux Relations Extérieures.

nant l'apport des artistes mexicains à la production globale du mouvement ne va pas sans grandes difficultés, que je me garderai de taire.

À tout prendre, le corpus littéraire produit par les voyageurs surréalistes au Mexique est assez mince, comme on en jugera par le tableau ci-dessous, ou encore par la bibliographie de Mona Huerta à la fin de ce dossier. Un livre composite d'Artaud, quelques articles de Breton, un magnifique poème et quelques introductions de Benjamin Péret, une revue bilingue (espagnol, anglais) de Paalen, la couleur de certains récits de Mandiargues, la collecte reste faible, même si l'on y ajoute les articles d'un surréaliste d'honneur comme Soupault. En revanche, l'ardeur de cette production témoigne du magnétisme du pays et de la richesse de sa culture, passée-présente. Les études de Myriam Boucharenc, Simone Grossmann, Olivier Penot, Jean-Claude Blachère, André Tinel, et Gérard Roche nous prouvent que ces auteurs, en se rendant sur place, n'ont fait que confirmer la vision du pays qu'ils portaient en eux. Artaud y trouve l'homme nouveau qu'il recherchait dès longtemps. Breton, décidé à rencontrer la terre de la révolution indigène et de l'indépendance qu'illustre un roman historique de son enfance (*Costall'Indien* de Gabriel Ferry), était prêt à identifier l'humour noir (concept auquel il venait de donner un sens spécifique) non seulement dans les gravures de Posada, mais encore dans toutes les manifestations d'ardeur populaire. Pour comble de bonheur, Trotsky, le théoricien de la révolution permanente, que le Mexique du Président Lazaro Cardenas était le seul à vouloir bien accueillir, l'invitait à s'expliquer sur sa conception du monde et à lancer un nouveau manifeste proclamant toute liberté en art. La cruauté des sacrifices aztèques, le soleil, le sang et la mort allaient tout naturellement nourrir l'imaginative de nos conteurs. Peut-être parce que son exil s'y prolongeait et qu'il s'y ennuyait ferme, seul (ou presque, avec le peintre Paalen) Péret s'attardait à lire, traduire et publier les œuvres préhispaniques, textes sacrés de civilisations anéanties.

Toute migration est une métaphore. Rares sont ceux qui, à l'écoute du chant profond de la terre mexicaine, ont su en nourrir leur œuvre, la renouveler. Ce qui ne veut pas dire qu'ils ne l'ont pas compris, bien au contraire. Dès lors, on voit naître les réserves de la critique mexicaine à l'égard du surréalisme, à quoi ils opposent la « mexicanité » ou, plus spéculativement, le « réel merveilleux » théorisé par le Cubain Alejo Carpentier. C'est ce débat qu'abordent, plus particulièrement au sujet des arts plastiques, Michelle Vergniolle-Delalle, Emmanuel Rubio (à propos de Diego Rivera), Christine Frérot (à travers l'exposition de 1940). Aussi a-t-il paru utile de publier le texte original par lequel le regretté José Pierre accusait l'incompréhension de ses collègues mexicains. Bien que, en toute équité, je leur aie offert à plusieurs reprises et par divers canaux de prendre ici la parole et d'argumenter clairement leur position, ils s'y sont refusés. Je le regrette vivement. Il faut dire que la tâche leur était difficile, surtout depuis la publication du livre d'Octavio Paz, *Estrella de tres puntas*, rassemblant l'ensemble de ses

écrits, poèmes et proses, sur Breton et sur le surréalisme, tant ce poète a réglé, une fois pour toutes, les questions de l'indigénisme, du « mexicanisme » et du nationalisme dans l'art.

À cet égard, je dois dire ici ma reconnaissance à Jean-Clarence Lambert, le traducteur et l'ami de Paz, qui m'a éclairé sur les rapports complexes de l'auteur de *Liberté sur parole* avec le surréalisme. Une place lui était réservée ici pour les analyser. L'immense sentiment de perte éprouvé à la disparition de l'écrivain l'a empêché d'en traiter comme il l'aurait voulu. Certes, il aurait fallu consacrer davantage de place aux poètes mexicains accueillants au surréalisme, entre autres à ces célèbres Contemporaneos qui, peu ou prou, embrassèrent la cause du mouvement. Dire aussi ce qui les séparait de l'automatisme, ou encore leur faisait refuser la lutte politique, eux qui considéraient que le Mexique avait déjà eu sa révolution. Mais une revue n'est ni une encyclopédie ni une anthologie, et nous ne pouvions aborder au fond les multiples perspectives que suggérait notre sujet.

À l'instar du Prix Nobel de littérature, bien des artistes mexicains se sont déclarés surréalistes. Mieux, ils ont exprimé le mouvement par leurs créations. Ici même, les articles de Renée Riese-Hubert à propos du couple de photographes Lola et Alberto Alvarez Bravo, de Lourdes Andrade au sujet du regard d'Octavio Paz qu'elle compare à ceux de Breton et de Péret, en témoignent. Il y a plus: s'attachant aux photographies d'un écrivain majeur, qu'on se gardera de qualifier de surréaliste, tel que Juan Rulfo, Jacques Leenhardt montre en quoi elles relèvent de cette esthétique. Cependant, mouvement éthique autant qu'esthétique, sinon plus, le surréalisme ne saurait être limité à un ensemble de procédés. C'est pourquoi Nathalie Gormezano parle de « poéticité du surréel » (et non de surréalisme) chez le poète Juan Rejano.

Force nous est de constater que, dans le domaine des arts plastiques, les mythes originaux du Mexique se manifestent plus clairement que dans les textes surréalistes. S'il est vrai qu'un certain nombre d'œuvres conçues au Mexique n'auraient pas été différentes si leurs auteurs avaient vécu ailleurs, il faut convenir, avec Martine Antle, Georgiana Colvile, Hervé Girardin et Amy Winter que Remedios Varo, Alice Rahon, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen ont subi l'influence profonde de la culture mexicaine, fond et forme confondus. Ses échos et raccrocs dans les concrétions des Britanniques Edward James et Gordon Onslow-Ford le prouvent, sous un autre angle, comme le suggère Michel Remy.

À lire toutes les études ici rassemblées, certains s'étonneront de n'y pas trouver les pistoleros cachés derrière les cactus candélabres, ni les peintures naïves des pulquerias, les calaveras de la Toussaint, les sacrifices aztèques, les divinités lunaires et autre spécialités mexicaines hantant l'imagination européenne. Mais, est-ce un tel folklore, tout superficiel, que l'on attendait de la rencontre de l'aigle et de la serpente?

CHRONOLOGIE

Date, lieu	Événement	Conséquences
1917 Mexico	Arthur Cravan gagne Mexico. Il y épouse Mina Loy, donne des cours de boxe. Il disparaît dans le golfe du Mexique en octobre 1918.	
1938 Mexico	Villaurutia publie <i>Nostalgia de la muerte</i> .	
1934 Mexico		Juan Larrea, <i>Oscuro dominio; El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo</i> (1944).
1936 Mexique	Séjour d'Artaud (6 février-novembre).	4 conférences et 24 articles dans la presse mexicaine; <i>Les Tarahumaras</i> (Décines, L'Arbalète, 1955).
1938 Mexico	Installation de César Moro Usqu'en 1948).	« La poesfa sur-realista », <i>Poesfa</i> , n° 3, mai 1938. Articles dans <i>Letras de México</i> , <i>Dyn</i> , <i>El hijo pródigo</i> . <i>Lettre d'amour</i> (Mexico 1944), <i>Château de grisou</i> (Mexico 1943), <i>La Tortuga ecuestre</i> , <i>Versiones dei surrealismo</i> (Barcelone, 1974).

1938 Mexique	Séjour de Breton (18 avril-1 ^{er} août). 25 juillet: « Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant » signé Breton et Rivera (rédigé par Breton et Trotsky).	Prononce 2 conférences à Mexico, présente <i>Un chien andalou</i> de Buñuel et Dali; « Souvenir du Mexique », <i>Minotaure</i> , n° 12-13; <i>Mexique</i> , exposition à la galerie Renou et Colle (Paris, 1939).
1939 Mexique	Exil de Paalen avec Alice Rahon (arrivée en septembre). Suicide à Taxco en 1959.	<i>Dyn</i> (revue publiée à Mexico, 6 n° de 1942 à 1944); exposition Paalen Galeria de arte mexicano (1945 et 1956, Galeria Antonio Souza, 1958). Alice Rahon, <i>Noir animal</i> ; exposition Galeria de Arte Mexicano (1944).
1939 Mexico	Arrivée de Kati et José Horna, de J. Larrea.	
1939	Frida Kahlo à Paris.	
1940 Mexico	Exposition internationale du surréalisme (janvier-février).	Organisée par César Moro, W. Paalen et Breton retenu à Paris.
1941 Mexico	Arrivée de Péret en exil jusqu'en 1948.	<i>La Parole est à Péret</i> (New York, 1943); <i>Air mexicain</i> (Paris, Arcanes, 1952); <i>Le Déshonneur des poètes</i> (Mexico, 1945); <i>Le Manifeste des exégètes</i> (Mexico, 1946); <i>Le Livre de Chi'am Balam</i> (Paris, 1955).

1941 Mexico	Installation de Remedios Varo Uusqu'en 194], puis de 1949 à sa mort, en 1963).	Exposition à Mexico, galerie Diana puis en 1962, Galeria Juan Martin.
1941 Mexico	Séjour d'Onslow-Ford (jusqu'en 1949) et de Matta.	
1942 Mexico	Installation de L. Carrington.	Exposition (Mexico, 1949 puis 1957 Galerfa Antonio Souza, 1960 Instituto Nacional de Bellas Artes).
1943 Mexico	1 ^{er} et bref séjour de P. Mabile (juin 1943-??).	
1943 Mexico	Séjour de P. Soupault.	
1944	Conférences de P. Mabile au futur IFAL.	3 articles dans <i>Cuadernos americanos</i> ; publication de <i>La Construction de l'homme</i> et <i>Le Merveilleux</i> en espagnol.
1945 Paris	Séjour d'O. Paz Uusqu'en 1951).	<i>Libertad bajo palabra</i> (Mexico, 1949, Liberté sur parole, 1965); <i>Aguila o sol?</i> (Mexico, 1951, <i>Aigle ou soleil</i> , trad. par I.-Cl. Lambert, 1958); <i>Piedra de sol</i> (Mexico, 1957, <i>Pierre de soleil</i> , trad. par B. Péret); <i>La Estadon violenta</i> (Mexico, 1958, <i>La Saison violente</i> , trad. J.-Cl. Lambert, 1958); <i>Estrella de tres puntos</i> (Mexico, 1996).

1945 Mexico	Bunfiuel s'y installe jusqu'en 1955.	<i>Los Olvidados</i> (1951).
1950 Paris	Exposition Tamayo.	
1952 Paris	Exposition d'Art mexicain, Musée national d'art moderne.	Organisée par Jean Casou et F. Gamboa, boycottée par les surréalistes en raison de la présence de Siqueiros.
1958 Mexico	Voyage de Bona et André Pieyre de Mandiargues.	

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

LE MEXIQUE D'ANTONIN ARTAUD OU L'HUMANISME DE L'AUTRE HOMME

Olivier PENOT-LACASSAGNE

*Je suis venu au Mexique chercher
une nouvelle idée de l'homme.*

Anto-nin Artaud

Dans un texte programme intitulé « Le Réveil de l'Oiseau-Tonnerre », paru en novembre 1935 dans la revue *La Bête noire*, Artaud évoque un Mexique contrasté, moderne et révolutionnaire, métaphysique et païen. Reprenant certaines idées « essentielles » qui nourrissent les essais du *Théâtre et son double* et les pages consacrées au personnage d'Héliogabale, « l'Anarchiste couronné », ce « manifeste » annonce les thèmes développés quelques mois plus tard à Mexico, lors de conférences et dans des articles publiés dans la presse mexicaine. Artaud y dépeint un Mexique inspiré par d'antiques savoirs, une « civilisation spasmodique » recouvrant sa tradition, un peuple hanté par l'imagerie et par les formes des vestiges indiens, une culture renaissante qu'avive à nouveau le sang de « la vieille race maya toltèque », une terre enfin, parcourue de forces (ou « manas ») qui brûlent les organismes et libèrent une « image du monde » en laquelle croire et espérer. Alors qu'en Europe se multiplient les discours de la décadence et du déclin, le Mexique lui apparaît ainsi comme un sanctuaire d'humanité et une source inépuisable d'inspiration.

Marqué par la colonisation hispanique qui a transformé l'imaginaire, la perception du temps et de l'espace des populations soumises, et bouleversé les mémoires, ce pays est aussi celui de la première révolution du XX^e siècle. Dans son passage à la modernité politique, il a suivi une voie de rupture qu'Artaud analyse et critique, évaluant la négativité œuvrante et ouvrante qu'elle manifeste. C'est pourquoi il s'y rend non pas en quête d'artistes mais d'« hommes politiques » dont il attend une mise en question qui parvienne à ébranler les fondements de l'européanisation des êtres et des savoirs.

Mais le Mexique est aussi un « lieu prédestiné » où est préservée « la culture du monde » ; il est même l'unique et dernier lieu « où dorment des

forces naturelles qui puissent servir aux vivants» (VIII, 187)¹. Les réveiller serait pour Artaud esquisser le pas suivant, hors de la grisaille de l'aventure humaine, et ouvrir un horizon de métamorphose et de renaissance.

«Je suis venu au Mexique *apprendre* quelque chose et je veux en ramener des enseignements à l'Europe », écrit-il en 1936 (216). Les textes qu'il consacre à cet apprentissage couvrent une longue période, allant de *La Conquête du Mexique*, datant de 1933, à *Tutuguri*, rédigé un mois avant sa mort en mars 1948. Nous nous limiterons ici aux écrits antérieurs à la période asilaire. Ce choix arbitraire, dont nous assumons les conséquences, est dicté par des considérations pratiques: les contraintes de l'exercice, le format requis ne permettent pas d'aborder de manière pertinente les nombreuses et redoutables questions qui surgissent quand on aborde ce sujet. Mains détours et d'innombrables digressions s'imposeraient en effet pour clarifier chez Artaud tel renversement, telle rupture, telle reprise ou tel abandon, et aboutir aux derniers textes partiellement dégagés de « l'histoire du vieil Artaud », des instances et des puissances du jugement, des ombres et des doubles, de Dieu et des hommes.

«L'ÉTERNELLE TRAHISON DES BLANCS»

Alors qu'il effectue les recherches préliminaires à l'écriture d'*Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Antonin Artaud rédige un court scénario qu'il intitule *La Conquête du Mexique* (1933). Empruntant à l'histoire et à l'actualité le thème du colonialisme, s'interrogeant sur les droits qu'un peuple croit avoir à en asservir d'autres, il y poursuit sa critique des valeurs de la modernité européenne et approfondit la « métaphysique » qu'il s'est faite.

Le réseau d'oppositions tranchées et parfois hâtives qui structure ce texte bref a incité certains critiques à rattacher Artaud aux courants de pensée anticolonialistes et anti-européens qui, depuis Montaigne et Bodin, ébranlent les certitudes civilisatrices de l'Occident². En opposant à grands traits la civilisation aztèque à la civilisation occidentale, « l'harmonie morale » des colonisés à « la tyrannique anarchie » des colonisateurs, les religions naturelles au christianisme dénaturant, cet écrit semble, en effet, perpétuer les pratiques pluriséculaires d'accusation et de dénonciation qui accompagnent l'Europe dans son déploiement et dans son déclin. C'est sans nuance qu'Artaud confronte Montézuma, le roi astrologue et païen,

1. Nous nous référons à l'édition des *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud en cours de publication chez Gallimard et qui comprend à ce jour 26 tomes. Nous mentionnons entre parenthèses le tome (chiffres romains, parfois suivis d'un ou de deux astérisques selon qu'il s'agit du premier ou du second volume) et la page (chiffres arabes). Pour le texte « Le Réveil de l'Oiseau-Tonnerre », voir VIII, 407-414.

2. Pour une telle lecture, voir André Reszler, *L'Intellectuel contre l'Europe*, PUF, Paris, 1976.

aux missionnaires humanistes et chrétiens, et condamne l'Espagne conquérante à la faveur d'un Mexique aztèque qu'il invente et simplifie grandement.

Mais en mêlant les plans historique et métaphysique, son argumentation, certes elliptique et allusive, le distingue des discours anticolonialistes habituels. S'il conteste la validité des présupposés et des principes sur lesquels est établie la « supériorité » de « certaines races », Artaud ne cherche pas à réactiver les soupçons que l'Européen porte sur ses « rêves ». Le Mexique qu'il construit n'acquiesce pas, au nom de ce que « nous » sommes, une dette que « nous » aurions contractée envers autrui, imaginé à défaut d'être reconnu, en nous détournant de nous-mêmes. Il n'est pas « la mère nourricière » d'une contre-culture européenne dont Artaud serait au XXe siècle l'un des éminents représentants. Les rhétoriques de la bonne et de la mauvaise conscience, les discours sur l'universel et le particulier n'épuisent pas le geste qu'il accomplit et le porte vers le Mexique précolombien. Par-delà les affrontements guerriers, les mutations politiques, sociales et communautaires qui bouleversent la réalité indienne et constituent pour l'observateur, le critique ou l'écrivain, les éléments de la faute et de la dette européennes, Artaud interroge la perception indigène du réel. Sans se résigner au « sens de l'Histoire », il s'attache à célébrer et à faire revivre ce qu'elle a d'inspirant, de nécessaire et de fécond, le pouvoir cognitif de l'imagination palliant les silences de l'ethnologie³.

Échappant donc à l'économie moderne du repentir et de la différence, son geste singulier, en opposant deux conceptions irréductibles du monde et de la vie, veut ouvrir la conscience « européenne » à ce qu'elle ignore, refuse comme idolâtre et détruit : « la splendeur et la poésie toujours actuelle du vieux fonds métaphysique » de la culture amérindienne. Les nombreuses traditions qu'Artaud étudie alors, qu'elles appartiennent au corpus ésotérique des religions abrahamiques, qu'elles soient orientales ou précolombiennes, confirment cette intuition ; les récits cosmogoniques ou mythiques auxquels il se réfère expriment une « idée renouvelée de l'homme » qui repose sur une conception non-européenne de la personne et de la réalité (VIII, 211).

Le personnage de Montézuma, proche parfois d'Héliogabale, est sur ce point exemplaire. Humain et plus qu'humain, il « obéit aux ordres du destin » et accomplit « la fatalité qui le lie avec les astres » (V, 19) ; doutant « humainement » des rites qu'il exécute, il « se révolte dans une sorte de tête-à-tête supérieur » et déchire « l'espace vrai » pour « en faire jaillir l'invisible » (V, 20-22). Il incarne une manière d'être, représente un mode

3. « À quelques brillantes exceptions près, l'ethnologie a fait systématiquement l'impasse sur les temps de la domination espagnole qui transformèrent le Mexique, escamotant en quelques pages à peine des processus d'une infinie complexité », observe Serge Gruzinski, *La Colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI^e-XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1988, p. 6.

de présence que les soldats de Cortez et les prêtres évangélistes condamnent et combattent. Montézuma est le barbare et l'idolâtre, l'impur et l'inhumain. Pourtant, son abdication laisse la Nouvelle-Espagne hésitante et désorientée. Il figurait en effet une réalité que le conquistador vainqueur entrevoit soudain sans en comprendre le sens; car du réel il ne sait que le rationnel et du surréel, il n'admet que le surnaturel chrétien. Comptable des corps, des biens et des âmes, le regard colonial de Cortez est ainsi aveugle aux généalogies de pierre qui éclairent le présent. Le songe qui l'étreint, le face-à-face muet qui l'oppose à une étrange statue symbolisent son aveuglement. À la tête de son armée, proue de l'humanité civilisée et avant-garde de l'exemplarité occidentale, il semble tout à coup douter, incapable de décider de l'action à mener, de la direction à prendre, du chemin à suivre. Moment décisif de vacuité du pouvoir et de suspension du savoir. Tandis que Cortez s'abîme dans la contemplation stérile d'une tête anonyme dont la rotation incessante trouble le représentant de l'esprit, les petits chefs cortéziens se multiplient. Mais en l'absence d'une « tête » latine pensante et inspirée, leur obscur « dynamisme » civilisateur, dirigé « dans le mauvais sens » (V, 19), se retourne contre eux. Les croyances et les pratiques nouvelles qu'ils apportent ne surmontent pas le brusque appauvrissement du réel qu'entraîne la mort de Montézuma. Sur la terre qui le portait, sous le ciel qui le contenait, se répand un « mal blanc »⁴ qui avive la révolte des vaincus.

Plusieurs Fernand Cortez entrent en même temps, signe qu'il n'y a plus de chef Par places, des Indiens massacrent des Espagnols; cependant que, devant une statue dont la tête tourne en musique, Cortez, les bras ballants, semble rêver. [...]

Et comme conséquence de tout cela, c'est aussi le temps des miasmes, des maladies. [...] Ce sont les funérailles de Montézuma. Un piétinement, un murmure. La foule des indigènes dont les pas font le bruit des mandibules du scorpion. Puis des remous devant les miasmes, des têtes énormes aux nez boursouflés par les odeurs, - et rien que des Espagnols immenses mais béquillards. Et comme un raz de marée, comme l'éclatement brusque d'un orage, comme le fouettement de la pluie sur la mer, la révolte qui emporte la foule par pans avec le corps de Montézuma mort, ballotté sur les têtes comme un navire. Et les spasmes brusques de la bataille, l'écume des têtes des Espagnols traqués qui s'écrasent comme du sang sur les murailles verdissantes. (V, 23-24)

La conclusion qu'imagine Artaud dénonce ce qu'il considère à la fois comme un faux-pas historique et une « erreur dans l'absolu ». Dans une at-

4. Dans la préface du *Théâtre et son double*, « Le théâtre et la culture », Artaud parle d'une « odeur blanche », d'un « mal blanc » et d'une « couleur blanche » qui sont « pour tout ce qui n'est pas l'Europe » le signe, l'insigne ou la manifestation de « la plus extrême décomposition » (IV, II). Voir aussi « Le Réveil de l'Oiseau-Tonnerre », VIII, 409: « Au Mexique comme ailleurs c'est le Blanc qui a perverti la race ».

mosphère de conuption et de déperdition du vivant, la rébellion du peuple indien contre une « latinité » qui dicte le sens du changement, mais dont il pressent les égarements intellectuels et sensibles, suspend le cours de l'histoire. « Ballotté sur les têtes comme un navire », le corps de Montézuma est emporté par la foule. Pourchassés et mis à mort, les Espagnols sont symboliquement décapités. Un autre humanisme, moins brutal et moins réducteur, reste à inventer.

Mêlant le sang et la cendre, *La Conquête du Mexique* relate donc la disparition d'une humanité conquise et le naufrage d'une humanité conquérante. Double postulation qui, discréditant l'universalité idéale de la culture européenne, s'affranchit aussi des règles implicites qui conditionnent les discours sur le Même et sur l'Autre. L'esprit européen, critique ou prosélyte, ne peut s'ouvrir à l'altérité radicale qui advient en Montézuma, établissant pour le présent et pour l'avenir une possibilité qui se confond avec le devenir de l'humanité.

Il nous apparaît ainsi que l'anti-européanisme d'Artaud ne se gonfle pas des contradictions de la modernité. La nostalgie d'un âge d'or perdu, le regret d'un temps immobile ignorant les incertitudes de l'avenir, motivent peu sa réflexion. La fable du Bon Sauvage et de la conuption sociale de l'homme de la nature, la dialectique du Civilisé, esclave du Progrès, et du Barbare, innocent et libre, lui sont étrangères; les discours que secrètent les « têtes européennes d'aujourd'hui » sur le particulier et l'universel, qu'il s'agisse de dénis de culpabilité ou d'actes d'auto-accusation, le laissent indifférent. « Mal né et orienté du mauvais côté » (IX, 12), Artaud se porte au-delà de la « crise psychopathologique » contemporaine (Reszler) dont il sait les impasses et les apories. Il arpente d'autres territoires et affronte des questions plus troublantes et plus difficiles. De la fiction de l'Autre à l'invention du possible, en deçà et au-delà des rhétoriques critiques, repentantes ou combattantes, il cherche à ouvrir un chemin qui traverse « le sinistre état de choses actuel ». Qu'il parle d'abord, en termes gnostiques, d'un « arrêt de la Création » par un démiurge malin (IV, 23), ou qu'il parle dans ses derniers textes d'un « arrêt de l'idée de monde » par l'homme (XIII, 85), Artaud porte dans le présent l'énigme d'un faux pas inaugural dont « nous », Européens, devons répondre en nous ouvrant à ce qu'il y a de plus qu'humain en l'homme.

C'est pourquoi, dans cette époque confuse « où rien n'adhère plus à la vie » (IV, 10), les mythes s'imposent à lui (avant d'être rejetés) comme la seule manière de désigner « la puissance de Vie »⁵. Et c'est en « mythomane » au sens « littéral et concret » du terme, c'est-à-dire en homme qui, à l'instar d'Héliogabale, « jette une idée métaphysique dans le tourbillon des pauvres effigies terrestres et latines auxquelles personne ne croit plus » (VII, 94), qu'Artaud s'embarque pour le Mexique.

5. Camille Dumoulié. *Antonin Artaud*, Seuil, Paris, 1996. p. 23.

MEXIQUE EXOTÉRIQUE, MEXIQUE ÉSOTÉRIQUE

Il était sans doute insensé, dans « un monde qui se suicide sans s'en apercevoir » (IV, 31), de croire à la possibilité réactive d'un théâtre métaphysique. Artaud espérait au moins qu'autour des idées « d'ordre cosmique » qu'il développait dans *Le Théâtre et son double*, une mobilisation favorable permettrait un sursaut salvateur. Mais sa tentative théâtrale de penser l'homme « sur le plan surélevé de la nature » (VII, 148) s'est heurtée à « l'absence enracinée de culture » de ses contemporains.

Après l'échec des *Cenci*, Artaud part au Mexique en « travailleur » qui avoue encore chercher sa voie (VIII, 288). Quittant une Europe malade, il veut y poursuivre sa quête d'une « nouvelle idée de l'homme » (211), en rupture avec les valeurs acosmiques de l'humanisme européen. Mais à Mexico, Artaud est le témoin désabusé de l'eupéanisation d'un peuple qui se détourne de sa propre tradition :

Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne issue de sept ou huit siècles de culture bourgeoise, et par haine pour cette civilisation et cette culture. J'espérais trouver ici une forme vitale de culture et je n'ai plus trouvé que le cadavre de la culture de l'Europe, dont l'Europe commence déjà à se débarrasser (VIII, 236).

Le Mexique qu'Artaud imaginait ne pouvait succomber à la séduction des valeurs occidentales. Il devait au contraire indiquer une orientation nouvelle et permettre aux Européens de se guérir de « l'infection de l'humain ». Aussi sa déception est-elle grande. La « latinisation » du Mexique, inséparable de la politique colonialiste de la France du Second Empire et de la Troisième République, le désespère. Élément structurel des relations entre les Français et les Mexicains qui se qualifient volontiers d'« Européens sans cordon ombilical », et ce même après la Première Guerre mondiale où l'humanisme latin apparaît comme un facteur de décadence⁶, cette latinisation contredit les rumeurs qu'il voulait croire (« j'ai entendu parler depuis longtemps... »). Elle défie son attente, motive ses conjectures (« je me trompe beaucoup peut-être mais... ») et renforce le sentiment de nécessité qu'il ressent (« je suis venu au Mexique pour... » ; « il s'agit de retrouver et de ressusciter... »). Elle accroît en lui l'esprit de résistance et le besoin d'élucidation (« le retour à la civilisation pré-cortézienne doit signifier... »), la responsabilité et l'urgence (« je veux comprendre comment se pervertit la vie de l'homme »), le territoire mexicain

6. Sur l'invention par la France de la « latinité » et sur l'histoire de ce « concept pragmatique », au contenu élastique ; sur sa « transplantation » et sa réception mexicaines, voir Denis Rolland, « La latinité : réalité, mythe et propagande », in : *Vichy et la France libre au Mexique. Guerre, cultures et propagandes pendant la Deuxième Guerre mondiale*, L'Harmattan, Paris, 1990, pp. 291-308.

devenant peu à peu le creuset d'un questionnement pressant pour qu'advienne la vérité multiple, contrariante et contrariée, du Mexique artaudien.

Il n'est pas surprenant dès lors de constater avec Artaud l'étonnement ou l'incompréhension de ceux qu'il rencontre et qui l'écoutent. Son discours étonne; nul là-bas ne semble avoir déjà pensé aux propositions et aux suggestions qu'il fait? C'est dire combien sa « situation » est à la fois en contradiction et en marge des préoccupations d'un pays où se superposent et se substituent les unes aux autres, en laissant parfois des traces durables, des idéologiques (libérale, positiviste, spiritualiste et marxiste) importées d'une Europe qu'il rejette violemment.

Mais en fait sa critique de la « latinité », dont la France est l'inventrice et le Mexique, la « sentinelle » en Amérique, s'attache peu aux valeurs constitutives de « l'humanisme français », définies par opposition à celles des contre-modèles anglo-saxon, hispanique et allemand. Artaud confère au terme ambigu de latinité, qui s'est prêté à des usages multiples et contradictoires, un sens ne devant rien à la phraséologie et à la mythologie révolutionnaires et contre-révolutionnaires de la France (pays de la Révolution de 1789, terre des libertés, patrie de la Déclaration des droits de l'homme ou « Fille aînée de l'Église »), qui ont séduit les élites intellectuelles et gouvernantes du Mexique. Le mot désigne chez lui une « éternelle perversion » qui affecte l'homme de l'humanisme occidental dans son rapport au monde (VIII, 236), un « mensonge de l'esprit blanc » face « à l'homme, à la nature et à la vie » (240).

Lors d'une conférence qu'il prononce à l'Université de Mexico, Artaud oppose deux mondes et deux modes de pensée antithétiques. Il constate et souligne tout d'abord les insuffisances de la révolution mexicaine dont il regrette l'inspiration marxiste. Car tout en rejetant le mode capitaliste de production et de sujétion, le matérialisme dialectique reste selon lui profondément « européen ». Il préserve par exemple la notion de conscience individuelle, il s'attache à l'être social et perpétue le dualisme de la matière et de l'esprit. Aussi les libérations annoncées, individuelles et collectives, sont-elles mineures à ses yeux. Rétablir l'équilibre perdu entre l'être humain et ce qui l'environne implique en effet moins un renversement des valeurs qu'une rupture radicale « avec l'esprit de tout un monde » (VIII, 210).

À l'inverse, une « haute idée de la culture » à laquelle l'Occident, libéral ou marxiste, a renoncé, est présente — telle est du moins l'hypothèse formulée — dans cet autre Mexique qualifié d'ésotérique, qui est l'héritier de l'antique tradition solaire, oubliée ou occultée, et qui survit de façon frag-

7. Voir la lettre à Jean Paulhan du 26 mars 1936, VIII, 308.

8. Artaud écrit: « La destruction de la conscience individuelle représente pourtant une haute idée de culture, c'est une idée profonde de culture d'où dérive une forme toute nouvelle de civilisation. Ne pas se sentir vivre en tant qu'individu revient à échapper à cette forme redoutable du capitalisme que moi, j'appelle le capitalisme de la conscience [...] » (VIII, 196). Dans les derniers textes, la notion d'individu évolue nettement.

mentaire et minoritaire⁹. Artaud veut exhumer cette tradition qu'il devine dans les plissements volcaniques de la terre, reconnaît dans les rites et sur les monuments indiens. Elle parle de l'homme autrement, d'un homme éveillé qui se tient « en équilibre sur le monde » (VIII, 227).

L'homme en éveil, et en contact avec tout ce qui l'entoure, tire des forces de tout ce qui l'entoure, c'est-à-dire de la vie universelle qui le submerge intégralement.

Or, cette prise de possession par l'homme des forces naturelles, la culture de l'Europe n'en a pour ainsi dire jamais eu connaissance, mais l'ancien Mexique, lui, si. C'est pour cela que la jeunesse française tourne ses regards vers le Mexique comme une terre de résurrection. Et elle croit que la Révolution du Mexique, en quête d'une idée vigoureuse de l'Homme, cherche à faire réapparaître les anciens principes culturels. (VIII, 231)

Opposant l'esprit indien à l'esprit européen, l'auteur des *Messages révolutionnaires* rêve d'un « esprit nouveau » qui s'inspirerait de ce savoir millénaire où l'être humain n'est pas l'individu dénaturé de la modernité. Tel est donc le sens de la révolution « totale » (et non pas seulement sociale) qu'il revendique: une révolution désaxant « le fondement actuel des choses » et changeant « l'angle de la réalité » (1**, 60) en s'appuyant sur la connaissance d'une « science » du dynamisme universel, dont témoignent encore les « hautes civilisations synthétiques », pour libérer l'homme occidental de son étroite condition et le replacer dans l'ordre du monde.

LA PROSE DU MONDE

L'intuition d'une co-appartenance de l'humain et de l'universel, d'une intrication du visible et de l'invisible commande la réflexion d'Artaud¹⁰. Sans céder à l'irrationnel, soulignant au contraire les limites et les dérives de la Raison, il assemble avec obstination les signes dispersés d'une agrégation très ancienne et tente d'articuler autrement le rapport homme monde. Proses d'une culture unitaire, les traditions délaissées, les savoirs réprimés en gardent la mémoire. Ils relatent une mystérieuse coordination, mêlant l'humain, le minéral, l'animal et le végétal; ils parlent de formations et d'évolutions conjointes, d'entrecroisements et d'échanges ininterrom-

9. Artaud condamne le « mouvement anti-indien » qui sévit au Mexique et qui interdit tout espoir de renaissance de la civilisation pré-cortézienne : « Il ne me semble pas que la jeunesse révolutionnaire du Mexique se soucie beaucoup de l'âme indigène. Et voici bien où surgit le drame » «< Premier contact avec la révolution mexicaine », VIII, 195).

10. Artaud parle encore de « conception moniste » de l'homme et de la nature. Voir VIII, 134.

pus, d'inspiration et d'irrigation, d'éveils et de « rapaces besoins d'envol»¹¹.

Il importe peu de vérifier l'éclectisme des références d'Artaud, qui pense par figures et par mouvements, à l'aune d'un savoir académique. Dans des énoncés transis d'historicité, le fantastique et le surnaturel, le magique et le mystique, l'instinctif et le passionnel, contrariant le sens commun, traduisent diversement une même aspiration et répondent à une nécessité de culture indifférente aux combats qu'opposent entre elles les différentes formes culturelles: conservatrice ou subversive, officielle ou contestataire, d'élite ou de masse. Entre « les vestiges aujourd'hui dégénérés de l'ancienne Culture rouge» et « la culture non moins dégénérée et fragmentaire de l'Europe moderne », se dessine ainsi une voie singulière. Cette tierce connaissance ne conduit pas Artaud à répudier la rationalité mais à l'enrichir. Elle relance la question de l'homme et de ses fins, suggère des approches moins réductrices de l'humain et de la réalité.

Cristallisant en une tradition universelle les éléments éparpillés des ésotérismes musulman, brahmanique, juif, chrétien ou mexicain et des cosmologies qu'il a étudiées¹², Artaud s'affranchit très vite de l'actualité mexicaine qu'il analyse, critique et déconstruit, pour inventer de nouvelles configurations et faire l'épreuve de l'impossible. Au-delà de la multiplicité trompeuse des formes, il n'y a selon lui qu'« une seule culture magique traditionnelle ». Unitaire, micro-macrocosmique, elle fonde un nouvel humanisme réconciliant l'homme avec la vie.

Si la révolution mexicaine, contaminée par l'esprit latin qu'elle assimile et adapte, favorise l'affirmation d'une « mexicanité » (dont Artaud feint de se soucier¹³), elle se détourne des « principes éternels» de la culture indienne. C'est la raison pour laquelle Artaud délaisse cet espace historique instable pour s'aventurer dans la Sierra Tarahumara à la rencontre d'une « race principe », née d'un « mélange premier» et qui a su rester attentive aux manifestations du *dehors*. Sur ce territoire originel, il mesure en *poète* son intuition du monde:

Dans la montagne Tarahumara tout ne parle que de l'essentiel, c'est-à-dire des principes suivant lesquels la Nature s'est formée, et tout ne vit que pour ces principes: les Hommes, les orages, le vent, le silence, le soleil. (IX, 64)

11. Artaud observe ainsi: « Un peu de ce que nous avons été et surtout de ce que nous devons être gît obstinément dans les pierres, les plantes, les animaux, les paysages et les bois. Des particules de notre *moi* passé ou futur errent dans la nature où des lois universelles très précises travaillent à les rassembler» (VIII, 227).

12. Ne pas confondre la multiplicité des formes avec « la synthèse d'une idée» est une mise en garde maintes fois exprimée par Artaud. Voir VIII, 159 et 190 par exemple.

13. Voir « La culture éternelle du Mexique», VIII, 217.

En ce lieu habité, les notions de présence et d'absence, relevant d'un mode d'être séparé, n'ont plus cours. Partout le visible épouse l'invisible; l'abstrait et le concret, l'esprit et la matière s'entremêlent, hommes et choses s'éprouvent continûment.

[C] *ette Nature a voulu penser en homme. Comme elle a évolué des hommes, elle a également évolué des rochers. [...] Or cette Sierra habitée et qui souffle une pensée métaphysique dans les rochers, les Tarahumaras l'ont semée de signes, de signes parfaitement conscients, intelligents et concertés.* (IX, 36 et 38)

Cet ensemencement et cette alliance principaux relatent l'histoire de l'homme avant que ne s'efface « la vie de relation ». Ils racontent aussi « une histoire d'enfantement dans la guerre », « de genèse et de chaos » (IX, 37), où se lit le destin d'Antonin Artaud.

Il serait vain, dès lors, de relever les imprécisions, les incohérences et les interprétations « fantaisistes » qui parsèment ses écrits¹⁴. La réflexion qu'il mène n'a rien de commun avec les démarches historique et anthropologique. Dans la Sierra Tarahumara, Artaud rencontre des hommes qui, dit-il, peuvent le suivre dans ses idées¹⁵. Qu'importe alors que l'imagination créatrice se substitue à l'observation et à l'analyse. Sur les chemins qu'il emprunte, explorant « des côtés insoupçonnés de l'existence et de l'esprit » (VII, 158), Artaud attend une nouvelle naissance.

*

Au mois de novembre 1936, Artaud revient en France. Il corrige les épreuves du *Théâtre et son Double* et prépare un volume de textes consacrés aux Tarahumaras. Le recueil, qui paraîtra aux Éditions l'Arbalète en 1955, est composé de pages écrites à des périodes très différentes. Replacées dans leur ordre chronologique, elles rendent compte de son évolution spirituelle. En suivre le cours tourmenté dépasserait les limites étroites de cette étude: il n'est pas aisé de résumer en quelques phrases le parcours douloureux d'Artaud à travers les figures trompeuses de l'altérité. Certains textes, comme le « Supplément au Voyage au pays des Tarahumaras » ou encore « Le Rite du Peyotl », rédigés à Rodez en 1943 et en 1944 dans « l'état mental stupide du *converti* » (IX, 31), portent la trace de son retour provisoire au catholicisme. D'autres au contraire rejettent avec virulence l'homme mythique et l'homme christique que le désir d'une autre humanité ont égarés. Mais tous renvoient au même récit, sans cesse repris, déplacé, expurgé.

14. Voir sur ce point Nathaniel Tarn, « L'ethnopoétique chez Antonin Artaud », in : *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux*, XYZ éditeur, Montréal, 1995, pp. 251-260.

15. Voir Lettre de Rodez du 6 octobre 1945. IX, 173.

De l'antique civilisation de l'Oiseau-Tonnerre, que reste-t-il alors? Peu de choses, sinon un secret que l'auteur de *Tutuguri* livre sans explication, et qui subsiste au-delà des images mensongères et des chimères de l'indianité; un secret qui est moins la conclusion de son aventure mexicaine que l'ouverture de sa conscience vers « la possibilité/démesurée/inlassable et démesurée» (XIII, 91-92); un secret enfin qui doit être reçu, « en réouverture d'horizon ou d'attente, comme une impossibilité pour aujourd'hui»¹⁶ :

*le grand secret de la culture
indienne
est de ramener le monde à zéro,
toujours* (XII, 88; 1946).

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

16. Nous empruntons ces mots à Michel Deguy, *Les Intellectuels. Tentative de définition par eux-mêmes. Enquête*, in *Lignes*, n° 32, octobre 1997, p. 56.

LES CLÉS DU PALAIS-MASURE

Jean-Claude BLACHÈRE

Breton n'a pas rassemblé tous ses textes mexicains, au contraire de ce qu'il a fait pour le corpus antillais, avec *Martinique charmeuse de serpents* en 1948. Les pages écrites à l'occasion du voyage de 1938 demeurent dispersées, à l'image de leur hétérogénéité apparente: réflexions politiques, esthétiques, choses vues, anecdotes... Pourtant, en 1953, pour *La Clé des champs*, il concerte le rapprochement de trois de ses articles et les regroupe selon un ordre différent de la chronologie. « Souvenir du Mexique » date de mai 1939; « Pour un art révolutionnaire indépendant » d'août 1938; « Visite à Léon Trotsky », de novembre 1938. « Souvenir du Mexique » semble ainsi désigné comme la formule d'introduction à deux autres textes fortement colorés par l'engagement politique, alors que le contenu de cette remémoration frappe plutôt par sa disparate, les considérations sur la révolution mexicaine y voisinant avec des commentaires sur des photographies et une anecdote sur la visite d'une étrange demeure. Un tel éclectisme n'a d'ailleurs pas manqué d'alimenter l'incompréhension de la critique.

On a pu juger que « le récit "Souvenir du Mexique" [...] se limite à des considérations d'ordre esthétique et poétique sur des paysages et des individus », que « le visiteur français » comprend peu une culture à contradictions dans un pays au seuil de l'essor industriel. On conclut sans appel à « la superficialité des propos de Breton sur la culture mexicaine »¹. La particularité de ce « Souvenir » tient aussi à l'histoire de sa publication. D'abord paru *in extenso* dans *Minotaure* n° 12-13 avec de nombreuses illustrations, dont les photos de Manuel Alvarez Bravo, il fait l'objet d'une réduction drastique pour l'édition de *La Clé des champs*. La version de 1953 ne représente plus que la moitié du texte initial. Déclarant avant son départ que le Mexique peut tenir en un « lieu » et une « formule »²; cherchant encore, en mars 1939, comment « faire toucher » « l'immense corps »³, Breton présente son « souvenir » comme détenteur d'une « clé

1. Alfredo Cruz-Ramirez, in : *La Planète affolée, Surréalisme, dispersion et influence, 1938-1947*, catalogue de l'exposition de Marseille, 1986. Flammarion, Paris, 1986, pp. 92-93.

2. André Breton, « Le Mexique pour lequel je pars », *Minotaure*, n° 11, réédition Skira, Genève, 1981.

3. *Id.*, préface au catalogue de l'exposition à la galerie Renou et Colle, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1992, Bibliothèque de la Pléiade, tome 11, p. 1232.

qui, à distance, devait lui pennetter de (s') ouvrir »⁴ les secrets d'un pays qui l'a convié « impérieusement », mais énigmatiquement parfois, à méditer« sur les fins de l'activité de l'homme »⁵. Tout se passe donc comme si Breton, par le réaménagement du texte, avait voulu forger cette clé pour permettre l'accès au « Mexique tout entier »⁶, en (re) composant des mémoires autour d'un lieu, le palais de la fatalité, et d'une formule, soulignée en italiques et comme suspendue au-dessus du vertige ouvert par les points de suspension: *Ainsi est la Beauté*.

*

L'article de 1953 se compose de deux parties sensiblement égales, articulées entre elles par le rebond rhétorique sur le mot « fatalité »⁷. Les coupes pratiquées ne concernent que la deuxième partie, alors qu'on aurait pu s'attendre que la suppression - pour des raisons techniques? - des photographies de M. A. Bravo entraîne l'exérèse de leur commentaire. Breton biffe le passage sur le refus du roman, la mention de son estime pour Rivera, l'évocation de la magie poétique d'autres lieux du Mexique, le récit d'une visite de caserne et une observation piquante de Trotsky à ce propos. Il renonce enfin à la curieuse historiette de Mme Vaudeville.

Certains de ces coups de ciseaux sont manifestement dus au désir d'éliminer tout élément parasite à la seule scène qui vaille, celle du palais, et aux seuls personnages significatifs et « sympathiques » qui y figurent: le courtier, la femme-enfant. « La blonde Taxco des colibris », les « prodigieuses cascades de la Baranca de Ibarra »⁸ ne *tiennent* pas, en valeur symbolique, devant la richesse du Palais-Masure. Mme Vaudeville ou le général Almazan n'entrent pas dans le ton. L'une se love dans un décor « pervers », vulgaire, signe dépréciatif mal venu après l'exaltation de la rencontre avec la jeune fille; l'autre a peut-être été victime de l'ironie de Trotsky. D'autres élagages ont des motifs plus circonstanciels. Diego Rivera a cessé, en 1953, d'être l'ami « très cher »⁹ depuis son retour dans le giron du P.c. stalinien. Enfin le gommage du débat sur l'opportunité de tirer un roman de cette aventure tient à la volonté de Breton de conserver à l'épisode son poids d'authenticité:

4. *Id.*, « Souvenir du Mexique », *La Clé des champs* (1953), UGE, Paris, 1973, coll. 10-18, p. 51.

5. *Ibid.*, p. 45.

6. *Ibid.*, p. 50.

7. *Ibid.*, pp. 46-47.

8. La version intégrale de « Souvenir du Mexique » n'est disponible, en attendant les œuvres complètes, que dans la réédition de *Minotaure* ou dans le livre anthologique d'Arturo Schwarz, *André Breton, Trotsky et l'anarchie* (1974), UGE, Paris, 1977, coll. 10-18. Pour la présente référence, voir p. 156 de ce dernier ouvrage.

9. *Ibid.*, p. 160.

Il est un petit nOmbre de faits, de situations de la vie qui, en raison même de leur qualité exceptionnelle, ne tolèrent à côté d'eux rien qui ne se soit effectivement déroulé. Il est un certain état du vrai où celnici est amené à prendre une valeur inappréciable, unique, et exige pour cela son total dépouillement 10.

Mais « l'état du vrai » est-il le vrai? Sans examiner encore la question de l'authenticité du souvenir, on doit évaluer ce que Breton appelle le « total dépouillement ». On pourrait d'abord s'attendre que la narration reste dans le registre du compte rendu objectif. De fait, le texte multiplie les signes d'une attitude scientifique; à plusieurs reprises, Breton mentionne les vérifications opérées: « comme je l'appris par la suite », « comme je le vérifiai », « j'ai voulu revoir... ». Il n'empêche que plusieurs indices témoignent d'un aménagement de la relation, d'un « travail » de construction du sens; associations volontaires ou non, hiérarchisations bouleversées, récurrences de situations qui confèrent à la représentation du fait le caractère de l'obsession. Je m'intéresserai à trois de ces élaborations, en analysant successivement les correspondances entre les deux parties du texte, la note infra-paginale, les réminiscences auto-intertextuelles.

De même que les dieux aztèques échangent, d'un bout à l'autre du musée de Mexico, des signes de connivence, le début de « Souvenir... » et la fin du texte se répondent. Ainsi, « les loques splendides » de l'homme révolté appellent la robe de soirée « en lambeaux » de la créature du palais; les peones, « l'élément le plus spolié de la population », tendent la main aux « miséreux » de la cour du Palais-Masure; les considérations sur l'architecture de la pyramide aztèque trouvent une résonance dans la description de la cour intérieure du palais de Guadalajara; enfin le commentaire des photos de Bravo curieusement privé de son support visuel trouve sans doute dans la deuxième partie du texte sa justification. L'atelier de construction des cercueils est en analogie avec l'établi du menuisier; la tête et la main « momifiées », le cimetière évoqués ici sont en reflet avec la « momie embaumée » de la vieille demeure; la jeune fille au « chapeau renversé » attend l'admirable créature « idéalement décoiffée ».

Ces appels, d'un segment à l'autre, conduisent à considérer la composition du texte d'une manière différente de ce que suggère la rhétorique habituelle qui subordonne à l'Idée (1^e partie) l'anecdote exemplaire (2^e partie). En réalité, ici, c'est toute la première partie qui prépare la seconde et y trouve son expression ultime. Le premier segment inventorie les prestiges du Mexique; le deuxième rassemble ces images éclatées de la séduction en un seul cristal: la « beauté » qui figure le « Mexique tout entier ».

La longue et étrange note infra-paginale participe à l'élaboration d'un certain état du sens. Elle se présente, contre toute évidence, investie d'une

10. *Ibid.*, p. 153.

fonction explicative comme un « secours » aux mots défaillants. En fait, elle propose plusieurs énigmes et déploie quelques leurres. Breton attire d'abord l'attention du lecteur sur le post-scriptum qui évoque une construction bizarre. Non loin du château de Sade où rôde le désir, la tour du Fou (« phare » étrange pour éclairer l'irrévélé) flanque un « château sans murailles » bardé de fer pour mettre *en échec* des dangers improbables et « aboutit » à un pavillon de chasse qui, lui, est le véritable fortin. Le caractère égarant de l'ensemble architectural se complète d'un faux cloître. Tout est illusion ici ou, plutôt, rien n'a l'aspect ou la fonction auxquels on pouvait s'attendre... tout comme dans ce Palais-Masure, lui aussi habité par un « fou ». Cette partie de la note invite donc au saut mental, à l'effort qui permet de dépasser le sens en trompe-l'œil. Mais ce post-scriptum, désigné comme « plus spécialement intéressant » pourrait bien être un leurre... la présence de Forneret se révélant de plus haut sens. Quelle caution offrait à Breton un poète du XIXe siècle qui n'avait jamais mis le pied au Mexique ? Il suffit de lire la notice qui lui est dévolue, parmi d'autres « têtes d'orage », dans *Minotaure* n° 10, pour comprendre son rôle. Ce poète fut une énigme ; son œuvre, un paradoxe « où le sublime le dispute au niais »¹¹. Mais le « cas Forneret » est une invite à dépasser l'apparence : cet écrivain n'avait-il pas placé l'un de ses livres « sous l'invocation de Paracelse » : « Souvent il n'y a rien dessus, tout est dessous, cherchez »¹² ? Or, il ne faut pas chercher beaucoup pour découvrir les liens latents de Forneret et du Mexique mental dans l'esprit de Breton. De nombreux rapprochements sont en effet possibles entre « Le Diamant de l'herbe » et certains aspects du Palais-Masure. Forneret évoque un pavillon en ruines, aux « ailes délabrées », solitaire et mystérieux, où apparaît « une femme jeune. Sa robe était blanche et volait sous la bouche du vent. Ses cheveux s'agitaient comme des flots dorés, sur sa poitrine pâle comme sa robe »¹³. Forneret a vu ce que Breton raconte. Il est la caution de l'épisode. Le « cas Forneret », opportunément rappelé par la lettre de F. Secret vient « combler les lacunes [...] du souvenir »¹⁴, en reliant l'anecdote étonnante de Guadalajara à la mémoire séculaire des voyants. L'étrange histoire du Palais-Masure n'est pas un phénomène sans passé ni lendemain ; elle prend place dans une succession de signaux articulés comme dans un message. L'aventure, pleine de résonances et d'échos avec la propre vie de Breton, apparaît comme un fragment du discours ininterrompu par lequel la vie nous prodigue ses secours. Les quelques pages où se déploient le trouble et le merveilleux des rencontres recèlent un emploi significatif de réminiscences : comme si Breton, en peine d'écrire l'épisode du palais, avait eu recours à des textes antérieurs, avait puisé dans sa mémoire pour construire ce souvenir. Sans esprit d'ex-

11. André Breton, « Xavier Forneret », *Minotaure*, n° 10, décembre 1937, *op. cit.*, p. 8.

12. Xavier Forneret, « Le Diamant de l'herbe », *ibid.*, p. 10.

13. *Ibid.*, p. 12.

14. André Breton, « Souvenir du Mexique », *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 48.

haustivité, on peut mentionner ces « voleurs [...] qui se mettaient à chanter, dans les voix les plus justes, aux divers degrés du perron » et ce conducteur de tramway qui délivre, en place de tickets, des billets de tombola, sortis tout droit de *Poisson soluble* 15. La pièce murée apparaît déjà dans le château fantasmé d'« Il y aura une fois » 16. Dans *Les Vases communicants* se présente une jeune fille de seize ans qui habite un immeuble sordide; un moment séduit, Breton médite sur l'étonnante opposition du taudis et d'un « être physiquement si exceptionnel » : « Je ne me lassais pas d'imaginer l'entrée théâtrale dans la cour noire et l'escalier vraisemblablement sordide » 17. C'est d'ailleurs cet effet de contraste qui l'entraîne dans le grand mouvement lyrique où il salue la Beauté, comme dans *L'Amour fou*. L'Ondine du restaurant détone dans un lieu « désagréablement situé près de l'entrée d'un cimetière »; mais la laideur et la grossièreté ambiante n'obèrent pas sa grâce ni son attrait 18.

Le « Souvenir du Mexique » est tissé d'échos à un point qui pourrait faire douter de l'authenticité de l'aventure. À coups de fragments mémoriels, Breton aurait construit un « roman » non pas familial mais social, puisant dans sa propre histoire affective et dans sa sensibilité les mythes nécessaires à l'élaboration de son fantasme. Il n'est que de lire le récit pour trouver l'aveu : « Nous dûmes traverser une cour insensée, gravir de véritables marches de rêve » 19. L'architecture du palais, son « agencement intérieur » du moins, est en proie à une « maladie parasitaire » qui semble concerner moins les matériaux que la notion de réalité elle-même. Tout est en effet, dans ces lieux, « illusions », « trompe-l'œil », imitation, simulation; tout se perd, « comme dans une brume » après que tout a « commencé par être vrai » 20. Mais qu'importe que Breton ait vu ou rêvé le Palais-Masure, ou qu'à partir d'un élément réel, il ait construit un château poétique? Ce qui compte, c'est la signification de l'épisode tel qu'il est relaté. À cet égard, Breton a multiplié les invites à l'interprétation, fournissant lui-même les grilles de lecture. Il y a ces personnages - le courtier, le fou - qui portent des masques, comme au théâtre, puisqu'ils se sont fait des « têtes » : l'un ressemble à Elisée Reclus, l'autre à une figure du Greco. Il y a cette organisation particulière de l'espace, avec une cour populaire et des « galeries supérieures », qui évoque encore la disposition d'une salle de spectacle. Sur cette scène mentale se joue le drame complexe où les personnages représentent des symboles: Breton passe lui-même au plan mé-

15. André Breton. *Poisson soluble* (1924), *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard, Paris, 1988, Bibliothèque de la Pléiade. pp. 120 et 126.

16. *Id.*, « Il y aura une fois », *Œuvres complètes*, tome 11, *op. cit.*, p. 52.

17. *Id.*, *Les Vases communicants* (1932), *Œuvres complètes*, tome 11, *op. cit.*, pp. 159-160.

18. *Id.*, *L'Amour fou* (1937). *Œuvres complètes*, tome 11, *op. cit.*, p. 686.

19. *Id.*, « Souvenir du Mexique », *La Clé des champs*. *op. cit.*, p. 47.

20. *Id.*, *ibid.*, pp. 47-48.

taphorique en évoquant les « Barbares », l'invasion... Mais ce qui se joue là est à comprendre au-delà des apparences, fussent-elles déjà des masques. La scène est à tiroirs: la chambre murée recèle un mystère, il faut trouver la clé qui ouvre le palais; les « épais rideaux rouges» doivent s'écarter pour l'ultime tableau.

Ma propre lecture ne se propose pas d'épuiser les contenus d'un épisode singulièrement riche de significations. Je vais essayer de tracer un itinéraire, à partir de trois balises: la figure du courtier, la visite de la demeure et l'apparition de la créature.

*

Ces trois actes saillants de l'aventure s'offrent au souvenir de Breton comme autant de réponses aux difficultés qui l'assaillirent en ces jours de 1938 et qui continuent, pour certaines, à le troubler au moment où il écrit son texte. Un bref rappel des circonstances est ici nécessaire. Dans les premiers jours de juin, Breton se rend à Guadalajara en compagnie de Trotsky, pour rejoindre Diego Rivera et voir les fresques que le muraliste Orozco vient d'achever, sur le thème des grandes figures révolutionnaires. En route, un incident installe une brouille durable entre Breton et Trotsky; Lev Davidovitch ne demeure pas à Guadalajara, y laissant Breton et Rivera. Quelle que soit la raison de la dispute - on évoque la difficulté des deux hommes à travailler ensemble pour faire avancer la rédaction du texte « Pour un art révolutionnaire indépendant» - , le différend ne peut que perturber Breton²¹. Le malaise s'accroît de la déception éprouvée devant les fresques d'Orozco « d'une technique étrangement affaiblie et d'un caractère assez ambigu pour donner prise aux pires interprétations» où l'on voit Marx, Lénine et Trotsky affublés de « masques de carnaval », leurs vêtements parsemés de croix gammées²². Breton sent lui échapper le Mexique, qu'il ne comprend plus, qui brouille ses repères idéologiques; le secours de la pensée de Trotsky lui fait défaut. Le carnaval occulte les visages de la vérité. Le comportement bizarre du courtier, la folie du maître du palais achèvent d'alarmer Breton. À « distance », il va donc s'agir pour lui de reconstruire une image cohérente, « ascendante », qui puisse lui concilier les agitées figures du Mexique. La tâche est d'autant plus urgente que les motifs de trouble ne manquent pas. En porte témoignage l'inquiétude murmurée dans la « Préface» au catalogue de l'exposition « Mexique» : «Que dire de ce que l'on aime et comment le faire aimer?»²³, qui répond

21. Voir, pour tous les détails biographiques, Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, et Mark Polizzotti, *Revolution of the mind, the life of André Breton*, Bloomsbury, 1995.

22. André Breton, « Souvenir du Mexique» (version intégrale), in : A. Schwarz, *op. cit.*, p. 155.

23. André Breton, « Préface », *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 1232.

au sentiment d'impuissance à faire comprendre l'univers mental mexicain: « La curiosité, la passion qu'à chaque pas le Mexique alimente allaient avoir, de nouveau, à faire leur pâture des sinistres faits politiques, sentimentaux »²⁴.

Le personnage du courtier est, d'emblée, jugé: « minable et sympathique ». Minable? La pauvreté matérielle est le lot du peuple mexicain. Mais « sympathique » est plus surprenant: Breton n'a qu'une faible considération pour les marchands. Sympathique, pourtant: ce courtier est, en effet, un peu surréaliste: il croit à sa chance au point de se faire payer en occasions de chance, superbement dédaigneux des conventions sociales et des contingences de la réalité. Sympathique, aussi, parce qu'il ne vend pas d'objets: il *s'en défait en faveur* de ses relations. Et ce qu'il offre à Breton ne pouvait pas déplaire au chercheur d'agates, à l'auteur futur de « Langue des pierres ». Ce surréaliste naturel est sympathique, enfin, parce qu'il « se fait fort de découvrir » l'objet de la quête de Breton. Autre qualification surprenante: ce courtier ressemble à Elisée Reclus. Dans *Les Vases communicants*, Breton s'était montré attentif à sa propension marquée, dans certaines circonstances, comme après « un trop grand isolement », à imaginer ou percevoir des ressemblances²⁵. Est-il hors d'hypothèse de penser que ce Reclus évoque un autre reclus, Trotsky lui-même? Elisée l'exilé, Elisée Reclus l'anarchiste, le c-ommunard pourchassé, préfiguration de l'autre paria de la Révolution, est « sympathique », comme le courtier et comme Trotsky avec qui Breton veut se réconcilier. En mai 1939, au moment de l'écriture du souvenir, Breton cherche encore à gommer de son passé affectif la mémoire de la brouille. Dès lors, la fonction du courtier revêt une grande importance: c'est par lui que Trotsky autorise et favorise les préoccupations esthétiques de Breton. C'est encore grâce à lui que Trotsky, figure tutélaire et bienveillante au seuil de la narration de l'aventure, pourra en avaliser tous les développements. À qui s'étonnerait de l'attention disproportionnée portée à l'aménagement du Palais-Masure, on pourrait rappeler ces propos:

*Que nous nous intéressions à l'architecture des maisons de la place, ou aux éventaires multicolores [...], toujours Trotsky trouvait moyen de relier ce menu fait d'observation à une donnée plus générale, de le faire tourner à l'espoir d'un rajustement des valeurs de ce monde, d'y puiser un stimulant en faveur de notre lutte*²⁶.

Le Palais-Masure représente le Mexique tout entier. C'est fort de cette caution que Breton peut poursuivre la construction du sens de l'épisode. Un

24. *Id.*, « Souvenir du Mexique », (version intégrale), in : A. Schwarz, *op. cil.*, p. 160.

25. *Id.*, *Les Vases communicants*, *op. cil.*, p. 132.

26. Ces propos sont-ils de Breton ou de Victor Serge? Schwarz, (*op. cil.*, p. 63) a rédigé sa note de manière équivoque.

palais-pyramide: c'est l'image qui s'impose à la lecture de sa description, autour de trois traits: la verticalité, la fonction funéraire, l'aspect ruiné. Breton évoque les « escaliers monumentaux », les « paliers », une « ascension abrupte », un spectacle qui s'organise entre un bas où grouille le petit peuple et une galerie « supérieure » où officie un notable. De plus, ce palais sert de tombeau à « l'ancienne maîtresse des lieux », embaumée et emmurée dans une des pièces. Breton relève ce fait moins comme un signe pathologique du dérangement de la lignée familiale que comme un « trouble de la maison »²⁷ qui perd là sa fonction banale d'abri pour se charger de sacré. L'analogie avec la pyramide aztèque, temple tombeau dont le visiteur français avait pu gravir les degrés monumentaux à Teotihuacan et à Xochicalco, était d'ailleurs préparée dans la première partie du texte par le développement consacré à la pyramide précolombienne. Ce paragraphe initial méditait sur les rapports entre la structure des pyramides et les « fins de l'activité de l'homme » (p. 45), le sens de la vie confrontée à la mort. Le monument diffuse « le grand message des tombes » (*ibid.*). Il est fait de « plusieurs couches de pierres correspondant à des cultures très distantes » (*ibid.*); les peuples vainqueurs ne détruisaient pas le monument primitif mais bâtissaient par-dessus. La pyramide est donc à la fois signe de mort - celle des premiers peuples - et témoignage de la permanence de la vie qui refléurait toujours « et des ruines de cette civilisation même » (*ibid.*). Le palais de Guadalajara n'est pas différent. Sa ruine n'engendre pas son anéantissement, mais favorise l'installation de la vie populaire qui, de la cour, gagne peu à peu les étages supérieurs. Le palais est à l'image de la destinée des hommes, qui « finiront par avoir raison des forces qui les brisent » (*ibid.*). La réflexion de Breton s'oriente cependant dans un sens plus politique: il n'oublie pas qu'il se trouve à Guadalajara²⁸ et sous le regard de Trotsky. Le palais révèle une vision de la marche de l'histoire, métaphorise et met en scène une lutte des classes où les « couches » sociales « se recouvrent » et « s'interpénètrent » : le peuple, le pouvoir et les barbares. Le peuple est travailleur, mais ce prolétariat est coloré par une représentation joyeusement fouriériste: il vaque à « ses occupations et à ses jeux » (p. 49), comme les soldats de la cité militaire de Monterrey. Loin d'être modulé uniformément par les conditions économiques, comme le voudrait la théorie marxiste, il garde ses traits ethniques, même si la plus grande fantaisie préside à la vision: la « roulotte » évoque les Gitans; la « pénombre lacustre » ne s'explique que par le souvenir de la visite du lac

27. Voir les pages 48 à 50 du « Souvenir du Mexique », version 1953, *op. cit.* Les références aux pages mentionnées ci-après entre parenthèses renvoient à cette version dans l'édition déjà citée de *La Clé des champs*.

28. C'est de Guadalajara que Miguel Hidalgo lança en 1810 la révolution mexicaine; c'est là qu'il fonda, en 1811, son premier gouvernement insurrectionnel. À la fin du XIX^e siècle, la ville connut une explosion démographique qui contribua à bouleverser l'ancienne hiérarchie sociale.

de Patzcuaro, avec Trotsky. Les seigneurs sont morts, fous, ou déchus. Mais s'ils pèsent « abusivement » comme « une survivance miraculeuse de l'époque féodale » (p. 50), ils restent « élégants », comme le chanteur qui a l'allure d'un contemporain de Philippe II peint par le Greco, émouvants comme des « rescapés » (p. 50). Dans la galerie des « fous » qui ont retenu Breton, le chanteur qui croit avoir arrêté le temps est le proche parent de ce soldat de 14-18 qui niait, depuis sa tranchée, la réalité de la guerre. Les barbares, enfin, saH aux portes. Leur « audace sacrilège » (p. 50) est celle des révolutionnaires pillant les châteaux et les églises, comme dans la France de 89 et l'Espagne de 36; comme à Moscou soviétisée, le peuple barbare transforme en appartements communautaires les anciennes demeures princières. Ainsi la « rapine » (p. 51) des anciens domestiques se voit-elle justifiée par la revanche permise aux exploités. Ainsi, peut-être, la quête de Breton (« les barbares dont je suis... ») trouve-t-elle sa justification politique, puisqu'elle est objectivement inscrite dans le grand mouvement historique de la mort inéluctable du monde ancien²⁹. À cet égard, « Souvenir du Mexique » jouerait ici encore son rôle de fantôme de la réconciliation.

La visite du palais paraît s'achever sur cette leçon de science politique. La destinée de la famille seigneuriale et de sa demeure est métaphorique de l'évolution accélérée du Mexique: abrupte et perturbante (les hommes sombrent dans la folie ou le vol; les objets glissent), mais vertigineusement émouvante. *Ainsi est la vie*, triomphant toujours des ruines de l'espoir. ..

À cela se résoudrait donc le dérisoire secret du palais et de ses habitants? À un drame prévisible du déclassement, à une illustration banale des mutations sociales et économiques du Mexique moderne? Breton semble multiplier les explications rationnelles (le courtier est un ancien domestique, la folie du chanteur empêche la mise en vente de la demeure, etc.) comme pour refermer l'aventure... ou pour mieux faire ressortir le « coup de théâtre » final. « J'ai voulu revoir le Palais-Masure », déclare le narrateur, comme l'analyste revient sur un rêve pour en approfondir le sens, à l'exemple du questionnement de la « cuiller-Cendrillon » dans *L'Amourfou*. Breton reste insatisfait des explications d'ordre économique, ou de la leçon d'histoire sociale qu'un Trotsky n'eût pas manqué de tirer de l'anecdote. Il faut aller plus loin, rechercher « l'émotion » qui est la seule clé de la compréhension, « une émotion d'une sorte inédite » (p. 51). C'est en effet sur le registre de la surprise que va jouer Breton. D'abord un décor dépréciatif: pièce sombre, vide, où le piano rappelle la pénible soirée « poétique » de la veille (« Le fou avait longuement déclamé des vers de sa composition »³⁰). C'est là que surgit l'Ève nouvelle, dans un sourire de

29. Faut-il faire crédit à un souvenir du secrétaire de Trotsky, Van Heijenoort, rapporté par M. Polizzotti dans sa biographie de Breton (*op. cil.*, p. 460)? A. Breton aurait été surpris, par un Trotsky silencieusement réprobateur, en train d'arracher des ex-voto populaires dans une église de campagne...

30. « Souvenir du Mexique », in : A. Schwarz, *op. cil.*, p. 153.

« lever du monde » (p. 51), autour de qui Breton convoque tous les prestiges. Avec ses « balais » et ses « vêtements en lambeaux », elle est Cendrillon, qui appelle les métamorphoses. Sa jeunesse, sa grâce, son ignorance naïve des conventions (« idéalement décoiffée », p. 51) en font un être surnaturel, une « créature » que Breton élève au rang de mythe; la fée du Palais-Masure incarne la Beauté surréaliste comme Nadja ou l'Ondine. Brusquement surgie, par surprise et par effraction dans la perplexité morose de Breton, comme une explosion de lumière, et pourtant à jamais immobile dans la mémoire du visiteur lui-même fasciné, elle est « là », explosante-fixe. Elle intervient magiquement dans des circonstances pénibles pour un homme en proie à des difficultés affectives, elle se manifeste selon les lois occultes d'un hasard auquel Breton confère toutes les vertus d'un secours qui lui est électivement destiné. Nue sous sa robe, enfin, elle est bien la beauté « érotique-voilée ».

La fée du palais remplit une fonction d'euphémisation : elle est la vie, le recommencement du monde, dans cette demeure funèbre. Elle est la Fatalité qui rassure, puisqu'elle referme, sur une note exaltante, la visite. Mais son rôle va plus loin. Parce qu'elle est la présence absolue, elle remplit « pleinement » le désir: « Il me suffit [...] de rendre grâce de son existence » (p. 52). À sa vue, Breton cesse de s'interroger sur les contingences humaines: « Qui pouvait-elle être? [...] N'importe [...] » (pp. 51-52). Sa Beauté, seule transcendance admissible, referme littéralement l'Histoire... et l'histoire, puisque Breton, en 1953, « à distance » choisit d'interrompre là son souvenir.

*

L'épisode de Guadalajara n'autorise plus aucun doute sur la capacité de Breton à saisir l'essence d'une culture mexicaine à contradictions. Ce Palais-Masure, au nom d'oxymore, représente mieux que de longues analyses sociologiques et économiques le destin d'un pays émergent, qui se construit sur les ruines d'un passé fabuleux. La métaphore poétique est ici le meilleur raccourci de la compréhension politique. Ce n'est pourtant pas le seul mérite de ce « Souvenir du Mexique ». Ce texte pose aussi la question du rôle de l'oubli dans la mémoire de Breton et, au-delà, appellerait à réfléchir sur les mécanismes de l'écriture mémorielle. Ce souvenir est en effet singulier - au propre et au figuré -, parce qu'il est tissé d'oublis et de « lacunes » d'une part et d'autre part de réminiscences étrangères, en apparence, à l'objet principal du récit. L'épisode du Palais-Masure est un canevas, dépouillé de nombreuses circonstances adventices, et par cela même rendu capable d'aimer des souvenirs antérieurs. L'oubli est donc indispensable à la mise en place du travail d'écriture, par lequel le sujet - avec ses troubles et ses désirs - prend progressivement la place abandonnée par un objet prétexte. « À distance » de l'événement, l'oubli - qu'il résulte

d'un affaiblissement nonnal de la mémoire ou qu'il soit le fruit d'une stratégie mentale - élimine le trop perçu au profit du libre et fastueux déploiement des fantasmes.

*Université Paul Valéry
Montpellier III*

CE PLAISIR PARADOXAL QUE PROCURE L'HUMOUR

ANDRÉ BRETON, *LE MEXIQUE ET L'HUMOUR NOIR*

André TINEL

*La noche que la mataron
Rosita estaba de suerte
De tres tiros que le dieron
No más uno era de muerte.
La nuit où on la tua
Rosita avait de la chance
Des trois balles qu'on tira sur elle
Il n'y en avait qu'une de mortelle.*
Corrido de Rosita Alvarez

Rosita aimait danser. Une nuit de fête, Hippolyte arrive au bal et se dirige vers elle, qui était la plus jolie. III' invite. Elle le repousse. C'est à ce moment-là que Rosita eut de la chance: insulte, insulte publique, que vont penser tous ceux qui regardent?

Ceci se passait, dit la chanson populaire mexicaine, en mil neuf cent trente-six.

Pétrifiante coïncidence: c'est en ce temps-là que, au terme d'un cheminement mental de quelque vingt ans - entrepris pendant la Grande Guerre, au moment de la rencontre avec l'homme à la cuirasse de cristal, Jacques Vaché - cheminement où s'imbriquent, parfois inextricablement, continuité et métamorphose, Breton arrête définitivement 1 à la fois la conception particulière qu'il se fait de l'humour et l'appellation qu'il entend lui donner pour éviter toute confusion par le choix d'un qualificatif qui lui est cher et familier: noir.

1. L'édition « définitive », selon Breton lui-même, de *L'Anthologie de l'humour noir* est celle de 1966 (note liminaire datée du 16 mai). Il y aura donc apporté des modifications jusqu'à ses derniers jours (il meurt le 28 septembre), mais sans toucher à l'essentiel établi trente ans auparavant, dès 1936. Toutes nos références concernant cet ouvrage sont celles de l'édition « Bibliothèque de la Pléiade », volume II, 1992 (ci-après *Anthologie*. et le volume lui-même Breton/Pléiade 2).

Etc'est en ce temps-là aussi qu'on trouve chez lui cette affirmation: « le Mexique, terre d'élection de l'humour noir » écrite avant² son voyage en ce pays, dans la préface d'un ouvrage qui, sans être consacré à la glorification de l'humour anglo-saxon, n'est pas pour autant le défenseur d'un humour hérité de la culture latine, qui s'y trouve très peu représenté.

Déterminer quelle est cette conception en suivant dans son cheminement, autant que faire se peut, le mouvement et l'évolution d'une pensée³ et découvrir dans quelle mesure le Mexique répond à ce que Breton en pressent et qui lui vaudra l'assentiment de Diego Rivera⁴ : telles sont les deux questions auxquelles cette étude veut tenter de répondre.

1916-1936: l'humour noir représente le terme et l'aboutissement d'une réflexion conduite par Breton de très longue main - *l'Anthologie* est une œuvre qui vient de loin - , avec ses certitudes mais aussi ses doutes, ses hésitations, ses ambiguïtés, ses contradictions. Un cheminement patient et obstiné, par lequel Breton élabore une des notions majeures du surréalisme comme de l'esprit moderne et, plus largement encore, prospecte une des grandes voies mentales dans lesquelles a pu s'engager l'esprit humain.

Cet intérêt majeur qu'il portera constamment à l'humour⁵, poursuivi à travers plusieurs textes, Breton, entraînant avec lui ses compagnons, le partagera ou le fera partager à tous ceux qu'il réunira autour de lui. Les auteurs qu'il regroupera dans *l'Anthologie*, en particulier, font partie de l'héritage commun: l'humour et ceux qui, aux yeux des surréalistes, le représentent, appartiennent à cette nébuleuse élective, à ce halo mental⁶ dans lequel se meut et évolue le mouvement. À n'en pas douter, *l'Anthologie* est une œu-

2. Cette affirmation se trouve dans « Paratonnerre », préface de *l'Anthologie*, datée de 1939. Le texte qui nous occupe a paru dès l'hiver 1937 dans *Minotaure*, n° 10, accompagnant la reproduction de six gravures de Posada et suivi de six notices appelées « Têtes d'orage ». Breton et sa femme séjournent au Mexique du 18 avril au 1^{er} août 1938 (voir: Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy. 1990 (ci-après *Béhar/Breton*) et Breton/Pléiade).

3. Chez Breton sensibilité à l'humour (Swift, Jarry. Vaché, textes et altitudes) et réflexion sur l'humour (Hegel, Freud et d'autres) vont de pair et s'alimentent mutuellement et ce dès les origines. « Situation surréaliste de l'objet » est ainsi illustrée chemin faisant par plusieurs poèmes dont « Rêve » de Rimbaud (« poème on ne peut plus prodigue d'humour noir ») et « Fable » de Jarry (« exemple d'humour objectif pur »). C'est de la réflexion de Breton qu'il sera surtout question ici.

4. *Béhar/Breton*, p. 311. Voir note 43.

5. Intérêt antérieur à 1916, année de la rencontre avec Jacques Vaché. Breton lit Jarry dès 1915 (voir la lettre à Théodore Fraenkel de fin avril 1915 dans M. Bonnet, *André Breton*, p. 56, note 49). Et il durera jusqu'à la fin de sa vie, soit pendant plus d'un demi-siècle.

6. Lorsque Breton compose son *Anthologie*, sur les quarante auteurs d'abord choisis - autant que d'Académiciens - il n'en est guère que cinq à ne pas apparaître dans cette nébuleuse: Grabbe, Kafka, Lichtenberg, Quincey et Van Hoddiss.

vre pleinement surréaliste⁷, individuelle et collective à la fois: le surréalisme et l'humour c'est, certes, Breton et *l'Anthologie*, mais Breton et l'humour ce n'est pas seulement *l'Anthologie* et le surréalisme et l'humour ce n'est pas seulement Breton.

Autre certitude: Breton et avec lui les autres surréalistes ont toujours tenu l'humour dans la plus grande estime et lui ont toujours accordé la plus haute valeur⁸: pas un seul d'entre eux qui ait, sa vie durant, dérogé à cette conviction partagée.

Dernière certitude, et non des moindres: Breton et les surréalistes ont toujours célébré l'humour, mais l'humour *seul*, qu'ils distinguent sans hésiter de l'ironie et de l'esprit, pour lesquels ils n'ont que suspicion et mépris⁹. La traduction en français en 1930 de l'ouvrage de Freud au titre explicite: *le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*¹⁰, qui comporte en annexe le premier des deux textes écrits par Freud sur l'humour, celui de 1905: une douzaine de pages sur trois cent soixante, est bien accueillie par les surréalistes (un compte rendu sera établi par Jean Frois-Wittman et publié dans *Le Surréalisme au service de la révolution* 11) mais ne changera rien à leur ostracisme collectif.

Mieux même: pour Breton comme pour ses compagnons il y a de toute évidence humour et humour, l'humour au sens surréaliste (le 54 de la rue du Château en est l'alambic) et *l'autre*, pris au sens universitaire¹² ou commun. *L'Anthologie* abonde en formules différenciatrices: cette sorte d'humour¹³, la forme d'humour qui nous intéresse, un tel humour, cet humour, l'humour au sens où nous l'entendons, l'humour tel que nous l'envisageons, l'idée d'ensemble que nous nous en faisons, marques on ne peut plus insistantes d'une spécificité irréductible - est-ce là la raison pour laquelle Jacques Vaché orthographiait: umour? - que Breton affirme dès qu'il an-

7. Au même titre que, par exemple, *L'Immaculée Conception*, dont Breton a un moment retenu un extrait pour figurer dans *l'Anthologie*. Beaucoup des auteurs finalement choisis ont été « surréalistes dans... » ou se trouvent en bonne place dans des listes collectives comme « Liquidation » (mars 1921), « Erutaretil » (octobre 1923) ou « Lisez, ne lisez pas » (1931).

8. « Il s'agit ici d'une valeur non seulement ascendante entre toutes, mais encore capable de se soumettre toutes les autres jusqu'à faire que bon nombre d'entre elles cessent universellement d'être cotées » (paratonnerre, Breton/Pléiade 2, p. 868).

9. Le langage courant opère la même distinction radicale lorsqu'il attribue au sort de l'ironie, jamais de l'humour.

10. Traduction de Marie Bonaparte et du Dr M. Nathan, revue par Freud lui-même. Réédition Gallimard en 1969 (Idées, n° 198). Ouvrage désigné désormais par *Freud/Mot d'esprit*. Il est paru en 1988 une nouvelle traduction due à Denis Messier (*Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Folio/essais, n° 201). Lacan, qui s'est intéressé à l'ouvrage au point de le comparer en importance à *L'Interprétation des rêves* et à la *Psychopathologie de la vie quotidienne*, préfère traduire Witz par *trait d'esprit* (voir le Séminaire V).

11. N° 2, octobre 1930. Jean Frois-Wittman fait à l'humour une place (un tiers) beaucoup plus importante que Freud dans son ouvrage.

nonce à Bomsel son intention de constituer une anthologie: *L'Humour*, ajoute-t-il, *tel que je le conçois* 14.

Une première étape importante est franchie par lui lorsque, après s'être intéressé, outre Vaché, à l'humour de Borel « à la terrible valeur désillusionnante », de Picabia, Cravan, Ducasse, et à celui, moderne écrit-il, de Ernst¹⁵, il s'arrête à la notion d'humour objectif, empruntée à Hegel qui la formule dans son *Esthétique*; elle apparaît chez Breton en 1932, dans « Misère de la poésie » 16.

Qu'était-ce que cet humour objectif selon Hegel lu par Breton dans une traduction? 17 Une page et une note importante de ce texte 18 le présentent comme seul lieu de résolution possible de deux tendances de l'art romantique (Breton écrira encore: deux écueils, deux pôles, deux forces, ou tout simplement: éléments constitutifs, composantes), La première est « l'imitation servile de la nature dans ses formes accidentelles » et la seconde « L'humour comme conséquence de la personnalité d'atteindre son plus haut degré d'indépendance, »

L'humour objectif est la fusion de l'une et de l'autre, leur « pénétration intime » écrira Breton en 1935 en revenant sur le sujet 19.

À partir de là, Breton va s'engager dans un approfondissement quasi permanent de sa pensée qui, par étapes successives dont on peut relever les traces écrites, va progressivement passer de Hegel à Freud et de l'humour

12. Pas la moindre allusion chez Breton aux études de deux universitaires: Louis Cazamian passait depuis 1906 pour le grand spécialiste en France de l'humour anglais. Dans un article intitulé « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour », article qui lui valut cette notoriété, durable au point qu'un autre universitaire crut bon, vingt ans après, de se demander: « Ne peut-on vraiment définir l'humour? » et qu'Escarpit le revêre encore en 1960, Cazamian a perpétré une non-définition qui justifie la remarque de Breton sur la définition de l'humour dans « Paratonnerre ». Un autre universitaire, Fernand Baldensperger, a écrit au même moment (1900, remanié en 1907) un article: « Les Définitions de l'humour » qui présente aujourd'hui encore un grand intérêt. Pas la moindre référence non plus chez Breton au mot humour dans les dictionnaires et encyclopédies.

13. Dans « Paratonnerre », Breton met en italiques *celle sorte* (*Anthologie*, p. 868).

14. Lettre de Breton à Bomsel du 11 février 1935 (citée dans Breton/Pléiade 2, p. 1760).

15. Borel a fait l'objet d'un article à part. Les autres études figurent dans *Les Pas perdus*. Le mot (h) umour n'apparaît pas dans l'article intitulé « Jacques Vaché » mais seulement dans le passage de « La Confession dédaigneuse » le concernant.

16. 1932 est aussi l'année où le mot humour, arrivé en France en 1725, entre, après deux siècles d'acclimatation, dans le *Dictionnaire* de l'Académie française. Notons qu'en ces années-là et s'agissant d'humour, c'est vers Freud (ses deux textes sont portés à leur connaissance en 1929 et 1930) et non vers Hegel que d'autres surréalistes se tournent, notamment Marco Ristic.

17. Étienne-Alain Hubert indique à juste titre (p. 1756) qu'il convient de se reporter pour Hegel à la traduction en usage du temps de Breton, celle de Charles Bénard. Nos propres citations sont extraites des textes de Breton lui-même. Dans « Paratonnerre », en particulier, Breton place entre guillemets un long passage (treize lignes) de Hegel (Breton/Pléiade 2, p. 870).

18. « Misère de la poésie », Breton/Pléiade 2, p. 18 et note au bas de la p. 19.

objectif à l'humour noir dans une démarche où l'on peut discerner tout à la fois continuité et métamorphose. L'aboutissement nous paraît être dans quelques lignes de la conférence prononcée à Londres, le 16 juin 1936, à l'occasion de l'exposition internationale du surréalisme, « Limites non-frontières du surréalisme »²⁰, texte mis au point pour publication en août-septembre de la même année. C'est là que le pas décisif est franchi, c'est là le moment et le point cruciaux de sa réflexion définitivement fixée dans son orientation et son appellation.

Évoquant les divers courants qui se rejoignent pour former le surréalisme, Breton en vient à parler de deux modes particuliers de sentir auxquels il attribue une longue tradition souterraine: le hasard objectif et l'humour objectif.

De celui-ci il dit:

L'humour objectif au sens hégélien de synthèse de l'imitation de la nature sous ses formes accidentelles, d'une part, et l'humour d'autre part.

Ce qui est la reprise quasi mot pour mot de la formulation proposée quatre ans plus tôt dans « Misère de la poésie » et conservée en 1935 dans « Situation surréaliste de l'objet ». Mais ce second composant de l'humour objectif qui, dans ces textes, était l'humour

conséquence du besoin de la personnalité d'atteindre son plus haut degré d'indépendance.

devient

L'humour, en tant que triomphe paradoxal du principe du plaisir sur les conditions réelles au moment où celles-ci sont jugées les plus défavorables.

Continuité, car il n'y a pas si loin d'une phrase à l'autre, métamorphose car, de Hegel, Breton est passé à Freud.

C'est dans ce texte que le plaisir, fugitivement glissé en 1935 dans la conférence de Prague, apparaît avec la plus grande évidence comme lié à l'humour, dans la capacité qu'ont certains d'entre nous de le prendre lorsque les circonstances paraissent le plus s'y opposer.

19. « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste ». conférence prononcée à Prague le 29 mars 1935. Voir les pages consacrées à l'humour dans Breton *Pléiade* 2, pp. 483-485.

20. « Limites non-frontières » a été recueilli, daté 1937, dans *La Clé des champs*. Voir p. 24 de l'édition 10/18.

Pour qualifier ce plaisir qui heurte le bon sens, Breton utilise un terme tout à fait adapté à la conception qu'il se fait de l'humour, qui ne se trouve pas chez Freud: « paradoxal », qui apparaît encore dans la notice de *L'Anthologie* sur Rimbaud et un peu plus tard, en 1942, dans « Situation du sur-réalisme entre les deux guerres ».

Breton adopte donc la thèse de Freud selon laquelle:

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. Ce dernier trait est la caractéristique essentielle de l'humour 21.

L'Anthologie se veut un ouvrage qui entend confronter avec la thèse de Freud un certain nombre d'attitudes²² et de textes. Cette conception²³, Breton l'illustre d'un exemple, un seul, qu'il emprunte également à Freud et qu'il juge « grossier mais suffisant »²⁴. Le voici, tel que Breton le transcrit:

*Le condamné que l'on mène à la potence un lundi, s'écriant: « Voilà une semaine qui commence bien! »*²⁵

Dans le premier article qu'il consacre à l'humour en 1905, Freud avait multiplié les exemples: après avoir rapporté le précédent qu'il qualifie de « mot d'esprit », il citait deux vers d'Hernani, trois histoires de Mark Twain, une note sur Falstaff et don Quichotte, Simplizissimus. Dans son second essai, en 1927, 22 ans plus tard, il ne conserve que celui rapporté par Breton.

Celui-ci, qui cite assez abondamment Freud dans la préface de *L'Anthologie* (une page sur six) ne dit mot d'une brève remarque de Freud qui ne paraît pourtant pas sans intérêt: le viennois imagine un autre commentaire de l'événement par le condamné, commentaire qui suppose « la même domination grandiose de la situation réelle », mais totalement dénué d'humour :

21. *Freud/Mot d'esprit*, p. 370.

22. On les oublie volontiers alors que Breton s'y montre pourtant très sensible dans ses notices.

23. Ce n'est pas le lieu de développer ce que Breton prend à Freud, ce qu'il modifie, ce qu'il rejette, ce qu'il ajoute. Signalons seulement ses réserves sur le langage freudien (le soi, le moi, le surmoi) et son silence - révélateur? - sur ce que suppose chez l'humoriste cet humour qui détruit la réalité: la santé psychique.

24. « Paratonnerre ». Selon la traduction, dans ses deux essais, Freud juge également l'exemple « grossier ».

25. Freud (*Mot d'esprit*, p. 355) parle de « l'humour de gibet ». Macaulay rapportait déjà l'histoire du condamné à mort qui, sur le trajet le conduisant à la potence, réclamait un foulard de peur de s'enrhumer. Exemple repris par Freud dans son article de 1905.

Cela m'est égal, qu'est-ce que ça peut faire qu'un type comme moi soit pendu, le monde n'en continuera pas moins à tourner.

À quoi on peut ajouter que la même phrase: voilà une semaine qui commence bien, serait elle-même dénuée de tout humour en toute autre circonstance, celle d'un gain aux courses par exemple.

L'humour jaillit de la rencontre, du choc, de la collision entre *un certain* discours et *une certaine* situation, de la discordance qui s'y trouve et révèle une réaction tout à fait inattendue pour le sens commun. A même situation et discours différent, l'humour disparaît comme il disparaît à même discours et situation différente.

Tout se passe comme si, chez André Breton, l'idée fécondait l'image et l'image l'idée: une fois arrêtée sa conception, Breton ne va plus tarder à affirmer dans l'appellation même la spécificité de cette conception.

Une chose est certaine: l'expression humour objectif ne convient pas: on ne saurait appeler *objectif*²⁶ un humour qui est en fait, au plus haut degré et en son essence même, *subjectif*²⁷. D'autre part le mot objectif retenu tout à la fois pour qualifier l'humour et le hasard (cette dernière question occupe aussi sa pensée en ce temps-là) est malencontreux, le même terme étant pris dans deux acceptions différentes pour ne pas dire contradictoires.

Le 11 février 35, proposant à Bomsel son *Anthologie*, il lui écrit: « Humour à qualifier ou non »²⁸. Un an et demi plus tard il s'est résolu à le qualifier mais hésite encore sur le choix à retenir. Au même Bomsel, il écrit le 28 septembre 36: « Humour noir? humour moderne? Le qualificatif est à trouver »²⁹.

Nouvelle coïncidence *pétrifiante* trois mois auparavant; c'est dans le texte même: sa conférence de Londres, où il franchit un pas décisif pour sa conception de l'humour en passant de Hegel à Freud, que Breton se livre à un éloge du roman - éloge qu'on pourrait juger inattendu de sa part s'il ne s'agissait d'un genre tout à fait particulier de roman apprécié de longue date par lui-même et les surréalistes, le roman gothique anglais de la fin du XVIII^e siècle, dit aussi roman *noir* ³⁰.

26. La traduction de Hegel reprise par Breton est: un humour *en quelque sorte* objectif (c'est nous qui soulignons).

27. Le terme « subjectif » pour qualifier l'humour, servirait-il de transition entre humour objectif et humour noir? Il apparaît à trois reprises chez Breton entre 1935 et 1938: dans « Situation surréaliste de l'objet », dans la citation de Hegel de « Paratonnerre » et du *Dictionnaire abrégé*. Dans sa communication aux décades de Cerisy en 1968, Annie Le Brun dit de l'humour noir qu'il est sans doute « une expression de la subjectivité victorieuse » (*Le Surréalisme*, Mouton, 1968, p. 102).

28. Breton/Pléiade 2, p. 1760.

29. Breton/Pléiade 2, p. 1761. *L'Anthologie* commence avec Swift. Avant lui, on ne trouve, selon Breton, que des « manifestations fugitives » de cet humour.

30. Après avoir longtemps hésité pour Maturin, Breton ne retiendra finalement aucun représentant de ce genre dans son *Anthologie*.

Le 9 octobre 1937, le choix a été fait, une expression devenue depuis tentaculaire commence sa vie publique. Une conférence au théâtre des Champs-Élysées et le programme (une plaquette éditée par Guy Lévis Mano suivra de peu) se présentent sous le titre: *De l'humour noir* ³¹. Un adjectif à très forte résonance affective et élective pour Breton³². Si le nom de celui-ci reste très justement attaché à l'expression, lui-même a signalé qu'il n'en était ni le premier ni le seul utilisateur: Huysmans l'avait employée dès 1885, parlant de lui-même sous le nom d'A. Meunier, et, en 1936, Ernst³³.

Une troisième rencontre, du point de vue qui nous occupe, est plus pertinente car elle associe Mexique et « humour noir ».

Georges Bataille, « vieil ennemi du dedans », « rebelle du surréalisme » mais non rebelle *au* surréalisme, hostile à la poésie et à l'écriture automatique, mais **qui** a procuré les *Fatrasies* publiées en mars 1926 dans le numéro 6 de la *Révolution surréaliste*, ces « poèmes du XIII^e siècle dont le principe est de n'avoir pas l'ombre d'un sens », a entretenu avec André Breton des relations ombrageuses non dénuées d'une réelle et durable estime réciproque. Breton aime *l'Histoire de l'œil* et rejoint Bataille pour sa conception de l'érotisme, mais c'est Bataille qui prend l'initiative, en janvier 1930, de la publication du second *Cadavre*, lequel n'est pas précisément exquis pour Breton, en réponse au *Second Manifeste* publié dans la revue du mouvement fin 1929.

Georges Bataille a consacré un article à l'Amérique précolombienne³⁴, fasciné par certaines coutumes des peuples qui y étaient installés: « crimes continuels commis en plein soleil », « cérémonies à cadavres et à ruisseaux de sang »: « jamais sans doute, écrit Bataille, plus sanglante excentricité n'a été conçue par la démence humaine. » Un spectacle qui évoque « les

31. On peut regretter que *De l'humour noir* ne soit pas reproduit dans Breton/Pléiade 2, seulement analysé en deux pages (1 768 à 1 770). Malgré sa précision, cette analyse ne saurait remplacer l'originalité typographique, rare chez Breton, de la présentation.

32. Dans son essai sur André Breton, Julien Gracq (qui oublie humour noir) explique sa véritable fascination pour ce mot.

33. Voir dans *l'Anthologie* les notices consacrées à Huysmans (la femme avec laquelle il vit en 1885 s'appelle Anna Meunier) et à Lichtenberg. Dans cette dernière, le texte de Ernst que cite André Breton: « le hasard est aussi "le maître de l'humour" » se termine ainsi: « et par conséquent, dans une époque qui n'est pas rose, [...] le maître de l'humour-qui-n'est-pas-rose, de *l'humour noir* ». Texte recueilli dans *Au-delà de la peinture (Qu'est-ce qu'une phallustrade ?)*, dont la publication dans un numéro spécial des *Cahiers d'art* est de 1937, texte daté 1936. La première apparition de l'expression chez Breton serait dans la lettre à Bomsel du 28 septembre 1936 (citée dans Pléiade 2, p. 1761). Il ne s'agit pas, dans les lignes qui suivent, de contester à Breton on ne sait quelle dérisoire paternité qu'il n'a lui-même jamais revendiquée. L'expression « humour noir » a effectivement existé avant lui, mais comme il l'indique dans la note liminaire de la 3^e et définitive édition, en 1966, quelques semaines avant sa mort, « elle ne faisait pas sens ».

34. « L'Amérique précolombienne », publié dans les *Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, recueilli dans G.B. OC 1 pages 152 à 158, note p. 648.

aveuglantes débauches décrites par l'illustre marquis de Sade ». « Il est vrai, remarque-t-il, que cette observation concerne surtout le Mexique »³⁵ auquel il fait une place tout à fait particulière et importante: alors que l'ensemble de l'article comprend six pages, cinq sont consacrées à ce seul pays et aux civilisations qui s'y sont développées. Insistant sur le plaisir trouble pris sans doute à ces férocités, à ces « supercheries » malveillantes, à ces sinistres « mystifications », Bataille remarque: « Il est même probable que ces catastrophes de cauchemars les faisaient rire d'une certaine façon. »

Bataille voit dans ces lieux du Mexique central un foyer de violence inouïe, mais aussi de poésie et, curieusement, d'humour. Le terme revient à trois reprises dans l'article, toujours associé à des personnages violents, mauvais plaisants sinistres et malveillants, telle dieu Quetzalcoatl. Et, esquissant un rapprochement entre la façon de représenter les diables chez les chrétiens semblable à la représentation des dieux chez les Mexicains, il écrit:

les Mexicains étaient probablement aussi religieux que les Espagnols, mais ils mêlaient à la religion un sentiment d'horreur, de terreur, allié à une sorte d'humour noir encore plus effroyable que l'horreur.

L'article a été publié en 1928, neuf ans avant que Breton, en 1937, fasse du Mexique, pour d'autres raisons, « la terre d'élection de l'humour noir ».

Un humour on ne peut plus noir dans lequel Breton est immergé lorsque, au printemps 1938, il entreprend son voyage. Après sa conférence et la publication dans *Minotaure* des six « Têtes d'orage », le surréalisme vient d'organiser à Paris sa troisième exposition internationale. Parmi les réalisations présentées on peut voir une potence avec paratonnerre, hommage de Wolfgang Paalen à Lichtenberg à qui Breton emprunte le titre de la préface de son *Anthologie*. « La préface pourrait être intitulée: le paratonnerre »³⁶.

Et en ces années 36, 37, 38 - Breton le dira plus tard dans ses *Entretiens* - chez les surréalistes, l'humour noir est plus que jamais à l'ordre du Jour.

Il faut dire que certains événements extérieurs incitent aussi à une inquiétude de même couleur: en Allemagne en particulier c'est le triomphe

35. Approche du Mexique à comparer à celle d'un Artaud qui précéda de deux ans Breton puisqu'il arriva à Vera Cruz le 7 février 1936 (voir A.A. OC 8 p. 365 note sur p. 133) et qui, comme Breton, y donna quelques conférences et des textes parus en espagnol dans différents organes de presse mexicains.

36. Lichtenberg est souvent cité (une vingtaine de fois) par Freud. À propos de ce titre on peut relever l'étonnante cohérence de la pensée *poétique* de Breton, alors même que sa pensée *théorique* peut paraître hésitante. Outre «Têtes d'orage» et « Paratonnerre », Breton parle en effet des *conditions pour ainsi dire atmosphériques* de l'échange humoristique, *d'arbre foudroyé* (à propos de Swift et de Van Hoddis). Thème repris dans la superbe entame de la notice sur Villiers.

des nazis. En juillet 1937 s'est tenue à Munich une exposition appelée *Entartete Kunst*, l'art dégénéré, où se trouvent beaucoup de ceux qu'aime le surréalisme.

Un mur dada qui associe au mouvement Kandinsky et Klee révèle aux visiteurs où va l'argent des travailleurs allemands. Quelques mois plus tard c'est l'annexion de l'Autriche en attendant la capitulation nommée accords de Munich pour sauver la paix et la nuit de cristal.

L'Anthologie est prête³⁷, mais en mars 1938, quelques jours à peine avant qu'André Breton et sa femme Jacqueline s'embarquent, elle connaît des difficultés d'édition: Le Sagittaire où se trouvent ses amis Léon Pierre-Quint et Bomsel s'est retiré, Denoël, engagé pour prendre la suite, hésite³⁸.

Lorsqu'ils arrivent à Vera Cruz le 18 avril 1938³⁹, Breton a déjà écrit et publié tout ce qui a trait au Mexique et à l'humour noir et qui vient de la préface de *L'Anthologie*: dès l'hiver 37, dans le n° 10 de la revue *Minotaure*, on a pu lire quelques lignes accompagnant la présentation de six gravures sur bois de José Guadalupe Posada, artiste né pauvre et mort pauvre après quelque trente mille gravures, son cadavre jeté à la fosse commune, créateur du monde des *calaveras*⁴⁰, un monde dont la force singulière tient essentiellement à ce qu'il est peuplé de squelettes non pas figés dans la mort mais saisis dans le mouvement de la vie; c'est alors que Breton, citant la révolution de 1910, Pancho Villa (déjà nommé auparavant dans la plaquette *De l'humour noir*), Fierro, les jouets funèbres, en arrive à cette affirmation: « le Mexique, terre d'élection de l'humour noir ».

Ces lignes ont été écrites non seulement avant le départ de Breton, mais avant même qu'il n'apprenne son voyage: ce n'est qu'à la fin janvier 1938, soit un mois après la parution de *Minotaure*, qu'on lui fait savoir qu'à la suite d'une démarche d'Alexis Léger et du Dr Laugier⁴¹, le ministère des Affaires étrangères lui confie une mission culturelle au Mexique, à charge pour lui de prononcer quelques conférences sur la littérature et l'art français du XVIIIe siècle à nos jours⁴².

Devant les difficultés que rencontre Breton sur place, certaines inspirées par des démarches venues de France, Diego Rivera qui héberge le couple devant la carence des autorités françaises prendra sa défense et dira de Breton:

37. Selon Breton/Pléiade 2, la rédaction de *L'Anthologie* est terminée dès 1936 (p. 1767), elle est prête en mars 1938 (chronologie p. LV).

38. *L'Anthologie* est l'ouvrage de Breton qui a connu le plus de difficultés d'édition (Le Sagittaire, Denoël, Gallimard et finalement retour au Sagittaire) et de parution (prêt en 1940 - l'achevé d'imprimer est du 10 juin -, il est interdit par la censure du gouvernement de Vichy et ne sortira qu'en 1945).

39. Voir Béhar/Breton p. 309 et Breton/Pléiade 2, chronologie LV et p. 1827.

40. *Calaveras* : à l'origine têtes de mort, puis squelettes, enfin gravures et légendes macabres parodiant notre monde publiées au moment de la Fête des morts.

41. Voir Béhar/Breton p. 308 et Breton/Pléiade 2, chronologie UV et p. 1827.

42. Sur André Breton au Mexique, se reporter à la note 2 ci-dessus.

adorateur du Mexique, comprenant le contenu de beauté, de douleur, de force opprimée, d'humour noir de ce pays comme aucun autre n'aurait pu le faire 43.

Ce voyage au Mexique tombe donc non seulement à un moment favorable pour les ressources matérielles de Breton mais encore alors qu'il s'est, pour ainsi dire, immergé qu'il est dans l'humour noir, préparé mentalement à l'entreprendre.

L'humour - noir - occupe une place très importante dans les diverses interventions de Breton sur place ou dans ce qu'il avait envisagé et qu'il n'a pu, pour une raison ou une autre, faire.

Au cours de l'allocution qu'il prononce pour le vernissage de l'exposition de Francisco Gutierrez⁴⁴, Breton évoque l'opposition de la réalité et du plaisir; voyant dans la peinture « un des grands mobiles de l'activité surréaliste », il en vient à dire que pour éviter tout retour en arrière des recherches effectuées et des aventures connues

le surréalisme n'avait d'autre ressource que [...] de transgresser systématiquement ce que Freud a nommé le principe de réalité. Le moyen d'y parvenir était de lui opposer son antidote, en l'espèce le principe du plaisir.

Dans la présentation du film de Bunuel, *Un chien andalou*⁴⁵, où, comme on sait, il n'est question ni de chien ni d'Andalousie, Breton parle de « l'humour pur » d'un autre film qui lui tient à cœur, *It's a Bird*, et revient sur « le procès intenté par le plaisir à la réalité ». Un mois plus tard, lors d'un entretien avec le journaliste mexicain Rafael Heliodoro Valle⁴⁶, Breton évoque une nouvelle fois la douloureuse confrontation entre le principe de réalité et le principe du plaisir et affirme son attachement au Mexique pour la capacité d'humour noir que recèle ce pays. Le Mexique déjà reconnu par lui comme terre d'élection de cet humour, tend aussi à être à ses yeux « le lieu surréaliste par excellence ».

Si on ajoute qu'une conférence prévue mais non prononcée sur « l'œuvre d'art et la pensée philosophique » devait comporter un long extrait de la notice sur Sade de *L'Anthologie* et un passage encore plus important de « Situation surréaliste de l'objet », sept pages de réflexion sur Hegel, l'humour objectif et son éclipse⁴⁷, on conviendra que l'humour est une des deux composantes essentielles de ce voyage, l'autre étant la rencontre avec Trotski.

43. Voir *Béhar/Breton*, p. 311.

44. 22 avril 1938. Sur ces différentes interventions de Breton, voir note 2.

45. 17 mai 1938.

46. 22 juin 1938.

47. Datée mai 1938. Voir *Breton/Pléiade* 2, p. 1267 à 1275.

À son retour Breton écrit un texte, « Souvenir du Mexique », qui paraîtra dans *Minotaure* 48. Une des photographies qui accompagnent le texte montre une de ces friandises très appréciées des Mexicains, un crâne en sucre. Il organisera un peu plus tard, en mars 1939, une exposition appelée *Mexique* où on verra, parmi les cinq thèmes retenus, des « objets populaires » dont des jouets funèbres.

Les « objets funèbres », tous originaires de la Vallée de Mexico proprement dite, nous ramènent à ce goût aigu que marque le Mexique pour tout ce qui s'attache à la fois de pompe et de dérision à la mort.

dit le catalogue entièrement rédigé par Breton.

L'angoisse de la mort a pu apparaître souvent comme la source première, plus ou moins confuse selon qu'on applique ou non le système de Struthion, de la sensibilité humaine, et le sursaut contre cette menace comme l'origine de toute activité: l'homme lutte pour éviter, autant que faire se peut, le gouffre ouvert devant lui où risquent de disparaître un jour, confusément, ce qu'il a fait avec ce qu'il a voulu faire, ses anxiétés comme ses espoirs, ses triomphes comme ses peines: de la foi du religieux à la sagesse du philosophe, de la quête du savant à l'œuvre d'art, autant de tentatives pour remédier à l'irréparable, résister, faire face, survivre. L'humour noir est une de ces tentatives, celle de la dernière chance, d'autant plus pathétique qu'elle peut sembler plus inutile. Se protéger contre la terreur qu'inspire la mort en rendant celle-ci plus familière, plus quotidienne, plus ordinaire, c'est ce que font les Mexicains: le 2 novembre, « Día de Muertos », se vendent de petits squelettes en fil de fer, des têtes de mort en sucre au front décoré de l'inscription « Ni modo pues » 49, et des petits pains ornés de tibias. Les enfants jouent à l'enterrement. Les « corridos » qu'on chante dans les villages sont des chants funèbres humoristiques. Au Mexique se vérifie ce que Breton appelle « le passage de l'humour de la spéculation à l'action » 50.

Il semble que la vie n'ait ici d'importance que par la mort. Le Mexique a incorporé la mort à son folklore, à ses coutumes, à sa pensée. Attitude éminemment morale, toute de liberté et de dignité, en ce qu'elle fonde une existence sur un courage sans illusions, non pas désespéré, mais lucide. Mais attitude extrêmement dangereuse, aussi. Une chanson populaire mexicaine dit: « Si on doit me tuer demain, qu'on me tue tout de suite ». Si le plaisir peut être paradoxal, il ne saurait l'être davantage que dans cet affrontement avec l'inéluctable dans une sorte de joyeuse tauromachie où celui qui *sait* qu'au bout il y a la mort sait aussi que c'est la sienne.

48. *Minotaure*, numéro double 12-13, mai 1939. Article recueilli dans *La Clé des champs*.

49. Quelque chose comme: c'est comme ça, et alors?

50. Breton/Pléiade 2, p. 1207.

L'humour, au sens surréaliste, n'est pas réductible à une forme rhétorique quelle qu'elle soit⁵¹ (comment pourrait-il en être autrement alors qu'il se rencontre, pour une bonne part, *dans les attitudes* et, comme au Mexique, *dans l'action*); il n'est pas davantage un jeu de l'esprit.

Il n'est pas à chercher dans le divertissement de salon, le divertissement chargé de faire diversion, le divertissement correct des bonimenteurs pensionnaires attirés de Mediatik Park.

L'humour au sens surréaliste éclôt volontiers dans un paysage dévasté, sous un ciel de tempête, grevé de foudre, troué d'éclairs qui illuminent un décor de désastre où gisent pêle-mêle nos illusions. On entrevoit çà et là, éclairant le Monde, la Liberté, la Liberté, la Liber, la Libe, Lib, Li, L, je ne vois pas la... éclairant le monde, la Déclaration universelle de quoi déjà? et Vous prendrez bien encore un petit mort, mon Général. Avec une certaine complaisance, une délectation certaine pour l'inéluctable. L'inlassable compte à rebours se poursuit. Le réveille-matin fascinait Vaché, épouvanté par le monstre: «Pourquoi donc a-t-il tant d'umour, pourquoi donc ». Jacques Vaché s'est tué, et Jacques Rigaut: « Penser, c'est considérer la mort et prendre une décision »⁵². Deux *actes* d'humour noir?

L'humour au sens surréaliste transforme en comique d'expression un tragique de situation. Revanche par l'expression ou l'attitude sur la réalité, il est le plaisir pris contre tout sens commun.

L'humour au sens surréaliste ou du tragique qui n'en est pas.

Mais cet humour peut apparaître comme dérisoire, d'autant plus pathétique peut-être que la réaction semble totalement inadaptée à la situation.

L'humour au sens surréaliste ou du comique qui n'en est pas. Mise à nu, dévoilement, révélation de ce qu'est le monde avec une lucidité portée à incandescence, l'humour au sens surréaliste n'est pourtant pas une réaction de désespoir⁵³ : par la bouche de l'humoriste c'est un peu de l'esprit de la liberté qui s'échappe et flotte un instant sur notre monde engourdi par le convenu, notre monde où la Grande Fabrique d'opinion dite, comme la fille du même nom, publique, travaille à plein régime et ne répugne pas à l'indignation pour peu qu'elle soit au moins quinquagénaire. Il est une fenêtre qui s'ouvre sur ce que pourrait si bien être ce monde et qu'il n'est pas. Sacrilège, il est aussi exorcisme; il délivre d'une angoisse, d'une anxiété, d'une douleur mentale le plus souvent morale, de l'ordre le plus haut.

En juin 1945, lors de la parution de *l'Anthologie*, Queneau, qui n'y figure pas, feignit de se demander si le *Hitler m'a dit*, de Rauschning, n'y avait pas sa place (quelque part entre Sade et Nietzsche?), et dit qu'on ne combat pas le nazisme à coups d'humour, fût-il noir. Quoi qu'il paraisse en

51. À cause de la contradiction on a parlé d'oxymore. Mais il n'y a aucun humour dans l'exemple classique qui illustre cette figure: « cette obscure clarté ».

52. Jacques Rigaut, *Littérature*, 1921.

53. Dans la notice sur Rimbaud, Breton dit de lui qu'il montre le plus souvent « une ironie désespérée on ne peut plus contraire à l'humour ».

penser, Rauschning n'a pas plus sa place dans *l'Anthologie* que l'humour dans le nazisme. Rien de plus désespérément dénué d'humour au sens surréaliste que les régimes totalitaires; l'*Entartete Kunst* comme la censure de Vichy ne s'y sont pas trompés: l'humour est à dénoncer et à proscrire. Il faut bien qu'il glisse dans les esprits quelque chose qui rend plus difficiles, voire impossibles, l'irruption, le développement et la contagion du fascisme, de l'Ordre politique ou moral, technique ou scientifique.

L'humour au sens surréaliste ou le Grand Perturbateur.

Ni forme rhétorique, ni jeu de l'esprit destiné à agrémenter les conversations de salon, défi plutôt que, comme le mot en a fait fortune, « politesse du désespoir »⁵⁴, l'humour au sens surréaliste, l'humour noir, est une des réactions fondamentales de l'homme aux prises avec l'adversité; Par l'expression verbale ou autre, ou par l'attitude, il est une revanche sur la réalité. Mode de sentir et de penser la réalité, le surréalisme, le sur-réalisme, ne pouvait pas ne pas rencontrer l'humour qui désintègre cette réalité conventionnelle - il existe entre eux un véritable lien de nécessité - et, dans cette conception spécifique qu'il s'en faisait, Breton ne pouvait pas ne pas rencontrer le Mexique, qui devint à la fois « lieu surréaliste par excellence » et « terre d'élection de l'humour noir ».

54. « L'humour poétique », n° spécial de la revue *La Nef*

LE MEXIQUE VISIBLE ET INVISIBLE DE BENJAMIN PÉRET

Gérard ROCHE

1. « UN ARBRE DÉCAPITÉ PAR LA FOUDRE »

Octavio Paz, peu de temps avant sa mort, interrogé sur le sens du voyage de Breton au Mexique et de la fascination du poète surréaliste pour ce pays faisait remarquer: « Le grand poème surréaliste sur le Mexique, ce n'est pas Breton qui l'a écrit, c'est Péret. ... »¹ Pourtant, l'auteur d'*Air mexicain* déclarait, de manière paradoxale, lors de son retour en France en 1948 : « Ce que j'ai fait à Mexico? Je me suis affreusement ennuyé. Le-Mexique est un pays quine s'intéresse qu'au Mexique. Tout est tradition, une tradition qui n'est plus que formelle, vidée de toute vie »². Il ne fait pas de doute que le séjour de Péret au Mexique n'a pas été une source d'émerveillement et d'enchantement égale à ce qu'elle fut pour Breton. Tandis que Breton ne reviendra guère, sinon de façon épisodique, sur le Mexique, celui-ci représenta à travers son histoire, son art populaire et ses mythes anciens, une source d'inspiration féconde pour Péret. Non seulement ce dernier consacra, dans les pires conditions d'une existence précaire, une grande partie de son temps et de ses forces à rassembler et à étudier les contes et légendes d'Amérique, travail de longue haleine qui ne vit le jour qu'au lendemain de sa mort, mais ces mêmes contes et légendes constituèrent, en même temps, un terreau fertile à son imagination et donnèrent naissance à des œuvres inspirées comme *Histoire naturelle* ou *Air mexicain*.

Le Mexique n'a cessé d'occuper au cours des années trente une place privilégiée dans l'imaginaire des surréalistes. À l'époque où Breton y séjourne, Pierre Mabille n'écrit-il pas que ce pays « où émergent encore dans un ciel flamboyant les anciens temples du soleil » et qui a « purgé sa surface laborieuse de la vermine noblesse et clergé – [...] est digne d'être investi de la plus haute mission »?³ Péret, au même moment, tente désespé-

1. Octavio Paz, entretien avec Dominique Rabourdin pour « Metropolis », *Arte*, 1996.

2. Benjamin Péret, entretien avec Dominique Arban, *Le Figaro littéraire*, 24 avril 1948, *Œuvres complètes*, tome VII, Association des Amis de Benjamin Péret, Librairie José Corti, p.211.

3. Pierre Mabille, *Egrégories ou la vie des civilisations*, Jean Flory, Paris, 1938, éditions Plasma, 1977, pp. 231-232.

rément de rejoindre Breton en compagnie de sa compagne Remedios Varo, Le manque d'argent, une fois de plus, ne leur permettra pas de réaliser leur projet. La fascination des surréalistes pour le Mexique, qui en 1938 « brille de tous les feux de l'espoir », répond à une angoisse générale devant la montée du fascisme qui gagne l'Europe comme une lèpre et devant la défaite de la Révolution espagnole, Le gouvernement mexicain n'a-t-il pas accordé l'asile politique à Trotski et un refuge aux Républicains espagnols ?

À partir des années quarante, les choses ont bien changé : Breton choisira les États-Unis et non le Mexique comme pays d'accueil. Péret, à qui l'Amérique du Nord est interdite en raison de son activité de militant trotskiste, se retrouve au Mexique pour un long exil de six années, Peu enclin à idéaliser une réalité sociale impitoyable, il porte un regard lucide sur la complexité et la misère d'un pays pétri de contradictions, Le Mexique « est un pays tout en contrastes violents. Nature tropicale dans les terres basses et désert parsemé de cactées dans les hauts plateaux, Extrême richesse et dénuement total... »⁴. Mais, surtout, c'est le seul pays d'Amérique qui ait conservé, « parfois en profondeur et comme hibernante, mais toujours vivante et sans réelle solution de continuité, une tradition artistique d'une prolixité et d'une diversité qu'on chercherait vainement ailleurs. »⁵, Cette riche tradition court souterrainement, comme un fil invisible, à travers le quotidien sordide et la misère :

Au-dessus de tout cela, flotte un mystère qui surgit de partout : du paysage désolé aussi bien que de la nature tropicale, de l'oiseleur qui promène son échafaudage de cages pépiant comme du policier qui vous réclame un pot-de-vin, de la marchande accroupie devant quelques petits tas de figues de barbarie artistiquement disposées sur un journal à même le trottoir, comme du passant nonchalant ou du portefaix qui trotte, Il est vrai que le mystère part des origines mêmes du Mexique puisque le point de départ des diverses civilisations qui se sont succédé dans le pays reste à peu près inconnu »⁶.

Il nous paraît significatif de rapprocher le point de vue de Péret de celui d'Octavio Paz pour qui la réalité du Mexique est tout entière marquée par une dualité culturelle et historique :

Il y a deux Mexique : un qui est relativement développé et moderne et l'autre traditionnel, misérable, qui n'a que la peau sur les os, Outre cette dualité d'ordre économique, il y en a une autre d'ordre

4. Benjamin Péret, « Les armes parlantes », émission radiophonique de Gérard Legrand, 7 décembre 1952, *OC*, 7, p. 244.

5. Benjamin Péret, « L'Exposition d'art mexicain. Un éternel été traversé d'éclairs », *Arts*, 22 au 22 mai 1952, *OC*, 6, p. 325.

6. Benjamin Péret, « Les armes parlantes », *op. cit.*, p. 244.

historique: il y a un Mexique visible et un Mexique invisible. Un passé enterré, mais toujours vivant.. non la civilisation indigène - elle est morte de mort violente durant la conquête - , mais certaines structures mentales, certaine sensibilité et manière de voir les choses et le monde et, enfin ce que l'on appelle l'idéologie inconsciente d'un pays: mythes, obsessions, images traditionnelles de la mère et du père, de la mort, du sexe 7.

C'est bien ce que montre Péret lorsqu'il évoque la survivance d'un art populaire se développant parmi une population écrasée par des siècles de colonisation féroce et d'oppression religieuse. Même menacé par le tourisme et le mauvais goût américain qui tend à le corrompre et à le faire disparaître, l'art populaire du Mexique témoigne de la riche culture des sociétés précolombiennes et de la vitalité artistique du peuple. Si les « dieux sont morts », l'art a survécu, il a « voyagé clandestinement »⁸. L'art populaire transparait de toute part: humblement à travers les peintures murales et les enseignes des *pulquerias*, les *ex-voto* (*retablos*), ou encore dans les noms des bus et des camions qui révèlent le génie, le sens de la poésie et de l'humour des Mexicains. Il se manifeste sur les marchés où les Indiennes en haillons parent leurs cheveux de laines de couleurs vives et vendent des petits monticules de fruits dressés en pyramides régulières, les étalages de paniers de formes et de couleurs les plus variés. De ce point de vue:

[...] *Le Mexique offre la vision fascinante d'un peuple dont la culture, brutalement rasée par la conquête espagnole, cherche à renaître, de même que, sur un arbre décapité par la foudre, de nouvelles tiges surgissent dès que le printemps revient. Hélas, le printemps mexicain est contemporain de l'automne du monde, sans qu'il en soit responsable. Cela demande réflexion sur l'automne et non sur le printemps* 9.

2. POÉSIE ET RÉVOLUTION

En 1945, de retour en France, Pierre Mabilie, dans la revue *Confluences*, donnait des nouvelles de Péret qu'il avait rencontré à Mexico: Péret « vit modestement, a écrit un long poème qui doit être publié bientôt et composé une intéressante anthologie des légendes indiennes. Pour lui, la transformation sociale est plus que jamais indissociable de l'effort poétique et sur ce point sa position ne s'est pas modifiée »¹⁰. Si cette volonté de conciliation de la poésie et de la révolution, sans pour autant les confondre, marque pro-

7. Octavio Paz, *Solo à deux voix. Entreriers avec Julián Ríos*, Ramsay, 1992, pp. 32-33.

8. Benjamin Péret, « Souvenir du futur », publié en 1952 dans la revue *Transformation*, OC, 6. p. 199.

9. Ibid.

10. Pierre Mabilie, « Messages de l'étranger », *Confluences*, n° 5, Lyon juin-juillet 1945, Éditions Plasma, Paris, 1981, p. 230.

fondément la vie comme l'œuvre de Péret, elle se manifestera avec encore plus d'éclat lors de son séjour au Mexique. On a insuffisamment souligné jusqu'ici l'importance, non par son volume, de la production tant poétique que théorique de cette période où verront le jour *Dernier malheur dernière chance* (1943), *Histoire Naturelle* (1945), la première partie de l'introduction à *L'Anthologie des mythes et légendes d'Amérique Latine* sous le titre *La Parole est à Péret* (1943) et *Le Déshonneur des poètes* (1945). Sur le plan politique, il rédigera *Le Manifeste des exégètes* (1946) consacrant sa rupture avec le trotskisme officiel.

Lorsque Péret et Remedios VafO débarquent à Vera Cruz le 16 décembre 1941, l'ombre de la guerre s'étend partout: l'Europe est occupée et l'Amérique est devenue une terre d'exil pour de nombreux intellectuels: artistes, écrivains, militants politiques. Pour Péret et sa compagne commence une vie difficile: ils supportent mal l'altitude de Mexico et ont des ennuis cardiaques. La perspective d'assurer correctement leur vie matérielle se présente sous le plus mauvais jour. La vie est chère et ils ne peuvent compter sur l'aide aux réfugiés, les Français ne disposant pas de comité de secours aux émigrés comme les Italiens, les Espagnols et les Allemands. Remedios pourvoira pour l'essentiel aux moyens d'existence du couple en décorant des meubles ou en dessinant des affiches publicitaires pour la maison Bayer. Malgré les recommandations de Pierre Mabille auprès de la direction de l'IFAL, Péret ne put y enseigner, mais il assura pour un temps la direction technique de sa revue avant de devenir secrétaire de rédaction de *France libre*, organe du Centre d'Information et de presse de l'Ambassade de France, besogne mieux rémunérée et purement technique précisera-t-il.

Plus encore que les difficultés matérielles et la lutte quotidienne pour survivre, c'est l'isolement qui pèse le plus: « Ici je suis malheureusement à peu près aussi isolé que sur un îlot au centre de l'Atlantique. Il n'y a personne. J'espère qu'un jour, une fois finie cette mauvaise plaisanterie, nous pourrons tous nous retrouver dans une ville habitable »¹¹, écrit-il à Charles Duits.

En fait, les premiers contacts avec les artistes et écrivains mexicains se sont révélés décevants. En mars, il a donné une interview à la revue *Asi*, qui ne rencontrera guère d'écho. Plus décevante encore a été l'entrevue avec Frida Kahlo et Diego Rivera. Ce dernier lui a paru lointain, délirant et en même temps « assez abruti » : toute la conversation a roulé sur la possibilité de faire geler l'Europe en détournant le Gulf stream, propos tenus sans humour et qui lui ont laissé à lui et Remedios une « sensation angoissante d'égarement »¹². La chaude intimité de Diego Rivera avec Breton appartient désormais au passé: après sa rupture avec Trotski le peintre s'est lancé

11. Benjamin Péret à Charles Duits, 1^{er} mai 1942, OC, 7, p. 365.

12. Benjamin Péret à André Breton, 12 janvier 1942, Bibliothèque Jacques Doucet.

dans des aventures politiques hasardeuses et, plus mythomane que jamais, prône en art un nationalisme mexicain, dont il serait le seul et digne représentant, très hostile à l'influence de l'art européen. Péret qui avait déclaré dans son interview à la revue *As!* qu'il ne voyait guère des éléments surréalistes au Mexique que dans la peinture d'Orozco et de Rivera va réviser son jugement. Le nationalisme en art mène à une impasse et l'art authentique se manifeste infiniment plus dans l'art populaire mexicain que « dans les grands panneaux d'affichage »¹³ de Rivera. Péret découvrira bientôt Carlos Merida et Tamayo, les seuls peintres contemporains que le surréalisme peut revendiquer sans réticence. Avec Manuel Alvarez Bravo, dont Breton avait déjà salué l'œuvre photographique, le contact sera plus aisé mais épisodique¹⁴. Péret préfacera l'exposition de Manuel Alvarez Bravo sur la sculpture aztèque au musée National de Mexico¹⁵. Il soulignera combien les magnifiques photographies de l'artiste témoignent du sens pathétique et tragique de la mort qui marque d'un sceau unique la production artistique du peuple aztèque que l'on a pu comparer à l'art égyptien.

L'isolement sera presque plus éclatant encore du côté des écrivains et intellectuels mexicains. Il ne semble pas que Péret ait entretenu des relations suivies avec Augustin Lazo, le mieux informé au Mexique sur le surréalisme, ni avec Xavier Villaurrutia, ces derniers étant des amis de César Moro et plus proches du cercle de Paalen et de la revue *Dyn*.

Pourtant, une occasion s'offre d'élargir l'audience du surréalisme dans les cercles intellectuels mexicains. C'est en compagnie d'Esteban Frances qu'il rend visite, dès février, à Juan Larrea qu'il considère comme le meilleur poète de langue espagnole, la revue qu'il dirige, *Cuadernos Americanos* étant, toujours selon lui, la seule revue présentant quelque intérêt au Mexique¹⁶. Dans sa correspondance avec Breton il semble plein d'espoir quant aux perspectives de collaboration avec Larrea. Péret informe, par ailleurs, Pierre Mabille que Larrea vient d'achever la traduction du dernier chapitre d'*Egregores* qui doit paraître dans le numéro 2 des *Cuadernos* sous le titre « Afloramientos dei Alba » et annonce qu'il va collaborer lui-même à la revue¹⁷. De son côté, Larrea semble animé des meilleures intentions et proposera à Breton d'ouvrir une enquête dans les pages de *Cuadernos Americanos* à propos de son étude « El surrealismo entre viejo y nuevo mundo » avec la participation de Mabille, Péret, Paalen et Masson. La pers-

13. Benjamin Péret, « Souvenir du futur », *op. cit.*, p. 200.

14. Témoignage de Manuel Alvarez Bravo, Mexico, mars 1996.

15. Benjamin Péret, « Les trésors du Musée National de Mexico: La Sculpture Aztèque. Vingt photographies de Manuel Alvarez Bravo », Mexico, 1943, Ediciones Ibero Americanas, *OC*, 6, pp. 306-307.

16. Benjamin Péret à André Breton, 31 mars 1942, Bibliothèque Jacques Doucet.

17. Benjamin Péret à Pierre Mabille, in Remy Laville, *Pierre Mabille: Un Compagnon du surréalisme*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1983, p. 45.

pective d'un débat avec Paalen, qui vient de rompre avec le Surréalisme, tout autant que les orientations spiritualistes de Larrea en faveur d'une « théologie culturelle » et d'un dépassement du Surréalisme ne pouvaient faire qu'échouer ce projet. La collaboration annoncée par Péret n'eut pas de suite¹⁸. Seul Pierre Mabille, très à l'aise dans ses contacts aussi bien avec Paalen qu'avec Larrea, poursuivit sa collaboration aux *Cuadernos Americanos*, lesquels publièrent un assez grand nombre de ses écrits. C'est dans *El Hijo Pródigo* et non dans *Cuadernos Americanos* que paraîtra le texte de Péret sur les mythes, traduit par Cesar Moro. En réalité, *El Hijo Pródigo* (1943-1946) a été fondé en réaction à l'**orientation** de la revue dirigée par Larrea qui avait écarté un certain nombre d'intellectuels et écrivains comme Octavio Paz et Xavier Villaurrutia. Mettant en avant la croyance dans le monde de l'imaginaire, *El Hijo Pródigo*, à la différence de *Cuadernos* rejetait l'idée que, du fait de la guerre, l'Europe était entrée définitivement dans la décadence¹⁹.

Les contacts avec Octavio Paz au début de l'année 1942 auraient-ils pu déboucher sur une collaboration plus fructueuse et rompre en même temps l'isolement intellectuel de Péret? Le départ du poète mexicain pour les États-Unis ne permit pas une adhésion profonde de celui-ci avec le surréalisme qui ne se fit que plus tard. Mais les discussions avec Victor Serge, Péret et Moro, ces deux derniers étant alors ceux dont il « se sentait le plus proche »²⁰ furent décisives dans son évolution politique et sa rupture avec le stalinisme.

Sur le plan politique Péret cherche aussi à rompre l'isolement mais, là encore, c'est très vite la déconvenue comme en témoigne la lettre qu'il adresse à Georges Henein : « j'ai rencontré Serge, Pivert, Gorkin et Munis qui étaient là depuis quelque temps. Je ne suis guère d'accord avec les trois premiers qui me semblent s'égarer dans des discussions trop byzantines qui les mènent à des conclusions assez confuses, mais vous connaissez peut-être les articles de Serge dans *Partisan Review* »²¹ Il n'a guère d'estime pour Juan Gorkin, membre de la direction du POUM en Espagne dont il a combattu la politique. Marceau Pivert lui paraît sympathique mais borné. Quant à Victor Serge, il précise, en s'adressant à Breton, qu'il « n'a rien de commun avec nous ».

Une violente campagne stalinienne de calomnies et de menace de mort à l'encontre de Serge et du groupe d'émigrés politiques (Pivert, Gorkin) va

18. Évelyne Laroche-Sanchez, *L'Aventure mexicaine du Surréalisme*, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, p. 104. L'essai de Larrea avait paru dans une série d'articles des *Cuadernos Americanos* de mai à octobre 1944 et ont été réunis dans *Ediciones Cuadernos Americanos*, 1944. Seconde édition chez Joaquín Mortiz, 1964.

19. Annick Lemperière, *Intellectuels, État et société au Mexique. Les Clercs de la Nation*, L'Harmattan, 1992, pp. 217-220.

20. Octavio Paz, *itinéraire*, Arcades, Gallimard, 1996, p. 74.

21. Benjamin Péret à Georges Henein, 18 avril 1942, *OC*, 5, p. 58.

permettre un rapprochement temporaire. Serge, qui a dû fuir la ville pour échapper à une tentative d'assassinat, lance par l'intermédiaire de Péret un appel au secours auprès de Breton pour que celui-ci prenne publiquement position. La menace est prise au sérieux. Breton et ses amis à New York joignent leurs signatures à celles de deux cents intellectuels américains dont l'appel adressé au Président du Mexique est publié dans la revue *Partisan Review*.

Cette solidarité n'empêchera pas que le fossé se creuse entre Serge et les surréalistes aussi bien sur le plan politique que sur la conception de l'art et de la création poétique. À cet égard rien n'est plus significatif que la parution dans *El Hijo Pródigo* d'un article de Serge traduit par Cesar Moro et accompagné d'une note critique de ce dernier exprimant son désaccord fondamental avec l'analyse de l'auteur de l'article. Serge y défendait une vue moralisatrice de la création littéraire, celle-ci devant être l'expression de la probité absolue de l'artiste et sous une forme correspondant à la dignité de la pensée. Serge contestait le jugement d'Oscar Wilde à propos d'un écrivain anglais: le fait qu'il fût un criminel ne diminuait en rien la qualité et la beauté de son œuvre. Serge y affirmait également que l'écriture automatique n'avait produit que quelques « poèmes curieux et rien de plus ». Moro s'insurgeait contre ce point de vue en soulignant combien l'œuvre poétique de Breton témoignait non d'une simple gratuité, mais d'une activité fondamentale de l'esprit. Une œuvre comme *Le Grand jeu* de Péret, dont « l'importance ira en s'affirmant avec le temps », était bien autre chose qu'une simple curiosité²².

Serge devait par la suite se montrer de plus en plus critique vis-à-vis d'André Breton et du surréalisme. Après la parution d'*Arcane 17*, il déploirait que Breton n'avait nullement le caractère d'un militant et que pendant tout son séjour aux États-Unis, il s'était borné « à une activité littéraire tellement prudente qu'il n'y restait non seulement rien du trotskisme mais encore fort peu de chose de l'ancien surréalisme batailleur... »²³.

Péret allait pendant toute la durée de son séjour au Mexique travailler politiquement en étroite relation avec son ancien camarade de la guerre

22. Victor Serge, « Le message de l'écrivain », traduit par Cesar Moro, *El Hijo Prodigio*, n° 21, décembre 1944. Dans ces *Carnets*, Serge écrivait, en février 1944, à propos de l'écriture automatique et de Péret: « Le truc des surréalistes et des esthètes consiste à chercher la comparaison inattendue: "Les aigrettes de voix jaillissant du buisson ardent de tes lèvres" (Benjamin Péret), - est excellent parce que c'est peut-être spontané; mais je doute que l'on puisse produire beaucoup d'images spontanées (ou élaborées) de cette qualité sans une concentration de l'esprit sur cette production, concentration qui doit nuire à la pensée en général, à l'observation, à d'autres préoccupations. Plutôt que d'inventer des images insolites ou simplement nouvelles j'aime mieux considérer les choses avec simplicité, les dépeindre avec des mots ordinaires et suivre mes problèmes ». Victor Serge, *Carnets*, Julliard, 1952, p.84.

23. Victor Serge à René Lefeuvre, Mexico, 29 octobre 1946, *Cahiers Spartacus*, n° 51, novembre-décembre 1972, p. 126.

d'Espagne, Grandizio Munis, et avec Nathalia Trotski. Il consacre toute son activité militante au sein de la section espagnole de la IVe Internationale et collabore à un petit bulletin *Contra la corriente*. Avec Munis et Nathalia Trotski, il développe une analyse critique envers la direction de l'organisation trotskiste américaine dont il dénonce la politique opportuniste pendant la guerre. Ces positions le conduisent à une critique plus radicale du trotskisme officiel qu'il exprime dans le *Manifeste des exégètes* en 1946. La rupture avec la IVe Internationale sera consommée deux ans plus tard.

La publication d'un recueil de poèmes par la Résistance l'amène à prendre position sur le fond dans *Le Déshonneur des poètes* qui paraîtra en France en 1945. On n'a pas suffisamment mesuré jusqu'ici, dans ce virulent pamphlet de Péret, l'unité de ton, la démarche de pensée, qui trouvent leur origine dans sa réflexion sur les rapports qui unissent le mythe et la poésie et sur les mécanismes même de la création poétique²⁴. Ce pavé dans la mare, au moment où triomphent en France les « poètes résistants », Aragon en tête, a soulevé bien des objections et des aversions. On y a vu à tort une charge contre la Résistance et tenté de l'opposer au discours de Breton en 1942 devant les étudiants de Yale.

3. LA PAROLE EST À PÉRET

L'isolement de Péret aura été d'autant plus douloureux qu'il se trouve renforcé par la rupture de Paalen avec le Surréalisme divisant ainsi le milieu surréaliste immigré au Mexique. En avril 1942, Paalen publie dans le premier numéro de *Dyn* un texte prenant ses distances avec le Surréalisme, rejetant la philosophie et la dialectique hégélienne du mouvement: « après tous les échecs sanglants du Matérialisme Dialectique et la désagrégation progressive de tous les "ismes": il me semble que s'impose la plus rigoureuse vérification de toute théorie qui prétend déterminer la place de l'homme dans l'univers, la place de l'artiste dans notre monde »²⁵, écrivait-il.

Péret, matérialiste et dialecticien convaincu, n'entendait pas suivre Paalen sur ce terrain et lui dit ce qu'il pensait de ses positions. Dans une lettre à Breton il indique qu'il n'a pas trouvé très fameux le premier numéro de *Dyn* dont il n'a apprécié que « Pour une morale objective », de Paalen, mais pourquoi donc son auteur part-il en guerre contre la dialectique dans la première partie pour ensuite raisonner dialectiquement?²⁶ Certes, les relations avec Paalen ne sont pas totalement rompues, mais elles se sont refroidies

24. A son retour en France, Péret déclare dans un entretien avec Maurice Nadeau : « Le mythe n'a pas d'autre rapport avec le dogme religieux que ceux du noctambule avec les rôdeurs qui l'assaillent. La religion s'oppose radicalement à la poésie incluse dans le mythe et cherche à le tuer. C'est elle qui a inventé les poèmes de circonstance, cantiques chers à la tourbe des Aragon et Cie ». *Combat*, 30 avril 1948, *OC*, 7, p. 214.

25. Wolfgang Paalen, « Farewell au Surréalisme », *Dyn*, n° 1, avril-mai 1942.

26. Benjamin Péret à André Breton, 31 mars 1942, Bibliothèque Jacques Doucet.

et espacées. D'autant que Paalen a lancé, au mois de mars 1942, une enquête sur le matérialisme dialectique adressée à André Breton, Nicolas Calas, Albert Einstein, James T. Farrell, Clement Greenberg, Sidney Hook, Pierre Mabille, Dwight Macdonald, Robert Motherwell, Philip Rahv, Meyer Schapiro²⁷. Parmi les destinataires du questionnaire, bon nombre sont des intellectuels radicaux américains collaborateurs de *Partisan Review* qui, après un rapprochement avec Trotski, se sont éloignés du marxisme au début des années quarante. Calas écrit à Péret: « J'ai vu André avant-hier. On a discuté de *Dyn* et l'enquête sur la dialectique. Nous avons décidé de ne pas répondre. Une analyse de la question dans une revue si réactionnaire ne peut se faire qu'à notre désavantage »²⁸. Seul Pierre Mabille, plus libre de ses mouvements, répondra à l'enquête de Paalen. De manière toute personnelle, mais reflétant la position de Breton et de Péret, il soutenait que la dialectique hégélienne avait « orienté la pensée moderne, que cette orientation est conforme au développement de l'histoire, mais rien dans les problèmes soulevés n'est définitivement résolu, ce qui serait d'ailleurs contraire au processus de l'évolution dialectique »²⁹.

L'arrivée, au début décembre 1942, de Leonora Carrington accompagnée de Renato Leduc apporte une véritable bouffée d'oxygène et des nouvelles fraîches en provenance du milieu surréaliste émigré à New York. L'année suivante, en mars 1943, Pierre Mabille et sa compagne Jeanne Mègnen viennent apporter à leur tour un réconfort en même temps qu'une animation dans l'entourage de Péret et Remedios. Au cours de la même année, Péret annonce à Breton l'apparition d'un nouveau venu: le peintre Gunther Gerszo. Ce dernier, né à Mexico, après avoir passé son enfance et sa jeunesse en Europe, puis étudié à Cleveland, est revenu au Mexique où il exerce le métier de décorateur tout en continuant à peindre en amateur. L'amitié de Gerszo vient rompre la solitude de Péret et une solide amitié va se nouer entre eux. Le peintre fixera, dans un tableau énigmatique, la petite communauté surréaliste qui se réunit dans l'appartement de Péret et Remedios: *Los Dias de la Calle de Gabino Barreda* (*Les Jours de la rue Gabino Barreda*, la rue où habitaient Péret et Remedios).

Le principal fil qui maintient Péret au mouvement surréaliste est sa correspondance avec Breton et Calas, lesquels s'apprêtent à lancer la revue *WV*. Si le premier numéro provoque l'enthousiasme de Péret, le second le déçoit profondément et il ne s'en cache pas auprès de Breton. Il se dégage de l'ensemble un air de compromis qui ne peut qu'être défavorable au surréalisme. Seuls, à ses yeux, trouvent grâce le discours de Breton aux étudiants de Yale, le texte de Cravan et celui de Charles Duits. Il écrit d'ailleurs à Duits son enthousiasme: « J'ai vu votre texte de *WV* qui m'a enchanté. Il justifie à lui seul le numéro et lui donne un éclat qu'il n'aurait

27. « Inquiry on Dialectic Materialism ». *Dyn*, n° 2, juillet-août 1942, pp. 49-62.

28. Nicolas Calas à Benjamin Péret, 17 mars 1942, Bibliothèque Jacques Doucet.

29. Réponse de Pierre Mabille, *DYII*, n° 2, p. 51.

pas sans vous. Je l'avais déjà écrit à Breton. Je suis persuadé que c'est vous, lui et Cravan qui sauvez le numéro qui sans cela serait presque aussi terne qu'une revue de jeux floraux, de félibres ou autres blagues du même genre »³⁰.

C'est sans doute dès les premiers mois de son séjour au Mexique, au début de l'année 1942, que Péret décide de rassembler dans une anthologie les contes et légendes d'Amérique. Il en informe Mabile fin mars et, dans une lettre à Seligman en juin, il précise qu'il a commencé à s'occuper de cette anthologie des mythes et contes d'Amérique à la fois du présent et de la période précolombienne: «Naturellement j'écris du point de vue du merveilleux et je suis sûr qu'il y a matière pour un magnifique recueil ». Mais, disposant de peu de moyens pour entreprendre ses recherches il sollicite les personnes susceptibles de lui fournir des livres et des renseignements comme le poète Miguel Angel Asturias ou encore son vieil ami et camarade du Brésil Livio Xavier.

En novembre, il a terminé un texte d'introduction consacré aux mythes et légendes qu'il cherche à publier en prenant contact aux États-Unis avec Dwight Macdonald. Péret donne carte blanche à ce dernier pour publier son texte selon son choix dans *Partisan Review* ou dans *View* éditée par Charles-Henri Ford. Mais, visiblement, Péret ignorait les mauvais rapports entre Breton et Macdonald et surtout avec *View* qui faisait figure de rivale à *VVV*. Breton somme Péret, dans un télégramme, de surseoir à la publication de son texte. Finalement, le soutien financier ayant fait défaut à la dernière minute, il est publié aux frais de Breton sous le titre *La Parole est à Péret*, accompagné de vingt-quatre signatures de surréalistes dispersés dans le monde. Une courte présentation, en hommage à Péret, en soulignait l'importance et l'originalité: «Pénétrés de sa rigueur et de son ardeur, dont le jeu combiné l'apparente à un très petit nombre d'œuvres théoriques les plus agissantes et lui prête une résonance presque unique dans les temps que nous traversons, ils déclarent faire leurs toutes les conclusions »³¹. Breton ne pouvait pas manquer d'apercevoir la portée théorique de ce texte et sa convergence avec ses propres vues sur le mythe qu'il avait esquissées dans son discours de décembre 1942 en souhaitant « la préparation d'ordre pratique à une intervention sur la vie mythique qui prenne d'abord, sur la plus grande échelle, figure de nettoyage... »³².

30. Benjamin Péret à Charles Duits, 1^{er} mai 1942, *OC*, 7, p. 365.

31. *La parole est à Péret*, Les Éditions surréalistes, New York, 1943. Le chapeau précédant le texte de Péret est daté du 28 mai 1943. Il a été reproduit dans Péret, *Le Déshonneur des poètes. Précédé de La Parole est à Péret*, 1.-). Pauvert, collection Liberté, 1965, pp. 21-22.

32. André Breton, « Situation du surréalisme entre les deux guerres. Discours aux étudiants français de l'Université de Yale, 10 décembre 1942 », *La Clé des Champs*, Pauvert, 1967, p. 87.

4. « UN ÉTERNEL ÉTÉ TRAVERSÉ D'ÉCLAIRS »

Bouleversé par son séjour au Mexique chez les Tahahumaras, Antonin Artaud affirmait: « De nouveau le sang de la vieille race maya-toltèque commence là-bas à parler ». L'effet produit par la civilisation Maya est tout aussi puissant chez Péret. On peut mesurer à quel point il s'est investi dans l'étude des anciennes civilisations précolombiennes depuis que ses écrits ont été réunis. En 1947, il écrit pour la revue américaine *Horizon* une importante étude où il analyse longuement les caractéristiques et l'évolution de l'art précolombien³³. C'est peut-être « le sens du sublime » qui distingue, le plus clairement la grande culture de l'époque de Teotihuacan dans les pyramides de Cuicuilco et de Colpico ou, encore, les grands autels et les têtes géantes des Olmèques à la Venta.

Le retour en France de Péret, au début de l'année 1948, mettra fin à un exil et à une solitude intellectuelle mais nullement à son profond intérêt pour les civilisations précolombiennes et la pensée mythique des anciens peuples d'Amérique. Il poursuivra inlassablement ses recherches en les élargissant, au Brésil, surtout, où il effectuera en 1955 un second séjour.

C'est au Brésil qu'il complète son introduction à *l'Anthologie des mythes et légendes d'Amérique*, parue sous le titre *La Parole est à Péret*. La même année, il fait paraître une traduction du *Livre de Chilám Balam de Chumayel* précédé d'une longue introduction. Il y laisse libre cours à son admiration pour la civilisation Maya:

De toute évidence, ce peuple n'entretenait pas avec le monde extérieur de simples rapports de nécessité, mais chaque homme y adhérait par toutes les fibres de son être, qu'il n'avait pas songé à dissocier au bénéfice exclusif de la raison. Mieux encore, il me semble que l'homme et le monde s'interpénétraient plus intimement que dans nulle autre civilisation. Tout l'art maya - avant tout celui de l'ancien empire - l'atteste avec un éclat unique, jusque dans les plus infimes créations. Aucun autre, en Amérique, n'offre une conjonction aussi earjaite de sensibilité, voire de volupté, de joie de vivre et de maîtrise -⁴.

De tous les peuples du Mexique, les Mayas sont ceux qui ont su conserver les traces les plus profondes de leur lointain passé et de leurs anciennes croyances. De ce point de vue, le manuscrit de Chumayel témoigne de l'effort du peuple Maya pour sauver ses traditions culturelles, mais en même temps il doit être considéré, à une époque où la pensée mythique dominait la vie tout entière, comme « un poème épique et ésotérique sans autre équivalent en Amérique que le *Popol Vuh* »³⁵. L'introduction de Péret frappe

33. Benjamin Péret, « Notes sur l'art précolombien », *Horizon*, n° 89, juin 1947, OC, 7, pp. 187-195.

34. Benjamin Péret. *Livre de Chilám Balam de Chumayel*. Éditions Denoël, 1955, p. 36.
35./*ibid.*, pp. 17-18.

par la précision et l'ampleur de l'analyse tout autant par la beauté du lyrisme évoquant le site de Chichén Itzá dont les accents évoquent le chef-d'œuvre tout entier consacré à l'épopée mythique du Mexique qu'est *Air mexicain*, publié en 1952, illustré par le peintre Tamayo. C'est à juste titre que José Pierre soutient que le « mécanisme poétique qui donna le jour par exemple à la grande Coatlicue et celui qui fut à l'origine d'*Air mexicain* étaient un seul et unique mécanisme »³⁶. Celui-ci correspondant, comme l'a fait remarquer Jean-Louis Bédouin, à une tentative de « saisir de l'intérieur » l'histoire de toute une terre et de son peuple, de ses mythes et croyances.

On pourrait avancer aussi que ce mécanisme de recréation du monde par les moyens de la poésie préside à toute l'œuvre poétique de Péret. « Les quatre éléments », qui forme la première partie d'*Histoire naturelle*, écrite au Mexique, en est une illustration parfaite. Les images de ce poème empruntent la même construction que le récit des mythes et des contes des Indiens d'Amérique pour introduire dans le monde des objets de nouvelles lois physiques ou naturelles. Comme l'écrit Lourdes Andrade, d'une voix comparable à celle des anciens conteurs, Péret « recrée le monde, ou mieux encore; crée un monde parallèle gouverné par la seule poésie »³⁷.

Cependant, Péret ne porte pas sur le mythe uniquement un regard de poète; il a su également en pénétrer la signification historique, et c'est aussi en sociologue qu'il analyse la dégénérescence des rituels et des mythes, parasités par la religion, comme en témoigne la pénétrante étude qu'il donne à la revue *Neuf* sur les sacrifices humains dans la civilisation aztèque de l'ancien Mexique³⁸. La grande exposition d'Art mexicain à Paris, en 1952, devait être l'occasion de revenir longuement sur l'art populaire au Mexique; aucun pays au monde, écrivait-il alors, ne pouvait présenter un ensemble aussi riche et aussi varié: « Le Mexique, avec cette exposition, montre qu'il est la terre d'élection, frissonnante de tous ses volcans, de l'éternel été traversé d'éclairs »³⁹. C'était aussi l'occasion pour lui d'affirmer son admiration pour la peinture de Tamayo :

La grande différence entre Tamayo et les autres artistes mexicains consiste en ce que le premier n'adapte pas l'art populaire de son pays à la plastique moderne, pas plus qu'il n'en plaque des éléments dans ses tableaux, mais qu'il y puise son inspiration, le transpose et le recrée ⁴⁰.

36. José Pierre, *L'Aventure surréaliste autour d'André Breton*, Filipachi/Artcurial, 1986, p. 90.

37. Lourdes Andrade, *Arquitectura Vegetal. La Casa deshabilitada y el fantasma dei deseo*, Artes de México, 1997, p. 70.

38. Benjamin Péret, « Les sacrifices humains dans l'ancien Mexique », *Neuf*, Noël 1950, OC, 6, pp. 181-185.

39. Benjamin Péret, « L'exposition d'art mexicain "Un éternel été traversé d'éclairs" », *Arts*, 22 mai 1952, OC, 6, p. 329.

40. *Ibid.*, p. 330.'

Les rapports contradictoires entre Péret (dont le séjour aura été une épreuve fatale à son union avec Remedios) et le Mexique, n'ont pas empêché que ce pays « où les volcans naissent, croissent et s'éteignent comme des fleurs de feu soumises au rythme des saisons »⁴¹ occupe une place considérable dans son œuvre poétique et théorique. Il ne fait pas de doute que ce pays fut aussi pour lui l'une de ses raisons de vivre.

41. Benjamin Péret, *Arts*, 10 octobre 1952, *OC*, 6, p. 197.

LE MEXIQUE À VOL D'OISEAU PAR PHILIPPE SOUPAULT

Myriam BOUCHARENC

Il redécouvrit [...] notre pays et nos vallées, comme en un vol d'oiseau, avec un sens panoramique de grands espaces et avec souffle poétique ¹.

Le 13 décembre 1943 à sept heures du soir, Philippe Soupault quitte New York par Brooklyn Bridge. Il regarde s'éloigner les lumières de la ville et l'une des périodes les plus sombres de sa vie, « une nuit de trois années où l'on marchait à pas lent, dans le sang et dans la boue »². Il y a tout juste un an, il gagnait Alger après six mois d'emprisonnement à Tunis pour « haute trahison ». Un séjour en enfer dont il témoignera longuement dans *Le Temps des assassins, Histoire du détenu n° 1234*, paru à New York en 1945. En cette année 1943, il est chargé de mission par le gouvernement provisoire de la France pour l'organisation du réseau de l'AFP en Amérique du Nord et du Sud: il se rend au Canada, puis aux États-Unis où il retrouve Masson et Breton. Après une escale à la Nouvelle Orléans, il passe la frontière à Brownsville et s'envole vers le Mexique, rêve de pays pour celui que fascinent depuis longtemps l'art précolombien et colonial, l'aventure de Cortès et les mystères du Yucatan.

Avec le verbe « partir », Soupault conjure ses anciens moi: « Comme chaque fois que je pars, j'ai l'impression que je vais naître, que je vais devenir un homme nouveau », consigne-t-il dans un récit inédit écrit plusieurs mois après le « merveilleux voyage »³. C'est là un leitmotiv familier au lecteur de l'œuvre romanesque, une manière de *cogito* rimbaldien – « je pars, donc je suis un homme neuf »⁴ – que l'auteur prête à la plupart de ses hé-

1. Fernando Gamboa, à propos du peintre paysagiste José Maria Velasco, préface au catalogue de l'exposition d'art mexicain du Musée National d'Art Moderne (mai-juillet 1952), Les Presses artistiques, Paris, t. 1 (non paginé).

2. Lettre à Aliocha, Mexico, 20 décembre 1943. Correspondance inédite. Les inédits cités dans cet article nous ont été aimablement confiés par Madame Christine Soupault-Chemetoff à qui vont nos plus vifs remerciements.

3. « J'achève un long voyage... », [récit du voyage], manuscrit inédit (non daté).

4. *Le Cœur d'or*, Grasset, Paris, 1927, p. 120.

ros. Le séjour mexicain prend ainsi place dans le parcours du grand voyageur qu'est devenu Soupault au début des années trente lorsque, quittant les devants de la scène littéraire, il se tourne vers le journalisme, exilé volontaire dans un Harar aux dimensions du monde, qui, s'il fait quelque peu perdre sa trace-ne l'éloigne nullement de son centre, le surréalisme, autour duquel gravitent sa pensée et sa poésie. Par-delà son exclusion du groupe, en 1926, il s'est toujours considéré comme un surréaliste définitif, en homme que sa contribution majeure à la naissance du mouvement aurait rendu dépositaire de la formule originelle. Cette fidélité à distance des écoles ou des partis résume bien le mode de l'engagement chez Soupault. Voilà qui distingue le voyageur mais explique peut-être aussi le silence qui entoure sa participation à « l'aventure mexicaine du surréalisme »⁵.

Après Artaud, Breton et Péret, Soupault devait à son tour éprouver l'attrait qu'exerça le Mexique sur l'âme surréaliste. À Mexico il est accueilli par Jaime Torres-Bodet et Alfonso Reyes qui participe alors activement à la mise en place du Collège du Mexique et à la création de la revue *Cuadernos Americanos*. Il retrouve Diego Rivera qu'il avait connu à Paris durant sa période cubiste, rencontre Orozco et Siqueiros et découvre le muralisme sur pièces, aussitôt enthousiasmé par cet art sans médiation où s'expriment la révolte et l'anticonformisme esthétique. Il flâne dans Mexico, de préférence la nuit, fréquente les bars, se fond à la foule anonyme et saisit, comme à l'objectif, des « instantanés » de la ville : la « rumeur des arcades » autour du parvis de la cathédrale, « une petite foire permanente [où l'on vend] tout ce qui ne dure qu'un instant », les « tramways exubérants comme des ivrognes » et les « mendiants discrets » de l'église de San Agustin⁶. Puis c'est le choc des pyramides du Teotihuacan :

[...] le jour de ma visite, la lumière du soleil était d'une cruauté, d'une dureté et d'une violence que j'ai rarement rencontrées. Il n'y a plus de sang sur ces pyramides, ni sur les autels de sacrifices mais le souvenir du sang, subtil comme l'odeur de sang, et la couleur rouge qui demeurent en dépit des siècles et de la poussière, ne vous laissent pas de repos ⁷.

Le Popocatepelt comme un « dieu coiffé de nuages et de neige », lui paraît « digne et inquiétant » ⁸.

Pays d'intenses synesthésies où l'odeur du chocolat se mêle aux « chants beaux comme le sang » et aux « musiques de toutes les couleurs,

5. La thèse d'Évelyne Sanchez Laroche, *L'Aventure mexicaine du surréalisme*, Université Paris III, 1987, ne prend pas en compte Soupault, alors qu'Artaud, pourtant exclu du groupe la même année 1926, y figure en bonne place.

6. « Instantanés de Mexico », tapuscrit inédit (non daté), dédié « à mon ami Jaime Torres-Bodet ».

7. Lettre à Aliocha, *op. cit.*

8. *Id. ibid.*

tenaces comme des parfums »⁹, le Mexique de Soupault a des reflets baudelairiens de Spleen et d'Idéal: « Cela a été un éblouissement mais aussi une tragédie. Je me suis rendu compte que je n'étais pas capable de tout comprendre, de tout admirer »¹⁰. Le voyage n'a duré que quelques semaines. Mais le Mexique n'allait pas le quitter de sitôt. Il s'y était senti chez lui en terre étrangère: « Je suis un habitant de Mexico. Je ne vais pas perdre mon temps à le découvrir. Je l'habite »¹¹. Lorsqu'en 1945 il quitte le continent américain, c'est en un étranger qu'il se retrouve en France, ombre de celui « qu'on appelait jadis Philippe Soupault »¹², errant dans le Paris d'après-guerre. Ce chiasme existentiel qui est peut-être le lot de tout grand voyageur et le prix à payer pour être citoyen du monde, Soupault l'éprouve dans le chassé-croisé Europe-Mexique. Et, comme pour parachever l'expérience à double sens de cette inquiétante étrangeté, il retourne au Mexique en 1952.

De retour en France, il publie alors dans la revue *XX^e siècle* deux importants textes d'actualité qui demandent à être relus dans le contexte de l'offensive surréaliste contre le réalisme socialiste, réactivée au tournant des années quarante-cinquante, quand Aragon entreprend dans *Les Lettres françaises* de promouvoir l'art soviétique contemporain et que Breton lui répond dans *Arts* par le fameux article au titre programmatique : « Du réalisme socialiste comme moyen d'extermination morale » (1952). Si la position de Breton n'est pas nouvelle - elle remonte au manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* écrit en collaboration avec Trotsky lors de leur rencontre au Mexique en 1938 - du moins s'accompagne-t-elle désormais d'une prise de distance à l'égard des muralistes idéologues et figuratifs: Rivera, jadis encensé, et Siqueiros le maudit qui tenta d'assassiner Trotsky en 1940. En 1950, Breton préfère l'œuvre moins exotique et moins anecdotique de Tamayo, dont il préface l'exposition de la Galerie des Beaux-arts, à l'art historique et figuratif des muralistes. Plus réservé à l'égard de Tamayo, Soupault déplore la perméabilité de son œuvre aux influences nord-américaines et aux suggestions du surréalisme européen.

À ce jugement près, l'article de 1952, essentiellement consacré aux trois grands muralistes, se situe au-dessus de la mêlée. Soupault y adopte le point de vue surplombant qui sera toujours le sien quand il s'agit d'évoquer le Mexique, « un univers qu'un homme de [son] âge ne pouvait que survoler », dira-t-il, comme en guise d'excuse¹³. Ne nous y trompons pas, le survol n'est pas chez lui synonyme de négligence ou défaillance de l'ob-

9. « J'achève un long voyage... », *op. cit.*

10. *Vingt mille et un jours*, entretiens avec Serge Fauchereau, Belfond, Paris, 1980, p.197.

11. [Notes sur le Mexique], manuscrit inédit (non daté). Version préparatoire du tapuscrit « Instantanés de Mexico » et/ou suite du manuscrit « J'achève un long voyage... ».

12. *Journal d'unfantôme*, Les Éditions du Point du jour, Paris, 1946, p. 9.

13. *Vingt mille et un jours*, *op. cit.*, p. 197.

servateur mais un mode idéal de saisie permettant de faire valoir le détail à distance :

Les oiseaux ont une mémoire singulière, la même que la mienne, Ils franchissent à tire d'aile d'immenses étendues, distinguent tous les détails, même ceux que négligent les piétons, et à la première halte se cachent, mettent la tête sous l'aile et se souviennent pendant de longues journées de tout ce qu'ils ont vu et entendu pendant quelques heures ¹⁴.

Ainsi vue en plongée, l'histoire de l'art mexicain laisse paraître ses lignes de force. Du graveur Posada à l'œuvre d'Orozco, Rivera et Siqueiros, du génie populaire des vanniers, orfèvres et pâtisseries aux peintres et architectes du XX^e siècle en passant par les sculpteurs mayas et aztèques, Soupault voit se dessiner une cohérence qui aboutit, non à Tamayo mais à José Luis Cuevas, un peintre de la jeune génération auquel il consacra ultérieurement une étude séparée ¹⁵. Il reconnaît en lui le continuateur de l'art mexicain dans son essence qui est irréductibilité aux modes et aux modèles, violence explosive, sens du « colossal ».

Cette admirable continuité, l'art mexicain la doit à sa « vitalité », un terme qui ne cesse de revenir sous la plume de Soupault. Vitalité de l'art, de la civilisation et du peuple mexicains qui l'a frappé au plus haut degré, par contraste avec le vieillissement d'une Europe qu'il dépeignait déjà « ridée » et moribonde dans ses derniers romans. Le sens timoré de la mesure, l'esthétisme et la peur de s'affranchir des formules antérieures, l'idolâtrie, la spéculation et le snobisme ont conduit l'Europe dans une « impasse » très proche de celle que Gracq dénonce à la même époque dans *La Littérature à l'estomac* (1949). De là à reprendre à son compte les théories de Spengler sur le déclin des civilisations, il n'y a qu'un pas que Soupault refuse catégoriquement de franchir, rejetant le mot célèbre de Valéry sur la mortalité des civilisations, au lendemain de la Grande Guerre. Dans la mesure où il « nous prouve que, dans un climat favorable, une civilisation peut se développer, se renouveler sans s'épanouir avant de se faner » ¹⁶, l'art mexicain nous force précisément à réviser ces catégories.

Il paraît aujourd'hui surprenant que cet article ait pu, comme l'assure Soupault, « faire scandale ». Dans le contexte que l'on vient d'évoquer, il y avait cependant du défi à déplacer les enjeux du débat, du terrain de l'actualité où s'affrontaient des conceptions artistiques (le figuratif et l'abstrait) et politiques (l'art indépendant contre l'art social), vers celui d'une réflexion sur le destin des civilisations. Dans l'article de 1954 : « Une tâche

14. « J'achève un long voyage... », *op. cit.*

15. *La personnalité de Cuevas*, Société d'Art Saint-Germain-des-Prés, Paris, juin 1955. Repris in *Écrits sur l'art du XX^e siècle*, édition établie et annotée par Serge Fauchereau, Éditions du Cercle d'Art, coll. Diagonales, Paris, 1994, pp. 273-277.

16. « Une tâche gigantesque (l'art mexicain) », *XX^e siècle*, n° 4, 1954, repris in *Écrits sur l'art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 264.

gigantesque (l'art mexicain) ». Soupault affirmera plus encore la singularité de sa position.

Ce second article lui fut directement inspiré par l'exposition d'art mexicain qui s'est tenue à Paris en mai-juillet 1952 au Musée National d'Art Moderne, organisée par les soins de Jean Cassou et Fernando Gamboa. Elle avait pour ambition de retracer le développement de l'art mexicain sans discrimination à l'égard des « arts mineurs ». L'ensemble était ainsi divisé en quatre sections: Art précolombien, Art colonial, Art moderne et contemporain et Art populaire. Afin de ne négliger aucune des dimensions de l'art mexicain, des photographies rappelaient la présence des temples, pyramides et murales, à côté de figurines, masques, bijoux, urnes funéraires olmèques, vierges baroques, céramiques, costumes ou sucreries populaires... Au total près de mille cinq cents œuvres ont été réunies: la richesse et l'ordonnement de cette rétrospective forcent l'admiration et Soupault ne ménagea pas son enthousiasme. Elle fut pourtant boycottée par le groupe surréaliste, notamment en raison de la présence des œuvres de Siqueiros, qui rapporte ainsi l'accueil fait à l'exposition:

Son inauguration eut lieu dans une atmosphère politique chargée. Les petits groupes trotskistes de Paris, à l'avant-garde de toutes les forces réactionnaires, se lancèrent à l'attaque. André Breton et son groupe rédigèrent et distribuèrent dans les locaux mêmes de l'exposition un manifeste contre les muséographes de l'exposition et contre moi, « parce que j'avais, dirent-ils, les mains tachées de sang ». [1952] Simultanément Benjamin Péret, trotskiste bien connu qui avait vécu avec Trotsky au Mexique, publia une page entière dans l'hebdomadaire parisien Arts Spectacles, où [1952] il parlait de Rivera comme « d'un peintre artistiquement dégénéré par le stalinisme » 17.

Empruntant à la tradition philosophique du XVIII^e siècle, la fiction du point de vue excentrique, Soupault regarde la France avec les yeux du Mexique: comment peut-on être Français? Une France en mal de rupture et de modernité qui devrait tirer les leçons de la liberté d'expression des artistes mexicains. Le ton se fait plus incisif:

Devant la puissance, l'originalité des peintres mexicains, la grande majorité des « artistes » de Paris ont refusé de reconnaître la valeur insigne de la peinture mexicaine. [1952] Ce qui les gênait sans doute, c'est qu'ils se sentaient comme des nains ou des culs-de-jatte en face d'hommes qui s'exprimaient en toute liberté, sans préjugés et sans se croire forcés d'adorer et d'imiter des idoles 18.

17. David Alfaro Siqueiros, *L'Art et la révolution*, Éditions Sociales, Paris, 1973, p. 181.

18. « Une tâche gigantesque (les peintres mexicains) », *Écrits sur l'art du XX^e siècle*, op. cit., p. 263.

Le 26 août 1954, Siqueiros prononce une conférence au Palais des Beaux-arts de Mexico, intitulée « Salutaire présence de l'art mexicain dans la formaliste capitale de la France: Conclusions sur un article de Philippe Soupault ».

Après avoir retracé l'historique de l'exposition, l'accueil plus favorable de Stockholm et de Londres, le refus du Metropolitan Museum de New York d'exposer la peinture politique contemporaine, le sabotage dont l'exposition fit l'objet à Mexico même, Siqueiros rend hommage à l'article de Soupault moins, sème-t-il pour ses analyses - qu'il n'estime pas nouvelles - que pour la neutralité politique de leur auteur « qui ne peut être tenu pour un homme de gauche et qui ne saurait à aucun titre passer pour pro communiste »¹⁹. Dénonçant tour à tour « la politique corruptrice de l'impérialisme » américain, « l'hystérie réactionnaire » de la campagne Breton-Péret et les « spéculations formalistes de l'École de Paris », Siqueiros tire parti de la position de son interlocuteur pour cautionner ses propres thèses, sans craindre parfois de fausser la pensée de Soupault qui n'entend nullement défendre l'art figuratif contre l'art abstrait. De même, son admiration pour les racines populaires de l'art mexicain ne vaut pas pour une apologie de l'art politiquement engagé. En témoigne le soin qu'il a toujours pris, parlant de l'œuvre de Siqueiros, de recourir à un langage humaniste. Là où Siqueiros s'emploie à démontrer que l'art mexicain est et ne peut être que politique, Soupault n'a de cesse de replacer le message des muralistes dans une perspective universelle: pour lui, Orozco exprime « les revendications de son peuple en particulier et de l'humanité en général », il a su exactement traduire « l'esprit de la civilisation du Nouveau Monde »²⁰. Ainsi s'instaure entre les deux hommes un dialogue amical mais décalé, perceptible au reproche que Siqueiros, manifestement irrité par le flou terminologique de Soupault, adresse à son « analyse, saturée de mysticisme, de l'art préhispanique »²¹.

Il est vrai que le Mexique pour lequel vibre Soupault, atemporel et mythique, est un rêve de Nouveau Monde qui lui vient d'hier. Cet idéal de vitalité, de démesure et de révolte s'est déjà incarné dans son œuvre sous les traits du Nègre, et à travers l'éloge de l'Afrique dont les premières impressions du Mexique font resurgir le souvenir: « dès que je prends contact avec la terre et la lumière mexicaine je songe à l'Afrique du Nord »²². Pour une large part, Soupault prête au Mexique ses idéaux artistiques: la rupture avec la civilisation européenne, la pérennité de la culture populaire, le refus de la médiation culturelle, le lyrisme collectif et le sens instinctif de la modernité sont les principales pierres d'angles d'un Mexique quelque peu re-

19. *Ibid.*, p. 187.

20. « Posada, Rivera, Orozco, Siqueiros », *Écrits sur l'art du XX^e siècle*, op. cit., p. 253.

21. « Salutaire présence de l'art mexicain dans la formaliste capitale de la France », op. cit., p. 187.

22. Lettre à Aliocha, op. cit.

construit en auberge africaine ou peut-être surréaliste. L'héritier en ligne directe du surréalisme en ses débuts, encore tout empreint de l'effervescence dadaïste, est demeuré fidèle à une version non dogmatique du surréalisme, comme poésie à vivre et révolte à suivre. Avec le temps, le souvenir des débuts s'est transformé en mythe nostalgique des origines, perceptible aux analyses à grands traits épiques et lyriques dont se pare sa vision du Mexique.

Mais comme souvent chez Soupault l'ancrage événementiel se fait en sous-main et, sous l'apparente neutralité d'un point de vue qui ne demande qu'à s'abstraire de la conjoncture, se trame l'allusion, la transposition, la symbolisation mythique de l'histoire. Le voyage mexicain est pour lui l'occasion du déchiffrement d'une triple histoire, celle de la civilisation européenne, celle du surréalisme et celle de sa destinée de veilleur des origines. Le voyage mexicain, qui coïncide avec le tournant d'une vie et d'une époque, invite aux réévaluations.

Comment ne pas entendre, dans les articles sur l'art mexicain, une lecture critique du surréalisme des années cinquante et comme la chronique d'une mort annoncée, quand Breton faisant le point sur l'histoire du mouvement dans ses *Entretiens*, induit un mouvement de clôture symbolique? Le surréalisme n'a pas su rester fidèle à l'origine, aux grands mots d'ordre des débuts, à cette poésie involontaire et « faite par tous » dans la pratique de la vie et ailleurs. Pas plus que celui des civilisations, le déclin du mouvement surréaliste n'était pourtant un destin: l'exemple mexicain prouve que le surréalisme aurait pu rester vivant, s'il avait su, fidèle en cela à l'esprit Dada, persévérer dans son être et comme les peintres mexicains perpétuer la violence explosive. En 1928, dans *Les Dernières Nuits de Paris*, Soupault attirait déjà l'attention sur « la monotonie de l'étrange » à laquelle s'exposait une culture trop systématique des prestiges du hasard.

Ce que l'on peut trouver à redire aux écrits théoriques de Soupault, ce primat de la vision sur le concept, ce goût pour la synthèse épico-lyrique, on le doit à l'approche fondamentalement poétique qu'il eut du Mexique. Une approche revendiquée comme telle dans *Journal d'unfantôme* :

La poésie... On s'en est tant moqué. Elle est actuellement, malgré l'inflation qu'on déplore à tort, une des seules lumières de ce temps si sombre. [...] Elle précise et elle souligne, alors que toutes les autres activités spirituelles ne font qu'ajouter à la confusion 23.

Les notes, lettre, ébauches écrites sur le vif ou après le voyage montrent clairement que les impressions du voyageur sont faites pour aboutir à un poème: « pour évoquer la capitale des États-Unis du Mexique il faudrait composer un grand poème et être un grand poète... ». La précaution est ici toute rhétorique puisque les « instantanés de Mexico » constituent la ge-

23. *Journal d'unfantôme*, op. cit., p. 31.

nèse même de « Reminiscencias de Mexico », un long poème paru en 1953 dans le recueil *Sans phrases*, qui compose le second volet des écrits sur le Mexique. Refaisons donc le trajet du poème le plus « hermétique » de Soupault et l'un de ceux qu'il préférait²⁴. Il s'agit en effet d'un texte fort qui porte à un haut degré d'incandescence poétique des images volcaniques de vie et de mort, de splendeur et de misère, de révolte et de résignation:

*Ni son sol saturé de sang
ni son ciel éclaboussé et âféié
n'ont pu vaincre
cette étoile jetée sur cette terre
où la misère rampe et bafoue
les passants couverts de voiles d'or* 25

Puis en une synthèse d'images à double entente où l'histoire du Mexique se mêle à une méditation brutale sur la nécessité de vivre et de mourir, Soupault confronte sa destinée d'homme à celle de la ville.

Fustigeant les technocrates du voyage, calculateurs imbus de références livresques, Soupault fait parler les chiffres poétiquement dans une langue d'analogies discrètes. Ainsi le chiffre trois fournit-il le dénominateur commun entre l'histoire, l'autobiographie et le mythe. Fasciné par les contradictions de la « Nouvelle Espagne » il se projette d'autant plus aisément dans l'histoire de ces trois siècles de domination que les trois années qu'il vient de vivre lui ont donné le sens des parallèles:

Il s'agissait pour ces hommes [les conquérants] de choisir entre la prière et la conquête, entre le ciel et la terre, entre la terre et l'enfer. Le sang coulait encore et la douleur, les souffrances étaient à portée de leurs yeux. Ils n'avaient qu'à regarder et leur méditation était limitée [sic] par les cris ou par les gestes de ceux qui ne pouvaient accepter la servitude, de ces hommes et de ces femmes qui préféraient mourir de leur propre gré plutôt que de servir des maîtres venus de la mer ou du ciel, d'un autre ciel que celui qu'ils espéraient 26.

Il se compare ensuite à Jonas - séjournant trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine - avant d'aborder « cette nouvelle terre [...] promise »²⁷ :

Réécrivant la découverte du Nouveau Monde, Soupault file la métaphore du voyageur planétaire qui contemple l'univers avec le regard immémorial d'un dieu des pyramides, tandis que l'avion devient l'instrument

24. *Vingt mille et un jours*, op. cil., p. 28.

25. « Reminiscencias de Mexico », *Sans phrases*, repris dans *Georgia, Épitaphes, Chansons et autres poèmes*, Gallimard, coll. Poésie, Paris, 1984, p. 270.

26. [Notes sur le Mexique], op. Cil., fin du manuscrit.

27. « J'achève un long voyage... », op. cil.

privilegié de cette mythologie moderne. La vitesse fait perdre les repères spatio-temporels, brouille les référents culturels: « l'avion détruit les légendes »²⁸ faisant place au rêve et au « délire » qui s'emparent du passager. « Le ronflement des moteurs, monotone, régulier, automatique » génère des hallucinations simples, des « voies lactées » à la place des rues, des villes qui « se métamorphosent en lacs argentés »²⁹. La prose du transcontinental semble se souvenir de celle des *Champs magnétiques* - « Prisonniers des gouttes d'eau... » - tandis que la métaphore aquatique se fait de plus en plus présente à mesure que Mexico approche:

*Nous volons dans l'eau. Je pense à cet instrument somme toute singulier un sous-marin volant, un avion plongeur. Ce sont des images de ce lmot non déchiffré] que dicte le chant monotone des moteurs. [...] J'ouvre vainement les yeux à la manière d'un nageur sous l'eau. La pluie m'aveugle et je suis sourd. [...] Le déluge*³⁰.

Après l'épreuve du Déluge, c'est un Mexique solaire, flamboyant et volcanique qui attend Soupault. Mexico surgit, image poétique avant que d'être ville - « une fleur rousse, épanouie, c'est une ville. C'est Mexico »³¹ - qui, dans le poème, s'enrichira des métaphores générées par la dictée des moteurs :

*Mequiquo
1...]
comme une fleur de pierre sur un lac
fleur de pierre ensanglantée
fleur de sang qui flotte comme les rêves
en offrant ton odeur de clair de lune
ton auréole qui n'est que de la fumée
cette pluie de cendre et de soleil
ton allure d'astre*³²

L'eau et le feu, le jour et la nuit, la ville à fleur de rêve, étaient déjà les principaux motifs des *Dernières nuits de Paris*, un récit surréaliste d'adieu au surréalisme, dont Soupault semble se souvenir dans ses premières nuits de Mexico. La réunion de plusieurs *topoi* du surréalisme naissant concourt à faire de Mexico la sœur du Paris des années vingt: la déambulation nocturne dans la ville où le poète prend la température de l'ombre et cherche « des fleurs sur le trottoir »³³, la chaleur de l'amitié, le « café vert d'eau »

28. « Instantanés de Mexico », *op. cir.*

29. « J'achève un long voyage », *op. cil.*

30. *Ibid.*

31. « Instantanés de Mexico », *op. cil.*

32. « Reminiscencias de Mexico », *op. cil.*, p. 271.

33. [Notes sur le Mexique), *op. cir.*

dont l'odeur d'aquarium lui rappelle celle des cafés de Montparnasse (et peut-être l'aquarium du Trocadéro des *Dernières nuits?*), la carte des consommations où il s'enchant à lire des mots inconnus « comme des promesses »³⁴ et jusqu'au commerce des pompes funèbres qui inspire au paysan de Mexico une page dans le pur style du « Passage de l'Opéra » d'Aragon :

Dans des boutiques décorées d'inscriptions en lettres argentées, on vend des cercueils « de jour et de nuit » comme l'affirme une étiquette dans la vitrine. Devant la porte des entrepreneurs de magnifiques voitures corbillards stationnent. Du dernier modèle des marques américaines les plus réputées, ces splendides autos sont les plus modernes et les plus brillants des véhicules. Dans un des nombreux magasins (qui tantôt font penser à nos boutiques de parfumeurs ou à des entrées de salles de cinéma), je relève cette inscription destinée à attirer l'amateur d'enterrements « Les funérailles organisées par X. Las de mas prestlglO... »³⁵

« Reminiscencias de Mexico » : souvenirs du Mexique ou Mexique des souvenirs ? La ville parle à l'âme du poète sa langue natale, celle des chansons où l'enfance à la mort se conjugue. Tandis que la rengaine « Fior de Mexico » rappelle à Soupault l'orgue de Barbarie de sa jeunesse, La « Romance du mort vivant » de Enrique Gonzalez Martinez, préfigure sa métamorphose en fantôme :

*Il est des heures où j'imagine
Que je suis mort!
Que je ne distingue plus que des formes
Effacées par le temps
Que je suis à peine un fantôme
Que mes amis rencontrent dans leurs rêves* ³⁶

Ce Mexique fantôme, flottant comme les rêves et lourd comme l'agonie, est pour Soupault le point sublime d'un surréalisme aux couleurs de la mélancolie, quand la vie et la mort cessent d'être perçues contradictoirement :

Je me rappelle que la mort est lente comme la vie et que nous vivons pour mourir. Je sais que c'est le thème d'une chanson qu'on chante ici. Pas dans ce café, bien sûr, où tout est calme et pacifique mais dans les yeux des hommes et dans les mains des femmes. Je cherche une image qui illustre ce refrain. Et tout à coup, sans que rien n'ait pu m'y faire songer, je revois cet homme, observé il y a quelques heures, qui trottnait dans la rue, portant comme un cadavre une charge trop lourde sur

34. « Instantanés du Mexique », *op. cit.*

35. [Dialogue à trois voix] tapuscrit inédit, sans titre. non daté.

36. Cité par Soupault, *ibid.*

son dos,' une corde lui pressait le front, retenait la chute de son fardeau et lui imposait toute la conscience du poids. C'était sans doute l'image de la destinée, d'une certaine destinée, celle qui vous apprend la servitude en même temps que la révolte. Cet homme, ce cargador, qui semblait vouloir avancer trop vite, comme s'il craignait d'être frappé, remontant le courant et l'indifférence des passants qui ne s'étonnaient même plus de ce supplice ambulante, était à mes yeux plus qu'un symbole. Et je me répétais cette phrase, belle comme un défi, entendue je ne sais plus où (à la frontière, au débarcadère, dans le hall de l'hôtel?) : « Nous portons le soleil sur notre dos » 37.

Surgie du génie des lieux et de la *vox populi*, l'image du cargador fixe la métaphysique du Mexique. Portant sur son dos « le soleil noir » de la mélancolie nervalienne, comme Soupault parti à la découverte du Mexique « avec sur [ses] épaules le poids de [son] continent » 38, le cargador deviendra la figure centrale du poème, l'image syncrétique qui associe le souvenir d'Atlas et de Sisyphe au *Porteur de fleurs* de Rivera :

*Mequiquo
ville de l'aurore et du crépuscule
Pourquoi ne suis-je pas mort aujourd'hui
en voyant mon frère le cargador
porter cette nuit le soleil noir sur son dos
allant plus loin
plus loin que vous plus loin que moi
plus loin aussi
qu'il ne faut
puisque je dois mourir demain 39*

Rien de surprenant dès lors à ce que Mexico soit aussi le signifiant même de l'écho⁴⁰ : « mequiquo » ou la réverbération mythique de l'histoire.

Université de Limoges

37. « Instantanés de Mexico », *op. cit.*

38. Lettre à Aliocha, *op. cit.*

39. « Reminiscencias de Mexico », *op. cit.*, pp. 271-72.

40. « Mexico - Mexico (Et l'écho répond Mequiquo) », [dialogue à trois voix], *op. cit.*

UNE ÉCRITURE DE SANG: LA DIMENSION MEXICAINE CHEZ MANDIARGUES

Simone GROSSMAN

*J'ai mordu la poussière
Non loin du Zocalo
Pour ma soif j'ai bu la terre
Mêlée à la cendre aztèque* 1

La rencontre de Mandiargues avec le Mexique mythique, au cours de son séjour avec Bona en 1958, a lieu à Tehuantepec lorsqu'ils renoncent à n'être que de simples visiteurs. Conviés par les Indiens à prendre part à la fête, ils boivent l'eau-de-vie de mescal que leur verse généreusement « l'un des vieux hommes » de la « compagnie à l'air ancien et solennel »², puis on leur introduit d'autorité des cigarettes en bouche. Au son de la musique assourdissante, Mandiargues perd conscience momentanément. Au même instant apparaît une fillette en costume d'ange qui brandit une épée de bazar en carton argenté. Brusquement, il reçoit la « rare et brève hallucination où tous les sens ont leur emploi » (*ibid.*) : l'alcool qui le brûle se confond avec la feuille acérée du mescal et le glaive de l'ange qui le transperce. L'expérience le marquera profondément; la blessure du mescal ressentie dans sa chair réitère l'antique cérémonie aztèque du sacrifice humain. Conséquence ultime du choc reçu, la poésie va jaillir comme jadis le sang de la victime coulait de la plaie ouverte en offrande au dieu soleil.

Dans l'espace-temps consacré de la fête, Mandiargues et Bona sont happés par l'influx magique des vieilles croyances. Un autre voyageur, Le Clézio, a été sensible à la « force vivante des mythes » qui « est sans doute ce qui frappa le plus le voyageur d'Occident aux premiers instants de la rencontre avec le Mexique indien »³. En buvant l'eau-de-vie, Mandiargues en-

1. André Pieyre de Mandiargues, *Astyanax*. Gallimard, Paris, 1964, p. III. Désigné ultérieurement sous l'abréviation Ast.

2. André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième Belyvédère*, Bernard Grasset, Paris, 1962, p. 131. Désigné ultérieurement sous l'abréviation B2.

3. J.M.G. Le Clézio, *Le Rêve mexicain ou la pensée ininterrompue*, Gallimard, Paris, 1988, p. 131.

tre en contact avec une sacralité toujours vivante. La fascination ressentie aura pour conséquence la réactualisation des anciens mythes en poèmes et en récits. Mandiargues définit sa relation avec le Mexique sur le mode de l'identification et du partage: « On n'est pas mexicain avec indifférence », dit-il, et il évoque « la force émouvante d'un esprit singulier qui se retrouve également du nord au sud de la vaste confédération»⁴. Dans *Bona l'amour et la peinture*, il souligne le caractère mystique de l'emprise exercée sur lui par l'atmosphère mexicaine:

Le Mexique est un pays où il faut rester longtemps, alors on cesse d'y être des voyageurs et il se referme sur vous avec une puissance dont je n'essayerai pas de vous décrire ici les effets ⁵.

Sur le plan spirituel, le Mexique lui révèle des rapports magiques entre l'homme et l'univers. La fête où O. Paz voit se réaliser pour un temps la réconciliation de l'homme avec ses dieux va s'accomplir en poésie. Pour le poète animé d'un état d'esprit analogue à celui du sorcier primitif, l'écriture tient lieu de rituel. Comme il le dira plus tard, il a eu « conscience d'être redevenu poète »⁶ à la suite de son voyage.

La cruauté joue un rôle majeur dans son œuvre, au sens étymologique de sang qui coule comme celui de l'homme sacrifié jadis par les Aztèques à une forme de vie supérieure. Or, Mandiargues considère le crime comme un élément noble en littérature. L'énergie vitale du sang versé est réinvestie dans l'écriture. « Il semblait que ce fût manquer à l'ivresse de vivre que de n'être pas cruel»⁷ : partie intégrante de l'existence, la cruauté est garante de continuité. À l'apogée de la fête, Mandiargues reçoit le coup symbolique qui déclenche chez lui le processus de la création poétique. « La simple pensée du couteau est inspiratrice au plus haut point », dira-t-il (Dés, 186) : car la lame ouvre la plaie originaire d'où sort le liquide vital appelé à se matérialiser en inscription. Il souligne par ailleurs la fonction exaltante de « la mort violente dans la rêverie créatrice» (Dés, 251). Le couteau symbolique qui frappe Mandiargues l'intronise au rang des êtres supérieurs aux pouvoirs supra humains. En effet, la blessure a pour effet non la mort mais un état second, analogue au sommeil. L'ivresse, qu'elle soit causée par l'alcool ou les nourritures que les personnages de Mandiargues se plaisent à ingérer, débouche sur le rêve. Hors de la réalité, ils subissent une mise en condition préluant à l'action proprement dite. L'expérience de Tehuante-

4. André Pieyre de Mandiargues, *Quatrième Belvédère*, Gallimard, Paris, 1995, p. 95. Désigné ultérieurement sous l'abréviation B4.

5. André Pieyre de Mandiargues, *Bona l'amour et la peinture*, Albert Skira, Genève, 1971, p. 81. Désigné ultérieurement sous l'abréviation Bona.

6. André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1975, p. 233. Désigné ultérieurement sous l'abréviation Dés.

7. André Pieyre de Mandiargues, *Feu de braise*, Grasset, Paris, 1959, p. 73. Désigné ultérieurement sous l'abréviation Fb.

pec, à travers l'errance puis la perte de conscience, est vécue en rite d'entrée préliminaire à la connaissance où le poète sera promu au rang de créateur. Dans ses stades successifs, l'écriture revêt la valeur d'une initiation.

Le cœur de la victime est l'encrier pourvoyeur de l'écriture. Hors de la pieuvre suppliciée, le déversement d'encre a pour origine l'enfoncement du couteau. L'écriture est le produit d'un spasme. Les seiches et les poulpes se voient dévolus la même fonction que le cœur humain offert aux dieux par les Aztèques:

*Ce cœur palpitant que j'évoque
Sait-on que seiche à la nage
Qui va cracher son encre dans l'eau claire [...]]
Sait-on qu'il ressemble à l'encrier que les écoliers d'hier
Portaient près du poignard à leur ceinture? 8*

L'écriture va coïncider avec le jet de matière vive qui se répand en mots. De même nature, le crachat dont l'émission est rythmée lorsque « crachent de vieux Indiens et bavent les lamas» (Ast, 19), est un « crachat spirituel» qui « s'épanouit sauvagement»⁹ et figure l'élan créateur. Or, la création s'accompagne de souffrance, comme dans *Le Deuil des roses* où le crachat de la comédienne agonisante est l'ultime manifestation de son génie:

Si Naka Han porte sa propre mort en elle et met tout ce qui lui reste de force à la représenter, elle pourrait être bien capable [...] de la donner par morsure, crachat sorti de sa bouche peinte 10.

Le jet créateur est mû de la même violence que le coup de couteau qui l'a provoqué. Le « spitfire » ou « crache feu» est l'auteur de l'accident mortel où la victime est atteinte au cœur, dans *Crachefeu* (Dr, 71). La mort justifie et confirme l'œuvre. Les récits de Mandiargues s'inscrivent dans la perspective du meurtre. La destruction est la condition de la transmutation future.

Le schéma sacrificiel forme la trame de la plupart des récits de Mandiargues. Il justifie la narration en la ramenant à sa propre genèse. *La Motocyclette* est l'histoire d'un sacrifice humain qui s'accomplit en référence au rite aztèque. L'héroïne, être double formé de la motocyclette et de sa conductrice, Rébecca, oriente sa trajectoire en direction du dieu-soleil son amant, incarné par Daniel Lionart. Dans le rêve qui prélude à son départ, Rébecca se voit au sommet d'un arbre, fleur en attente du soleil. Sa rêverie,

8. André Pieyre de Mandiargues, *Gris de perle*, Gallimard, Paris, 1993, p. 81. Désigné ultérieurement sous "abréviation Gp.

9. André Pieyre de Mandiargues, *Le Point où j'en suis*, Gallimard, Paris, 1964, p. 46. Désigné ultérieurement sous "abréviation Pt.

10. André Pieyre de Mandiargues, *Le Deuil des roses*, Gallimard, Paris, 1983, p. 46. Désigné ultérieurement sous l'abréviation Dr.

régulièrement ravivée par le kirsch, relance son avancée vers l'amant adoré, « vêtu en prêtre blanc »¹¹. Le trajet d'Haguenau à Heidelberg sera brutalement interrompu par la collision mortelle dont le caractère obligé consacre la simple course de l'amante en rituel sacré. Rébecca s'identifie à une victime destinée au sacrifice tandis qu'elle est précipitée sur le camion porteur de la roue solaire dentée, emblème de la mort :

Elle se compare en imagination à un prisonnier des Indiens de la Nouvelle-Espagne, qui attendrait dans les liens, au sommet d'une pyramide, le moment glorieux d'avoir la poitrine ouverte par un coup de couteau de pierre obsidienne, afin que son cœur, tiré hors de la plaie, soit offert au soleil. (Moto, 207)

Le scénario du sacrifice se joue entre la victime consentante et son bourreau, Daniel le « sacrificateur » qui brandit « la longue lame de sombre pierre taillée » (*ibid.*). Il a été pour elle l'initiateur qui lui a raconté « les sacrifices humains des Indiens de la Nouvelle Espagne » (Moto, 211), afin de la préparer à son destin. À l'instant du choc fatal, le sacrifice a lieu dans l'ivresse, tandis que des « milliers de lames » (*ibid.*) s'enfoncent en elle, enfin unie au soleil. Si l'avancée du récit coïncide avec celle des pneus qui impriment leur marque sur l'asphalte, l'écriture est polarisée vers l'accomplissement du sacrifice qui stoppera son élan au moment final.

Le meurtre donne naissance à la narration qui relate son déroulement. Dans *La Grotte*¹², l'artiste se confond avec le bourreau qui compose le « tableau » à force d'effacements successifs, « ordonnateur » (Pd, 93) d'un rite qui vise à immobiliser la victime dans une « béatitude » (Pd, 96) éternelle. Tuer pour immortaliser : tel est l'objectif de l'art, à l'instar du sacrifice par lequel les anciens Aztèques assuraient la continuité de l'univers. Le coup de couteau, préludant à la remontée du sang, productrice d'une vie nouvelle, dispense le matériau de l'écriture et de la peinture. Dans les poèmes et les récits de Mandiargues, la lame qui tue donne également naissance. Le sang qui « seul unit le présent au passé » (Fb, 32) fait du poème un organisme vivant. Le double processus est explicité dans « Pavot » :

*Par tranchant de rasoir
Si tu crèves ce ventre plein [...]
Un suc amer suintera
Où dort la promesse blanche
D'un songe fait comme un pont
À l'enjambée tellement large
Qu'il joigne le désert des jours [...]*

11. André Pieyre de Mandiargues, *La Motocyclette*, Gallimard, Paris, 1963, p. 196. Désigné ultérieurement sous l'abréviation Moto.

12. André Pieyre de Mandiargues, *Porte dévergondée*, Gallimard, Paris, 1965, p.47. Désigné ultérieurement sous l'abréviation Pd.

*Au renouveau de la vie même
Après le reflux de la mort* 13

Principe actif de la poésie mandiarquienne, le coup de couteau réitère la blessure première afin d'enclencher le flot créateur.

Dans le poème *Cuevas blues* dédié au peintre mexicain Cuevas, l'antique cérémonial est suivi dans son déroulement, depuis l'acte-meurtrier jusqu'à son expansion dans l'œuvre:

*Dessiner comme on tue [...]
Et la règle aztèque n'était-ce
La table de pierre et l'arme d'obsidienne
En dessous au-dessus d'un corps nu
Sous l'œil roux du soleil qui contemplait
Le sang du sacrifice d'où naît la vie
J'en prends à témoin Coatlicue? (Gp, 81)*

Le sang est expressément désigné comme constitutif du poème et du tableau:

*Tirer d'un trait le trait de sang
Qui va sacrer une vision cruelle
En soulignant l'étymologie
Voici le rare exemple ou la leçon
Dont je perçois la figuration
Signée par mon frère mexicain (ibid).*

Pour l'artiste, la création s'accomplit sous l'égide de la déesse Coatlicue, « la déesse couverte de tous les attributs de l'existence » dit O. Paz à son propos, soulignant que « cette pléthore de symboles [...] est aussi un abîme »¹⁴. La référence à la divinité aztèque aux pouvoirs illimités, mère des dieux et fiancée du soleil, place l'artiste au rang des instances énigmatiques qui manipulent à leur guise le matériau sacré appelé à s'écouler en œuvre.

Les héros solaires de Mandiargues sont des dieux au pouvoir surhumain. La force du soleil vise à séparer autant qu'à tuer, lorsque le couteau retranche la victime de l'humanité ordinaire pour la faire accéder à une forme d'existence supérieure. Les émanations vivantes du soleil empruntent à ce dernier ses attributs et ses pouvoirs. Comme son nom l'indique, Daniel Lionart, dans *La Motocyclette*, est un homme lion, emblématique du soleil, qui torture son amante couchée sur le « grand canapé roux » (Moto; 191). Le héros de *La Grotte*, l'« homme à l'aspect de prêtre ivre »

13. André Pieyre de Mandiargues, *Livre œil*, Gallimard, Paris, 1979, pp. 92-93. Désigné ultérieurement sous l'abréviation Lo.

14. Octavio Paz, *Rire et pénitence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 239.

(Pd, 49), à l'égal des autres sacrificateurs, est un être d'essence solaire, comme Miranda, la « créature du soleil»¹⁵. Tous ces personnages incarnent le soleil. Comme pour « l'homme à la crinière de lion, issu d'un rayon de soleil et rouge comme le feu de par son origine» (Fb, 176) qui viole Sarah, le rouge dans toutes ses nuances est leur signe distinctif. L'apparition d'un personnage roux est annonciatrice d'un déploiement de sadisme. Le « dément roux»¹⁶, également désigné comme le « tyran roux» (M, 139) est un père autoritaire et brutal redouté par son fils. Rébecca dépasse pour le fuir un « vilain bonhomme cravaté d'un foulard de soie rousse» (Moto, 199) qui semble la menacer de son cabriolet. Assoiffés du sang des victimes, ils tuent pour se préserver et atteindre à un objectif supérieur.

Autre caractéristique des représentants du soleil, l'or, insigne de leur puissance, « participe du feu élémentaire» (Ac, 48) : les personnages aux yeux dorés qui arborent des accessoires en or forment dans les récits de Mandiargues une cohorte dotée de pouvoirs supra humains. Miranda, dans le conte du même nom (SI, 97), qui a jadis subi l'épreuve du feu, est une sorcière; elle vient facilement à bout du douanier dont le cœur est poignardé par une navaja catalane. Amie des serpents, elle réunit en elle les caractéristiques des êtres solaires: ses yeux blancs, sa peau brune, son visage poudré du jaune des genêts l'apparentent aux autres incarnations du soleil. L'or est une force agissante dotée de vie autonome. Les bijoux en or confèrent aux personnages qui les portent des pouvoirs extraordinaires: l'or qui, pour les Indiens du Vieux Mexique, était «une substance extra-terrestre, comme tombée du soleil»¹⁷ recouvre sa puissance magique. La matière sacrée investit le corps de Mériem, à la fin de *Tout disparaîtra*¹⁸ : une mutation se produit dans tout son corps qui a pris une « couleur terre cuite» (Td, 177), préluant au sacrifice qu'elle opère sur elle-même en enfonçant la lame d'acier dans son cœur, tandis que « ses yeux deviennent comme des creusets d'or vif» (Td, 178).

Figure bénéfique et ambivalente, comme les couteaux « porteurs de vœux, salutaires ou sinistres» (SI, 83-85), le soleil « apollinien» (Gp, p. 22) préside à toute création. Maître et « fontaine de vie» (Td, 199), il opère « comme un accumulateur électrique» (Td, 173) pour insuffler son énergie à ses incarnations. La « fille du soleil» (Td, 103) destinée à être immolée retourne au centre vital d'où elle est issue, en vertu d'une filiation sacrée. Dans *L'Enfantillage*, la créature solaire est investie de la puissance de son maître, comme la gouvernante au « visage un peu léonin et tendre»

15. André Pieyre de Mandiargues, *Sous la lalle*, Gallimard, Paris, 1976, p. 112. Désigné ultérieurement sous l'abréviation SI.

16. André Pieyre de Mandiargues, *La Marge*, Gallimard, Paris, 1967, p. 57. Désigné ultérieurement sous l'abréviation M.

17. J.M.G. Le Clézio, *Ailleurs*, Arléa, Paris, 1995, pp. 67-68.

18. André Pieyre de Mandiargues, *Tout disparaîtra*, Gallimard, Paris, 1987, p. 177. Désigné ultérieurement sous l'abréviation Td.

(Pb, 202) exerce son pouvoir sur l'enfant. Le feu du soleil donne naissance à la poésie quand:

*Le verbe a lâché là-haut
Douze langues de feu
Belles futiles nues* (Pt, 75)

La création picturale résulte aussi d'une attaque par le feu, ainsi pour Miro:

*Le haut feu de Miro
Se fait esprit de sel
Acide ardent fumant.* (Lo, 22)

La flamme dans sa mouvance est porteuse d'énergie créatrice. Le feu souterrain des volcans est pour Mandiargues indissociable de l'œuvre d'art. Au point culminant de la fête de Tehuantepec, alors que la musique atteint son maximum d'intensité pour accompagner la pénétration de l'eau-de-vie et des cigarettes, une phrase lui vient tout naturellement à l'esprit: « l'ivresse est de nature volcanique » (B2,34). Le rapport intuitivement perçu entre l'activité volcanique et la création artistique trouvera son expression dans la description ultérieure du processus créateur: le grondement des cratères d'Italie et du Mexique accompagne le geste de Bona au travail, principe moteur essentiel qui suscite chez l'artiste « la naissance de la forme » et « l'apparition des couleurs sur la toile » (Bona, 39). Mandiargues voit le même volcanisme au travail dans l'œuvre d'Ernst comme « un feu qui dévore », constatant que celui-ci « a toujours aimé ce qui est volcanique » (B2,157). Il en va de même chez Miro dont la peinture est « franchement éruptive », lui pour qui « le feu a toujours été un souverain maître d'œuvre »¹⁹, au point que ses tableaux semblent provenir en droite source de l'Etna et du Stromboli.

L'écriture consiste également pour le poète dans l'éruption de lave brûlante jaillie du foyer volcanique:

*Trouveras-tu le volcan où te jeter
Afin d'y être transmuée?* (Ac, 53-54)

L'activité du volcan est à la fois destructrice et régénératrice: le cycle est repris lorsque la nourriture d'essence volcanique, en l'occurrence la « fondue brûlante et bouillonnante comme une lave au cœur d'un volcan, épicée au goût de l'Inde ou du Mexique » (Moto, 86) provoque le rêve au cours duquel Rebecca est visitée par son amant. N'est-ce pas là un « mets disposant au cauchemar » (Moto, 92)? L'ivresse s'introduit en elle comme une flamme et elle connaît un moment de transe qui pourrait s'apparenter

19. André Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, Gallimard, Paris, 1971, p. 43. Désigné ultérieurement sous l'abréviation 83.

à l'inspiration, comme le signale une propension à parler qu'elle réprime cependant immédiatement: « Des paroles vinrent sur ses lèvres, mais elle les retint » (Moto, 96). En avalant la nourriture de feu, elle a assimilé son principe créateur: à l'effet de la fondue s'ajoute celui de l'haleine saturée d'alcool de son amant, qu'elle aspire « cōmme si ç'avait été fumée d'opium ou de marijuana » (Moto, 100). Le vertige consécutif à l'ivresse provoque alors un second choc qui la fait passer de la vie à la mort puis de nouveau à la vie: « Elle pensa qu'elle était morte. Puis elle pensa qu'elle naissait entre les mains de celui qui était désormais son amant » (Moto, 101). Causé par le feu équivalent au couteau du sacrifice, le volcanisme fait d'elle l'amante du soleil. La motocyclette grisée de vitesse, émanation mi-humaine, mi-animale de l'amant solaire, marque l'irruption de l'écriture sur la page. La fondue, assimilée à la lave d'un volcan mexicain, rejaillit en tracé unique.

Le volganisme est encore à l'origine de la floraison de mots, au terme du travail souterrain qui prépare leur éclosion à la surface. C'est l'éruption matérialisée en fleur-poème (Pt, 105). La fleur qui, dans son élévation, lie le feu d'en-bas à celui du soleil, figure dans sa poussée la venue des mots. Le même dynamisme est au travail chez le peintre Gnoli dont l'imaginaire opère en « haute tige » étirée verticalement. L'extension dynamique aboutit au « point de fleur » (Lo, 25) qui est le stade de la création. Pour les Aztèques, les fleurs surgissaient du sang du sacrifice et symbolisaient l'élévation spirituelle vers la déité²⁰. L'écriture poétique relève de la même aspiration à la hauteur de l'« inépuisable et démesurée fleur mûre » (M, 164), tandis que le culte au soleil insuffle « le plein pouvoir de vivre » (Moto, 193) et constitue un acte de grâce pour les personnages revivifiés.

L'éclosion de la fleur est décrite à la lettre comme une naissance véritable: « la fabuleuse "Reina de la noche", Reine de la nuit, un ceruus du Mexique et du Nouveau Mexique » s'épanouit lorsque du « bourgeonnement sur le vert de l'une des épaisses et longues feuilles de la plante » sortent une tige puis deux fleurs qui s'ouvrent « dans un épanouissement crispé » (Td, 121). Mandiargues fera de la fleur merveilleuse l'emblème du Mexique, « le prodigieux iris par lequel le Mexique, dès le débarquement, en met plein la vue à tous ses visiteurs » par sa couleur violente (Bona, 105). Comme le « grand camélia fantastique » (Pt, 34) est le soleil qui revivifie le clochard, la fleur mexicaine métaphorise l'éclosion. Sexuée, elle se referme « comme après une jouissance » (Td, 121) après avoir donné naissance au bourgeon. De nature divine et solaire, investie du pouvoir de donner la vie, elle se dresse en enfantant les mots. Elle pousse sur le même axe vertical que le jet fusant du sang jailli de la plaie. L'élévation

20. Chez les Aztèques, la fleur « surgissait du sang du sacrifice et couronnait le hiéroglyphe de la prière ». A. Reyes, *Nouvelles du Mexique*, cité par J. Chevalier et A. Gheerbrant in *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1988, p. 448.

de sa tige qui fait advenir le poème redouble symétriquement l'enfoncement du couteau.

Le processus producteur de l'œuvre se résume en poussée vers la hauteur. Ainsi, l'arbre, par sa verticalité, s'assimile au poème:

*Tout arbre est poème en soi
Et tout ce qui monte mystérieusement [...]
Est d'une essence aussi poétique
Que l'expression de Trakl ou de Celan (Lo, 108)*

L'élévation de l'arbre lui confère le rôle spirituel d'un druide qui serait le « roi de la forêt » (Moto, 156) intronisé de la puissance solaire. La poussée à la verticale désigne le schème dynamique du lancer, où Mandiargues voit la caractéristique du baroque mexicain dont les « jets de pierre » semblent fuser « autant que de flammèches une pièce d'artificier »²¹. Le même mouvement porteur entraîne vers le haut l'escalier en spirale qui matérialise l'impulsion dynamique vers la hauteur. C'est l'escalier-texte dont la progression se fait par accumulation, comme la musique, elle-même tantôt « gluant escalier de notes »²², tantôt

*Lignes sonores
Qui sont autant de sombres degrés
Dans la spirale d'un escalier (Gp, 82)*

ou encore « musée » (Pd, 85) qui prend forme à mesure que le personnage en gravit les degrés, procédant de la même poussée verticale qui agence systématiquement la création en ascension énergétique.

Le sang versé rejaillit en fleur rouge à laquelle s'est transmise son énergie en même temps que sa couleur. Le rouge, « couleur vorace » (Ast, 49) de l'engloutissement, est la couleur essentielle des fleurs « gorgées comme sangsues à l'hôpital » et de la « fleur rouge » à la gorge « érythrine », « mangeuse d'hommes » (Ast, 51). C'est le feu souterrain du volcan qui se retrouve dans la hauteur, transmué en mots:

*Le verbe a lâché là-haut
Douze langues de feu
Belles futiles nues
Danseuses qui lèvent la Jambe (Pt, 103)*

Le langage poétique croît au rythme de la fleur qui perce le sol et de l'arbre qui se dresse en direction du soleil:

21. André Pieyre de Mandiargues, *Le Belvédère*, Grasset, Paris, 1958, p. 132. Désigné ultérieurement sous l'abréviation B.

22. André Pieyre de Mandiargues, *Le Musée noir*, Première édition, Robert Laffont, Paris, 1946. Édition courante: Gallimard, 1974, p. 174.

L'énergie coupante et meurtrière de la feuille de mescal se retrouve intacte dans les fleurs « cruelles » (Td, 211) qui crèvent le sol, « foudre en fleur » (Ac, 208) du cataclysme créateur. De même nature que le « vert poignard » (B, 36) du mesc_al, les « fleurs inouïes » sont autant de « poignards » et d'« épées » (Lo, 95), instruments mortels pointés comme des lames vers le cœur du poète vieillissant. Apte à tuer et à donner naissance, la fleur reproduit l'ambivalence du feu solaire.

Aux personnages solaires s'opposent ceux du royaume d'en-bas, les êtres nocturnes, froids et aquatiques. Leur existence polarise l'action sur l'axe vital du recommencement. De la tortue à l'iguane, animaux mythiques, les batraciens sont les forces de la nuit, symboles lunaires en action pour contrebalancer l'influence du soleil. Leur venue annonce la pluie, facteur de vie et de fécondité. Leur ambiguïté est assumée par le serpent, à la fois solaire et aquatique, qui concentre les forces contraires en présence dans la saga de la création. L'omniprésence des vipères d'essence solaire rappelle l'intentionnalité agressive du drame cosmique dans des récits où les vieux mythes recouvrent leur actualité. Le serpent est un « être supérieur » (Td, 173), quasiment un dieu. L'élévation de son corps signale son essence solaire de pair avec les fleurs :

Du géranium à l'uranium
Va le serpent 23.

Les racines de l'arbre avec lesquelles il se confond figurent la vie ininterrompue: « Toute sculpture vivante est un serpent; voilà encore un de ces secrets, hérité [...] des anciens Égyptiens, des Hindous et des Mexicains » (B, 26). Porteur d'énergie vitale, il est en même temps facteur potentiel de mort, et ses aptitudes contradictoires président à la création artistique. Le travail de Bona qui décompose le vêtement en fragments constitutifs du collage futur a lieu sous l'égide du serpent son complice. Voici comment Mandiargues décrit la « Genèse débonnaire » du collage :

Ma Peintresse est un Tygre et déchire les hommes [...]
Le Père en haut de l'arbre un peu la tête en bas
À la façon du tardigrade paresseux
Ouvre un œil ahuri [...]
Et le Serpent reluit quand Elle colle et coud (Lo, II)

Il est l'agent du meurtre autant que de la naissance :

Frère serpent sur l'arbre [...]

23. André Pieyre de Mandiargues, *Ruisseau des solitudes*, Gallimard, Paris, 1967, p. 33.

*Qui gardes la mort sous {sa} dent
Donateur ineffable
D'une vie magnifique et terrible (Lo, 112)*

Or, la genèse suit nécessairement la destruction. Le « serpent perpétuel » (Gp, 98) et indestructible qui tue ses victimes et les entoure de ses anneaux porte en lui le principe de la permanence cyclique de la mort suivie de la régénération. Comme dans les mythes du Vieux Mexique où le serpent incarne à la fois la destruction et la naissance, les serpents d'eau qui évoluent la nuit dans les bassins et les piscines sont tantôt annonciateurs de mort, comme dans *La Marge*, lorsque l'enfant qui a voulu attraper l'un d'eux tombe et se noie dans « l'eau profonde et froide » (M, 236), tantôt promesse de vie pour la « nageuse » dont les bras inlassablement continuent de battre l'eau d'une « piscine mexicaine/Où de nuit ondulent des serpents » (Lo, 33). Par sa froideur, le serpent s'apparente au sous-monde de la mort auquel les croyances magiques indiennes assimilaient la nuit. Le drame quotidien au cours duquel le serpent nocturne est tué par l'étoile du matin se répète dans le poème « Sous le volcan » sous la forme d'un affrontement entre l'« après-midi torride » et le « passé de froid très ancien » (Lo, 33). Le conflit du froid et du chaud résume la lutte entre les instances contraires engagées dans le combat décisif dont la création est l'enjeu :

*L'éternel cobra des neiges
Affronté comme une fille
Au mâle python solaire (Pt, 57)*

Dans « Le nu parmi les cercueils » (Fb, 91), le serpent incarne la pluie, comme pour les Aztèques qui le considéraient comme le symbole de l'éclair annonciateur de la pluie, fluide vital comme le sang.

Dans ce récit, l'ancien rituel magique destiné à provoquer la pluie s'accomplit comme un sacrifice suivi de la résurrection de la victime. L'héroïne, une jeune mexicaine que la pauvreté a forcée à quitter son village natal, vêtue d'un « rebozo de laine rude » et chaussée de « sandales à la mode indienne » (Fb, 120), est une réincarnation des vieilles divinités qui « acquièrent de la valeur et s'enfoncent dans la boue » (Fb, 102). Âgée seulement de dix-huit ans, elle se sent pourtant « plus vieille que les idoles de pierre grise que les paysans [...] trouvent parfois en creusant la terre, ou dans la vase des lacs, quand l'eau a baissé après les grandes chaleurs » (ibid). Après qu'elle ait donné naissance à une petite fille, sa liaison avec son amant s'interrompt brusquement, lorsqu'il la chasse par une nuit d'orage. Au plus fort de la tempête, elle s'est sentie « chargée d'électricité » (Pb, 116) et d'une odeur acide. Tout se passe comme si une polarisation contraire avait changé sa nature, causant une incompatibilité essentielle avec l'homme ruisselant d'eau qui lui ordonne de partir. Comme elle, l'héroïne de « Miroir morne » (Fb, 69) est un être de l'eau, une femme

loutre victime de l'homme qui la chasse brutalement au plus fort de l'orage afin d'éviter de commettre une union contre nature. Dans sa position, « presque nue, sur un tapis déteint, au pied du lit ouvert» (Fb, 72), elle évoque Mariana « recroquevillée [...] tout en bas, roulée dans le drap tombé du lit» (Fb, 116-117) : les deux récits décrivent l'affrontement de forces contraires. La femme, nocturne et aquatique, lutte avec l'homme d'essence solaire qui la rejette. La loutre, le chat et le serpent auxquels sont assimilés les personnages féminins de ces récits désignent le sous-monde qui était pour les Aztèques le lieu ambivalent de la mort et de la reviviscence²⁴.

Comme Mariana passe devant un magasin de cercueils, le propriétaire l'y introduit de force pour lui faire subir l'épreuve du sacrifice: tandis qu'elle le regarde avec « des yeux de génisse» (Fb, 129) qui la désignent comme victime, dans l'espace aménagé en autel par trois cercueils disposés en demi-cercle, l'antique cérémonie est célébrée lorsque sous la menace d'un rasoir brandi « comme un feu tranchant» (Fb, 1-30), elle se dépouille de ses vêtements et obéit aux caprices de son tourmenteur. Consciente d'être « descendue dans l'empire des morts» (Fb, 135), elle jette ses vêtements dans un cercueil pour un enterrement symbolique. Au terme du déshabillage, elle ne sent plus son corps. Elle évolue entre les cercueils, « dans une position intermédiaire entre la vie et la mort» (Fb, 139), engagée dans une gymnastique semblable à celle que Rébecca, dans *La Motocyclette*, pratique comme un culte au soleil. Cependant, son mouvement perpétuel manifeste une énergie niant la mort. Si Rébecca paraît recharger ses batteries avant de remonter sur son engin, la danse de Mariana entre les cercueils, « passacaille du temps et de la mode» (Fb, 128), relève de la vitalité du serpent et s'apparente dans sa théâtralité aux danses rituelles qui célèbrent l'impérissable²⁵. Le magasin est assimilé à un aquarium où les cercueils figurent les poissons, symboles de vie. Mariana représente la permanence de la vie dans la mort. Enfermée dans la tombe que métaphorise le magasin de cercueils situé en contrebas du trottoir, son activité incessante recuse la mort à laquelle son tortionnaire l'a vouée. Dans *Le Marronnier*, hommage est rendu au mexicain Porfirio Teba qui manifeste le même refus de la mort en tirant des coups de revolver « dans les belles vitrines des marchands de cercueils derrière le Zocalo »²⁶. Ne voulait-il pas que l'on introduisît sa cendre dans le vagin des jeunes courtisanes? Lorsque dans « Les formes chamelles» (Mas, 61) l'assassin descend dans le noir théâtre sou-

24. Il s'agit du mythe du serpent qui participe au rituel magique destiné à faire tomber la pluie, plongé dans l'eau puis jeté sur le sable cf A. Warburg, « A lecture on serpent ritual », in: *Journal of the Warburg Institute*, vol. II, number 4, april 1939, London, p. 287.

25. Cf *Dictionnaire des symboles*, p. 337 : « la danse est "la manifestation [...] de l'Instinct de Vie, qui n'aspire qu'à rejeter toute la dualité du temporel, pour retrouver d'un bond l'unité première" ».

26. André Pieyre de Mandiargues, *Mascarets*, Gallimard, Paris, 1971, p. 51. Désigné ultérieurement sous l'abréviation Mas.

terrain qui figure sa tombe, c'est pour assister à l'effeuillage d'une femme serpente apparentée à Quetzalcoatl, la vieille divinité aztèque qui accomplit le cycle complet de la mort suivie de reviviscence. L'analogie de Mariana avec le serpent est confirmée par son immortalité de danseuse « parmi les cercueils », tout comme l'assimilation de la femme au « serpent à plumes » dans « Les formes chamelles » a pour effet de nier la mort par l'art théâtral.

Semblable au serpent à plumes qui meurt pour que l'humanité vive, l'art est le lieu de la métamorphose. Comme dit OPaz, il sert d'« agent de transmission de forces et de pouvoirs sacrés, autres »²⁷. À l'égal du rite aztèque, l'écriture consacre la permanence de l'énergie vitale qui se transmute en elle. Issue du sacrifice, elle transfigure le sang qui s'écoule de la blessure en cri:

*Si je nomme le cri
Si mon langage se fait rumeur
Bruit tigre (Pt, 104)*

Mais le meurtre rituel vise à l'inscription du poème en mots: «Je n'aligènerai pas [...] un plant de petits hommes sous les sagaies du soleil dur; mais j'habiterai dans un poème» (Pt, 44). L'écriture témoigne d'un équilibre nouveau où l'encre est le matériau sacré qui vivifie les mots et qui les agence sur la page. Dans *Mascarets* (Mas, 173), c'est la « nouvelle appellation » qui donne naissance une seconde fois aux personnages, lors d'une cérémonie au cours de laquelle « l'index droit » d'Agostina, déesse solaire, « bagué d'une perle noire portée par un serpent d'or, aurait, de l'encre d'une petite pieuvre pêchée depuis assez peu pour grouiller encore, tracé sur le front du nouvel admis » (Mas, 175). L'encre, matière vive, aboutit à faire renaître à un mode de vie nouveau. Rituel de renaissance, le poème s'inscrit à la suite du sacrifice accompli: dans *Cuevas blues*, le sang continue d'affluer, fourni par le meurtre de la grande chanteuse noire assassinée, Bessie Smith:

*Bessie qui saigna dans le Sud
Mourut exsangue (Lo, 83)*

Son chant est repris par le poète qui s'identifie aux artistes dont le cœur saigne et se transfigure en œuvre:

*Je crois l'entendre qui hurlait
Down hearted blues
Bleeding hearted blues
Si j'ose écrire en écho
Cuevas blues
Mandiargues blues (ibid)*

27. *Rire et pénitence, op. cit.*, p. 174.

Le « blues », c'est la matérialisation du bleu en poésie et en musique, couleur de l'éternité. L'éclat bleu de la lame, confondu à celui de la ceinture de serpent turquoise (Td, 105), ne manifeste-t-il pas la puissance d'Huitzilipochtli, la suprême divinité solaire des Aztèques ?²⁸ Le bleu à « la cruauté folle » (Dr, 88) de « l'azur violent » (Td, 18) résume le processus créateur : le couteau solaire qui perce le cœur et fait jaillir le sang brille du même éclat que les « yeux bleus à casser l'azur » (Lo, 17). Ainsi, la violence qui préside à l'inscription confère-t-elle au poème son essence impérissable.

L'écrit mandiarguien retrace le cheminement du « blanc » couleur du néant, au « jeune vert [...] que le soleil prodigue en signe de bienvenue devant tout éveil de vie sur terre » (Ast, 54). Du sang à l'encre transmués en pluie et en sève créatrice, la poésie, pour Mandiargues, est synonyme de régénération. La terre mexicaine a joué le rôle d'un excitant pour le poète qui la « boit » pour s'y ressourcer. Il « redevient poète » par suite de son contact direct avec le Mexique magique, lorsque l'expérience vécue se transmue en aventure verbale. « Poète est celui dont l'être même se confond avec la parole », dit O. Paz²⁹. La traversée initiatique de héros voués à l'immortalité dans les récits de Mandiargues n'est-elle pas celle de l'écriture, fécondée par l'énergie des anciens mythes qui n'ont rien perdu de leur efficacité ? À travers le temps et l'espace,

*Depuis les siècles à dagues
Ou ceux à pointes d'obsidienne (Lo, 48)*

la poétique de Mandiargues trouve au Mexique l'expression de la pérennité créatrice.

*Université Bar Ilan
Tel-Aviv*

28. Cf *Dictionnaire des symboles*. p. 983 : « Huitzilipochtli, dieu aztèque de la guerre, suprême divinité solaire, est le "Prince de Turquoise" : il représente le soleil au zénith ».

29. Introduction à *l'Anthologie de la poésie mexicaine*. Éditions Nagel. Paris, 1952, p.32.

QUELQUES RÉFLEXIONS À BÂTONS ROMPUS À PROPOS DE LA RENCONTRE DU MEXIQUE ET DU SURRÉALISME!

José PIERRE

1.

La rencontre du Mexique et du surréalisme a-t-elle vraiment eu lieu? Je n'en suis pas tout à fait convaincu. Ou alors, comme dans je ne sais quel conte d'Alphonse Allais, s'ils s'étaient bel et bien donné rendez-vous, ce sont deux autres qui, finalement, se sont rencontrés. On va penser que je noircis exagérément le tableau - et, certes, je conviens que tout n'est pas noir dans cette histoire, fort heureusement. Mais j'aime mieux ne pas pécher par excès d'optimisme: cela me paraît tout d'abord plus honnête et puis - qui sait? - cela contribuera peut-être à une meilleure compréhension réciproque à l'avenir...

2.

Précisons tout de suite que, dans cette rencontre manquée - ou du moins pas tout à fait réussie - , le Mexique en tant que pays géographiquement défini n'est pas en cause. Mais le Mexique passe pour être principalement peuplé de Mexicains et c'est là que les difficultés commencent. L'irai droit au but: je suis persuadé que les Mexicains n'ont rien compris au surréalisme. Sauf deux ou trois d'entre eux: deux que je connais personnellement - Octavio Paz et Alberto Gironella - et un troisième que je ne connais pas - Luis Cardoza y Aragon - mais qui, je dois le dire, m'est profondément suspect en raison de l'éloge dithyrambique qu'il continue de faire de Siqueiros et de Neruda². On me dira que le surréalisme n'est pas si facile à comprendre. Pourtant, depuis Alejo Carpentier et son

1. Inédit en français. Publié en espagnol et en anglais dans la catalogue de l'exposition *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Munda*, Centra Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 4 décembre 1989-4 février 1990.

2. *El Rio, Novelas de cabal/eria*, « Tierra firme », Fondo de cultura económica, México, 1986. Au contraire de l'auteur de cet ouvrage, c'est en effet un trait spécifique des surréalistes que de ne jamais « passer l'éponge » - sur Aragon, par exemple...

fameux autant que fumeux « réel merveilleux »³, les bons esprits n'ont pas manqué, parmi les écrivains latino-américains, pour nous assurer que la « surréalité » n'était rien d'autre et en tout cas rien de plus que la « réalité » quotidienne de l'Amérique latine. Somme toute, il suffirait d'acheter n'importe quel journal publié entre le Rio Grande del Norte et Ushuaia pour avoir des nouvelles de la « surréalité » latino-américaine ou même de la « surréalité » tout court! Mais je crains bien que tous ces écrivains qui se sont empressés d'adopter la notion proposée par Alejo Carpentier - et qui sont censés savoir lire, cependant, et pas seulement écrire - ne se fassent de la notion de « surréalité » une conception aussi superficielle et aussi grotesque que nos journalistes français qui déclarent « surréaliste » tout ce qui leur paraît un peu bizarre - mais il est vrai que nos députés français eux aussi estiment fréquemment « surréaliste » tel ou tel point du programme de leurs adversaires politiques.

3.

Pour fixer les idées - et rendre plus explicites mes accusations - , rien ne vaut un exemple concret. Celui auquel je me suis arrêté est une sorte d'indépassable chef-d'œuvre. Il s'agit d'un article de Mme Ida Rodriguez Prampolini intitulé *El Surrealismo y la fantasía mexicana* ⁴. L'auteur, soucieux de faire état de quelques connaissances de l'histoire de l'art occidental, commence par parler un peu de Dada, de sa « négativité » et de son « chaos ». Mais c'est pour déclarer aussitôt: « Mais le rationalisme français s'impose très vite » et ajouter que « Breton se propose de faire "quelque chose de sérieux et de positif" de la négativité et du chaos dadaïste »! Tout d'abord, je défie Mme Prampolini de trouver une seule déclaration de Breton selon laquelle celui-ci se serait proposé de faire « quelque chose de sérieux et de positif » de Dada. Ensuite, présenter le surréalisme comme l'expression du rationalisme français relève d'une contre-vérité à ce point élémentaire que je rougirais de chercher à apporter des preuves du contraire. Mais l'auteur en vient très vite au Mexique puisque tel est, après tout, son sujet - le seul aussi sans doute sur lequel elle ait quelques lueurs...

Elle commence, bien entendu, par se référer sans la nommer à la notion de « réel merveilleux ». Et avec quelle grâce! « Ce qu'il [Breton] postulait comme surréalité chez nous se manifeste différemment, comme réalité issue d'une fantaisie particulière mais non comme cette réalité irréelle qu'il cherchait ». Car, ajoute avec assurance Mme Prampolini tandis que déjà sa main droite - ou serait-ce la gauche? - empoigne la hampe du drapeau national, « aux raisons irrationnelles des surréalistes l'artiste mexicain oppose avec assurance une irrationalité rationnelle ». N'est-ce pas philoso-

3. Expression apparue pour la première fois dans *Le Royaume de ce monde* (1949).

4. Publié dans le catalogue de l'exposition *Los Surrealistas en México*, Museo nacional de Arte, México, 1986.

phiquement très audacieux que d'opposer ainsi à des « raisons irrationnelles » - ce pluriel à lui seul est tout un poème - une « irrationalité rationnelle » ?

Certes, ce qui est un peu gênant, c'est que Breton, comme chacun sait, ait déclaré: « Le Mexique tend à être le lieu surréaliste par excellence »⁵. Car à la fois on voudrait démontrer qu'il s'est trompé - démontrer par conséquent que le Mexique *n'est pas* surréaliste - et qu'il avait raison jusqu'à un certain point - puisque la « surréalité », c'est en somme la « réalité » mexicaine. Il semble que l'on soit dès lors condamné à entrer dans le domaine des « Oui, mais » et des cheveux coupés en quatre. Fort heureusement, les nuances ne sont pas ce qui occupe le plus Mme Prampolini : elle est pour les moyens directs et efficaces - la kalachnikov préférée aux fleurs de la rhétorique. Jugez-en plutôt:

Breton succombe à cette « réalité autre » qui est proprement latino-américaine et dans ce cas précis mexicaine, et vient augmenter la file de voyageurs européens qui, depuis Christophe Colomb, ont inventé une Amérique au service de leurs désirs ou de leurs intérêts.

Voilà Breton remis dédaigneusement à sa place par la douanière Prampolini dans la file des autres touristes - et colonisateurs plus ou moins déguisés. Et prié d'écouter ce discours:

Sachez une fois pour toutes que seuls les Mexicains sont habilités à avoir - et au besoin à formuler - une opinion sur le Mexique. En tant que touriste, vous avez seulement le droit d'admirer - pas celui de critiquer et encore moins de faire valoir « vos désirs ou vos intérêts ». Est-ce que je me mêle de critiquer La Joconde lorsque je viens à Paris? De dire par exemple qu'on voit bien qu'elle n'a pas été peinte par un Mexicain parce qu'elle manque totalement de « fantaisie » ? Ou de juger que la tour Eiffel aurait un petit air « aztèque » si seulement elle était faite en pierre? Non, n'est-ce pas, alors...

Il faut en convenir, il y a un fond de bon sens chez Mme Ida Rodriguez Prampolini.

Mais elle ne peut pas empêcher - rétrospectivement, en quelque sorte - que le surréalisme, malgré tout, se soit intéressé au Mexique et que des surréalistes soient venus dans ce pays, que quelques-uns d'entre eux, même, l'aient assez aimé pour y vivre - certains jusqu'à leur mort: Wolfgang Paalen, Remedios VafO, Alice Rahon. Tout ce que peut faire Mme Prampolini, dans ces conditions, c'est limiter la contagion et dresser le plus de barrières possibles entre les surréalistes et le Mexique. Elle commence par affirmer hautement que les objectifs de l'art mexicain sont radicalement étrangers au surréalisme:

5. Interview par Rafael Heliodoro Valle, *Universidad de México*, junio de 1938.

Quoique le surréalisme n'ait pas rencontré une grande réceptivité dans l'ambiance mexicaine, l'arrivée pendant les années de guerre d'un nombre important de poètes et d'écrivains, croyants et pratiquants de la théorie du surréalisme [...] 6, vint enrichir le champ artistique du Mexique livré jusqu'alors, presque exclusivement, à la pratique d'un art éminemment nationaliste, attaché à découvrir et à perpétuer l'essence de la « mexicanité ».

Il est à peu près certain que Mme Prampolini a entendu dire que les surréalistes — du moins les vrais: Breton, Péret, Max Ernst, Tanguy, etc. — avaient en horreur les patries, à commencer par la leur. Ce qu'ils cultivaient, ce n'était pas le nationalisme, mais l'internationalisme. Il est donc tout à fait vraisemblable que leur message révolutionnaire internationaliste et antipatriotique ait été incompréhensible pour les artistes mexicains. On imagine fort bien par exemple que Diego Rivera et Frida Kahlo, chez lesquels habita Breton lors de son séjour au Mexique, aient pu être choqués sur ce point, eux qui mettaient un peu partout des drapeaux mexicains — ou des drapeaux rouges — : ils aimaient beaucoup les drapeaux. D'ailleurs, j'ai sou vent remarqué qu'à l'exclusion de ceux qui résidaient en France, les surréalistes à l'étranger se sont très rarement affirmés par des prises de position antipatriotiques. La seule exception, à ma connaissance, concernerait les surréalistes japonais qui, en 1941, furent condamnés à formuler publiquement l'aveu suivant: « J'ai pratiqué le surréalisme en tant que moyen d'établir la révolution prolétarienne et communiste, en refusant l'empereur et en visant à détruire l'Empire japonais»⁷. En Europe, hormis les surréalistes yougoslaves qui, eux, furent poursuivis ou emprisonnés pour des raisons politiques, le seul surréaliste qui ait eu de graves démêlés avec la justice de son pays — et purgea pour cela en 1937 une peine d'un mois de prison —, le Danois Wilhelm Freddie, c'était parce que certaines de ses œuvres exposées étaient accusées d'obscénité mais aussi que l'une d'entre elles ridiculisait un chef d'état étranger — un certain Adolf Hitler.

Mais revenons à Mme Prampolini, qui se lance dans un éloge frénétique de l'« École Mexicaine », d'un patriotisme à la fois si enflammé et si confus qu'il laisserait croire que son auteur a des ambitions politiques au plus haut niveau — peut-être devenir Présidente de la République Mexicaine? À moins qu'elle ne cherche plus simplement à faire oublier qu'elle porte un nom italien? Elle fait remarquer en effet dans cette « École Mexicaine » :

6. Je supprime ici une incise: «ainsi que l'ample réponse et l'étroite collaboration que Breton rencontra chez le poète Octavio Paz et chez le peintre Alberto Gironella », qui prouve seulement que Paz et Gironella étant, eux, bien vivants - contrairement à Remedios Varo - , Mme Prampolini se sent forcée de les ménager un peu, quoique sans doute à contre-cœur.

7. Jun Ebara, « Japon », *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982.

une constante culturelle, un courant de vie dans lequel cohabitent des espèces voisines, des esprits qui se touchent et qui recueillent la sève culturelle du peuple mexicain, laquelle surgit sous la forme de poème, de pierre taillée, de chanson populaire comme le « corrido », d'ex-voto ou d'action de grâce. Etc.

Mais si elle est si sûre que cela des vertus de l'« École Mexicaine », pourquoi y revient-elle avec tant d'insistance à plusieurs reprises dans un texte qui, pourtant, n'est pas très long? Parce qu'elle n'a rien d'autre à dire? Laissons-la parler: elle nous dira elle-même quels sont ses mobiles réels. Elle déclare par exemple:

Les différences qui sautent aux yeux entre ces artistes attachés au programme français, comme le sont Leonora Carrington ou Remedios Varo, ou d'autres artistes plus jeunes comme Pedro Friedeberg ou Xavier Esqueda, et ces peintres écartés du programme [de l'exposition], comme par-exemple Antonio Ruiz ou Francisco Toledo, suffisent à étayer la distinction que nous avons voulu établir.

Voyons en quoi consiste cette « distinction » :

Les premiers - c'est-à-dire, si je comprends bien, non seulement Leonora et Remedios, mais Friedeberg et Esqueda - fabriquent leur propre monde, inventent leurs correspondances internes, réalisent leurs fantaisies secrètes, regardant à l'intérieur d'eux-mêmes, en définitive surréalisent, forment le rêve d'un monde toujours personnel et presque toujours érudit.

Oui, pourquoi pas? Mais les autres, ceux qui ne « surréalisent » pas?

Les artistes qui relèvent de la production mexicaine, populaire ou cultivée, aussi distincts les uns des autres qu'Us puissent être, toujours regardent en dehors, se lient avec l'autre, choisissent et manipulent une tradition commune dans son immensité, réfléchissent avec pertinence à leur environnement et se réfèrent à une réalité qui est réelle parce qu'elle est partagée, parce qu'elle est aussi celle des autres, de beaucoup.

L'auteur se répète une fois encore - redouterait-elle une certaine lourdeur d'esprit de la part de ses compatriotes? - dans sa conclusion:

Les meilleurs artistes surréalistes présentés dans cette exposition élaborent un beau monologue, nous convoquent devant le miroir de leur propre image, tandis que les artistes de la fantaisie mexicaine nous apprennent à comprendre notre monde commun et nous jettent sur les rives de notre culture et de notre tradition parce qu'ils sont entraînés par le courant des rivières populaires qui traversent notre continent américain et irriguent notre terre à tous.

Voilà donc le problème clairement posé cette fois: aux yeux de Mme Prampolini, les surréalistes se contentent de développer pour leur seul usage leurs fantasmes personnels alors que les peintres de la « fantasia mexicana » parlent au nom d'une communauté nationale - et même panaméricaine - et ainsi s'adressent à tous. Cette argumentation n'est pas nouvelle: elle est celle, simplement *appliquée* au Mexique, que le prétendu « réalisme socialiste » de Staline et de Jdanov a répandue à travers le monde depuis 1934 - et je suis sûr que Siqueiros aurait contresigné avec enthousiasme les propos tenus par Mme Prampolini. Néanmoins, il subsiste un mystère dans tout cela: comment se fait-il que cette dame, dont la haine pour le surréalisme est à ce point évidente, passe au Mexique pour une spécialiste du surréalisme?⁸ Et comment se fait-il aussi qu'on l'invite à tenir de tels propos *dans le catalogue d'une exposition officielle du Museo nacional de Arte de México consacrée au surréalisme*? Doit-on en conclure que les convictions staliniennes conservent encore de puissants adeptes parmi les plus hautes instances culturelles mexicaines?

J'ai prononcé le mot de « haine » il y a un instant pour caractériser l'attitude de Mme Prampolini à l'égard du surréalisme. On a pu penser que j'exagérais, que je me laissais emporter par la passion polémique. C'est que j'ai gardé le plus beau pour la fin: un parallèle auquel se livre cette dame entre Remedios Varo et Frida Kahlo. Remedios est mise en accusation avec une brutalité inouïe - c'est le ton des Procès de Moscou. « Comment est-il possible qu'une réalité aussi puissante et envahissante que la réalité mexicaine n'ait pas réussi à toucher une seule corde sensible dans l'âme de cette artiste? » Mais notre Vichinsky en jupons fournit elle-même la réponse - parfaitement injurieuse, mais Remedios n'est plus là, hélas, pour y répondre: « Parce que ce n'est pas seulement le Mexique qui lui fut étranger, les autres pays dans lesquels elle vécut ne la touchèrent pas davantage, Remedios fut une exilée à l'intérieur d'elle-même ».

On croit rêver! Si Remedios Varo s'est réfugiée au Mexique, c'est parce qu'elle fuyait en premier lieu son pays, la Catalogne, tombée entre les mains de Franco, et en second lieu la France, tombée entre les mains des nazis. C'est curieux, tout de même, que l'argumentation de Mme Prampolini me fasse toujours penser à quelques-unes des plus sinistres figures de l'histoire du XX^e siècle: tout à l'heure c'était à Staline, maintenant c'est à Franco et à Hitler - je dois avoir vraiment l'esprit mal tourné! Mais il est vrai que, dans l'œuvre de Remedios, on chercherait en vain aussi bien un aperçu du port de Barcelone avec la statue de Christophe Colomb qu'une image du Sacré-cœur de Montmartre ou qu'une vue du Popocatepetl - voire du Paricutin! Si je me réfère à des cartes postales, c'est

8. Elle est l'auteur d'un important ouvrage, *El Surrealismo y el Arte fantástica de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1969 - où son hostilité à l'égard du surréalisme est beaucoup moins évidente que dans son article de 1986.

qu'apparemment c'est le seul art auquel Mme Prampolini entende quelque chose...

Je crains fort en vérité que cette dame ne sous-estime la noire ingratitude de la plupart des artistes accueillis à bras ouverts - comme ce fut sans doute le cas de Remedios Varo - dans un autre pays que celui où ils ont vu le jour. Qu'elle songe à Picasso par exemple qui, à peine était-il installé à Paris, a cessé de peindre des putains montmartroises pour célébrer les saltimbanques, ces gens venus on ne sait d'où! Chagall, lui au moins c'était quelqu'un qui savait se tenir: il faisait planer ses amoureux au-dessus de la tour Eiffel ou des ponts de Paris, s'il avait vécu au Mexique, il les aurait certainement fait planer au-dessus du Zocalo, des jardins de Chapultepec ou des pyramides de Teotihuacan. Mais le pire de tous, c'était Marcel Duchamp, pourtant généreusement adopté comme un fils par la ville de New-York. La seule fois qu'il a représenté la vénérable Statue de la Liberté, c'est en remplaçant son visage par celui d'André Breton! Comme si ce premier sacrilège ne lui avait pas suffi, il en a commis un second: le jour où une grande revue américaine lui a commandé pour sa couverture un portrait de George Washington, il a fait ce portrait mais en se servant pour cela de serviettes hygiéniques - oui, une sorte de Tampax. La revue a refusé, bien entendu - tout comme, j'imagine, Mme Prampolini aurait refusé d'exposer un portrait de Benito Juarez exécuté en papier tue-mouches! Chiens de métèques!

J'ai une dernière querelle à faire à Mme Prampolini : lorsqu'elle affirme de Frida Kahlo que celle-ci est « probablement la plus réaliste de nos peintresses ». Réaliste, l'auteur de *Mi nana y yo* [Ma nourrice et moi] (1937), de *La que el agua me ha dada* [Ce que l'eau m'a donné] (1939), de *Las dos Fridas* [Les deux Fridas] (1939), de *Raíces* [Racines] (1943)? Il s'agit de s'entendre sur le sens des mots. Si Frida est réaliste, c'est comme le sont les ex-vota d'ailleurs célébrés par Mme Prampolini, ou comme l'était le douanier Rousseau. Malheureusement pour Mme Prampolini, le douanier Rousseau n'était pas réaliste du tout. Et Frida Kahlo non plus. Ni d'ailleurs Maria Izquierdo.

4.

Le problème qui ne cesse de hanter les artistes mexicains, celui de leur « mexicanité », ne me paraît pouvoir retenir l'attention - et déborder par là le médiocre programme patriotique et populiste que défend Mme Ida Rodriguez Prampolini. - que *dans la mesure où y est impliqué et même revendiqué l'héritage pré-cartésien*. Je dirais même que le seul critère esthétique qui me paraisse de nature à entraîner la décision sur ce plan - « Sommes-nous ou ne sommes-nous pas dans la "mexicanité"? » -, la question n'étant posée de préférence qu'à propos d'artistes eux-mêmes d'origine mexicaine, me paraît pouvoir se résumer à cette question: «Est-

ce que cela *tient* ou non à côté de l'art du Mexique pré-cortésien? » Ce qui ne veut pas dire le moins du monde — car sinon je tomberais dans un système aussi creux et aussi faux que celui de Mme Prampolini — que ce soit le « contenu manifeste » des œuvres considérées qui fasse obligatoirement référence à l'univers mexicain ou même pré-cortésien, mais leur « contenu latent ».

À une telle question, je ne répondrais positivement que dans huit cas — en m'en tenant à la peinture — : Posada, Frida, Maria, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Tamayo, Gironella, Vicente Rojo. *Et c'est tout*. Si j'avais un neuvième exemple à ajouter, ce serait sans doute le Dr Atl — bien qu'il soit si près du « contenu manifeste » de la « mexicanité ». On aura remarqué en effet que trois de ces artistes — Gerzso, Gironella et Rojo — ne se réfèrent pas directement à la « réalité » mexicaine, ce qui ne les empêche nullement, bien au contraire, de l'exprimer⁹. On aura remarqué également que ni Posada, ni Maria Izquierdo n'entretiennent de relations évidentes avec le surréalisme — sauf que des surréalistes les ont aimés et célébrés —, que cette relation est assez incertaine en ce qui concerne aussi bien Tamayo que Gerzso — sauf, bien sûr, dans les années quarante pour ce qui concerne ce dernier — et qu'elle est nulle, à ce qu'il semble, dans le cas de Vicente Rojo.

5.

Parmi les peintres mexicains présentés en janvier 1940 à l'Exposition internationale du surréalisme de Mexico — organisée, comme on sait, par César Moro et Wolfgang Paalen, avec le concours de Breton retenu en France par la mobilisation —, bien peu, il faut le reconnaître, méritaient d'être appelés surréalistes. Mais il était dans la logique de telles manifestations, qui eurent lieu en divers points du monde à partir de 1934-1935, de rassembler autour des surréalistes proprement dits des artistes locaux montrant quelque affinité spirituelle ou formelle avec le mouvement. Excepté Frida Kahlo et Carlos Mérida, déjà nommés, il n'y avait guère que Roberto Montenegro — dont *Le Fils prodigue* (1930) avait été en quelque sorte le premier tableau surréaliste peint au Mexique — et Antonio Ruiz — au moins pour son *Rêve de la Malinche* (1939), peint dans la manière de l'Américain Grant Wood — qui auraient pu passer pour tels. On peut regretter aussi que Maria Izquierdo et Juan O'Gorman n'aient pas été invités à l'exposition de 1940. Mais les autres — Diego Rivera, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Guillermo Meza — n'entretenaient avec le surréalisme que des rapports bien lointains. Sans doute était-ce déjà, sauf dans le

9. En ce qui concerne Gironella, il faudrait moduler cette affirmation. Lorsqu'il se réfère à Zapata ou à Buñuel, par exemple, il est évident que la « réalité » mexicaine est concernée, mais d'une façon totalement lyrique et totalement inventée — totalement surréaliste, en somme. Rien à voir avec la « fantasma » mexicaine pour intérieurs petits-bourgeois!

cas de Rivera, la « fantasia mexicana » - et l'on aurait pu, à cette époque, leur ajouter Raúl Anguiano, Manuel Montiel Blancas, Julio Castellanos, Jesús Reyes Ferreira, Adolfo Best Maugard, Alfonso Michel. et Emilio Rosenbluet.

6.

Et justement, si nous parlions un peu de cette « fantasia mexicana » si chère au cœur de Mme Prampolini? Tout d'abord, j'avoue ne pas saisir très bien en quoi elle est si représentative de quelque « réalité » mexicaine que ce soit! Car ce qui me paraît la caractériser globalement, c'est sa superficialité, son absence de sérieux, son souci de plaire aussi. Et quant à son « irracionalidad que razona », je demande qu'on me donne des exemples! Le seul qui pourrait se tirer d'affaire, c'est le Juan Soriano de la fin des années cinquante - *P6jaro alucinado* [Oiseau halluciné], 1956-1957, *El Pez luminoso* [Poisson lumineux], 1957, *El Sol naciente* [Soleil levant], 1958 - , plus proche en définitive de Paul Klee que des surréalistes proprement dits. L'avouerai aussi une petite faiblesse à l'égard de Xavier Esquada, en dépit de la facilité de ses effets. Par contre, j'étonnerai beaucoup de gens en disant que je reste toujours aussi étranger aux prouesses d'un Pedro Friedberg ou à celles d'un Francisco Toledo. Le premier, décorateur facétieux et d'une habileté folle, me fait trop penser aux jeux d'optique du Hollandais Escher et aux « trucs » des prestidigitateurs. Le second est, dans son genre, très habile également. Il est drôle, inventif, non dépourvu de poésie et sa couleur est charmeuse en diable. Mais à mes yeux il fait un peu figure de Tamayo pour rire - un Tamayo pour jardins d'enfants, tout en rubans, serpents et confetti. Abraham Angel ne manque pas de qualités, malgré son côté un peu niais, Gelsen Gas et Rodolfo Nieto non plus. Par contre, je trouve totalement dépourvus d'intérêt Juan Calderon, Alfredo Castafieda, Arturo Estrada, Luis Garca Guerrero, José Garca Ocejo et José Maria García Saiz. Voilà, j'en ai fini avec la « fantasia mexicana »!

7.

Je n'ai pas envie de parler comme ils mériteraient que j'en parle des surréalistes qui se sont installés au Mexique pendant la Seconde Guerre mondiale. J'ai déjà trop parlé d'eux, trop écrit sur eux ou alors je les ai trop bien connus - du moins Benjamin Péret, Wolfgang Paalen et Alice Rahon¹⁰. Alice Rahon, je l'ai revue peu de temps avant sa mort. Ses souvenirs s'entrelaçaient comme des lianes et s'étreignaient sans fin. Il n'y avait plus aucune distance entre l'Europe et l'Amérique, entre les hommes et les ani-

10. J'ai rencontré une seule fois, à Mexico, Leonora Carrington et aussi Katy Horna - longuement l'une et l'autre. J'ai seulement aperçu Remedios Vara lors de son dernier passage à Paris - Péret était encore vivant.

maux, entre la terre et le ciel. Et ses peintures étaient de grandes flaques de rêve. Paalen, lui, est mort sous des montagnes de fleurs. Dans ses dernières années, il ne peignait plus que des fleurs, non pas des bouquets de fleurs, mais des buissons de fleurs qui envahissaient l'espace et fleurissaient, fleurissaient à perte de vue. De Péret, je suis particulièrement heureux qu'ait récemment paru en version espagnole, traduit par José de la Colina, son admirable *Air mexicain* 11. Ce poème me paraît de la plus grande importance pour le Mexique, pour les relations du Mexique avec son propre passé, mais aussi pour ses relations avec le surréalisme en particulier et avec la poésie en général. Tous les écoliers mexicains devraient pouvoir le lire, un jour ou l'autre, lorsqu'ils seront en mesure de saisir la grandeur poétique du Mexique.

Paris, le 30 juin 1989

11. Dans *México en el Arte*, n° 14, otoño de 1986. Mais il faudrait aussi publier ce poème en un petit volume distinct.

SURRÉALISME ET MEXICANITÉ

Michelle VERGNIOLE DELALLE

Les relations entre le surréalisme et le Mexique ressemblent à une histoire d'amour déçu. Après le coup de foudre originel, la tentative de construire quelque chose ensemble, viennent l'incompréhension mutuelle puis les rancœurs et enfin les conflits teintés souvent de mauvaise foi, mêlés de rivalités et de divergences politiques rancieuses. Le beau roman a échoué. Comme le dit José Pierre:

La place du Mexique dans l'imaginaire surréaliste fut et demeure considérable, plus considérable en fin de compte que les résonances éveillées par le surréalisme dans la création artistique mexicaine contemporaine - de Frida Kahlo à Tamayo et d'Octavio Paz à Gironella — si importantes qu'aient pu être parfois ces dernières 1.

Et, dans une préface éditée au Mexique:

Je conclurai personnellement que, en somme, tout est surréaliste au Mexique, à l'exception de ses politiques, de ses militaires et de ses curés, mais aussi de la majeure partie de ses artistes et de ses intellectuels 2.

Il poursuit en reprochant à l'intelligentsia mexicaine de « s'obstiner à voir le surréalisme comme un produit étranger, un produit d'importation malgré sa vocation universaliste ». Cette accusation soulève deux questions: tout d'abord, les artistes mexicains — les peintres puisque c'est par eux que tout a commencé — étaient-ils, avant l'arrivée de Breton, des surréalistes qui s'ignoraient? Ensuite, sont-ils figés dans leur refus au point que la longue fréquentation des surréalistes européens prestigieux fixés au Mexique n'ait eu aucune conséquence, sinon sur l'œuvre des quatre artistes cités plus haut?

En mars 1939 s'ouvre à Paris, à la galerie Pierre Colle, une exposition simplement intitulée *Mexique*, dont André Breton est l'organisateur. On

1. José Pierre, *L'Aventure surréaliste autour d'André Breton*, E.P., Filipacchi/Artcurial, Paris, 1986, p. 90.

2. José Pierre, préface à : Lourdes Andrade, *Para la Desorientación general*, Editorial Aldus, Mexico, 1996, p. II.

peut y voir des objets populaires contemporains, deux urnes funéraires précolombiennes, des portraits des XVIII^e et XIX^e siècles dont il apprécie

l'ambiance mystérieuse, et des retables... dans lesquels l'artiste, quelquefois improvisé, rend grâce d'une guérison, d'une rémission de maladie, loue le ciel de l'avoir fait survivre à un accident, échapper à un péril ³.

Enfin, il expose des photographies de Manuel Alvarez Bravo et dix-huit tableaux de Frida Kahlo :

Quelles n'ont pas été ma surprise et ma joie à découvrir, comme j'arrivais à Mexico, que son œuvre, conçue en toute ignorance des raisons qui, mes amis et moi, ont pu nous faire agir, s'épanouissait avec ses dernières toiles en plein surréalisme... Le tableau que Frida Kahlo de Rivera était en train d'achever - « Ce que l'eau me donne » - illustre à son insu la phrase que j'ai recueillie naguère de la bouche de Nadja: « je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces » ⁴.

Lo que vi en el agua o *Lo que el agua me dió* (*Ce que j'ai vu dans l'eau* ou *Ce que l'eau m'a donné*), est un tableau qui précipite littéralement le spectateur dans un espace sans issue. Sa moitié supérieure montre d'une manière très réaliste l'extrémité d'une baignoire et les bouts de deux pieds aux ongles vernis dont le droit porte une blessure ouverte. La partie inférieure est occupée par la représentation de l'eau du bain sur laquelle flottent un grand nombre d'objets et de personnages hétéroclites: des mariés en costume du début du siècle, une robe folklorique de Tehuantepec, une noyée, un gratte-ciel surgissant d'un volcan, des cactus fleuris... Leur juxtaposition, insouciant des lois de la perspective comme de toute notion d'échelle, évoque les procédés du *collage*, obéit à l'idée du *modèle intérieur* surréaliste. Tout concourt à l'effet visionnaire annoncé par le titre, que ce soit le contraste entre le mimétisme scrupuleux des pieds et la délicatesse des détails des objets du bain, ou bien l'étrangeté de la *rencontre* entre les cactus, les coquillages et les mariés.

Pourtant, que voit le spectateur installé en quelque sorte à la place du peintre dans la baignoire, pour peu que sa connaissance de la biographie et de l'iconographie habituelle de l'artiste lui épargnent l'effet de surprise? Une narration, le bilan de sa vie en 1939. Certains éléments, le portrait des parents en mariés ou les opérations ratées de son pied droit, sont évoqués sans détours. Pour ceux dont l'expression se révèle délicate, Frida Kahlo a recours à tous les artifices du langage, symbole, allégorie, métonymie, métaphore... Cependant, elle ne cache rien de son intimité, ni l'échec de son mariage (la robe tehuana, symbole de son désir de plaire à son mari, vide),

3. André Breton. *Mexique*, Galerie Pierre Colle, Paris, 1939, p. 3.

4. *Id.*, *ibid.*, p. 10.

ni sa double sexualité (la fleur reliée par des lianes sombres à la robe et par des lianes claires au radeau portant deux nus féminins), ni ses fantasmes de vengeance (la noyée a le visage de sa sœur Cristina), ni sa liaison avec un photographe américain (le volcan mexicain et le gratte-ciel), ni son amour pour son pays (les cactus), ni son espoir de sortir du marasme (les orteils émergés) et sa difficulté (leur reflet). Il ne s'agit pas là d'une vision, mais d'une confiance impudique.

Breton qui, naturellement, sait voir, saisit parfaitement le sens général du tableau:

Les vertiges de la puberté, les mystères de la génération alimentent ici l'inspiration qui, loin, comme sous d'autres latitudes, de les tenir pour des lieux réservés de l'esprit, s'y pavane au contraire, avec un mélange de candeur et d'impertinence 5.

De même, l'un des plus étranges tableaux de l'exposition, *Ma Nourrice et moi* ou *Je tête*, n'est qu'une claire allégorie. On y voit Frida Kahlo, enfant au visage d'adulte, s'abreuvant au sein d'une indigène brune dont le visage est celui d'un masque précolombien, tandis que des gouttes, laiteuses elles aussi, tombent des nuées sur une végétation tropicale: c'est là l'image des trois sources qu'elle revendique pour son art, le peuple, le passé précolombien, la nature mexicaine. On est bien loin de l'expression de l'activité inconsciente de l'esprit. Le malentendu est consommé. Breton n'avait voulu voir que ce qui liait ce pays et cette peinture au surréalisme, la poésie, l'insolite, le sexe, l'humour et la mort. Frida Kahlo n'a vu surtout que les différences. On sait par sa correspondance que les surréalistes l'ont déçue, qu'elle les trouve bavards et futiles, velléitaires et paresseux. Elle refusera d'être assimilée à eux:

Certains critiques ont essayé de me classer comme surréaliste, mais je ne me considère pas comme surréaliste. Vraiment, je ne sais pas si mes peintures sont surréalistes ou non... ce que je sais, c'est qu'elles sont la plus franche expression de moi-même. [...] Dans ma peinture, je souhaite être à la hauteur du peuple auquel j'appartiens et des idées qui me portent 6.

Elle acceptera quand même de participer à l'Exposition Internationale du Surréalisme organisée à Mexico en janvier 1940 par Wolfgang Paalen et de figurer, ainsi que Diego Rivera, dans la section des *Surréalistes internationaux*. Elle y expose un grand format, *Les Deux Fridas*, double auto-portrait qui symbolise le déchirement de son récent divorce. Lui, montre

5. *Id.*, *ibid.*, p. 10.

6. Rapporté par H. Herrera: *Frida. A Biography of Frida Kahlo*, Harper and Row, New York, 1983, p. 263. Cité par Serge Fauchereau in : *Les Peintres révolutionnaires mexicains*, Messidor, Paris, 1985, p. 108.

deux œuvres de circonstance peu convaincantes, *Majandrdgora aracnilectr6sfera en sonrisa*, plus sagement rebaptisée depuis *Dame en blanc*, portrait réaliste d'une jeune femme dodue au sourire mélancolique qui tient une tête de mort en son giron, entre ses mains soignées. L'autre toile, *Minervectanimortvida* ou plus simplement *Arbre avec gant et couteau* se résume toute entière dans son titre. Lorsqu'il se laisse aller à sa fantaisie, Rivera est pourtant capable d'humour noir ou d'un fantastique qui puise souvent sa source dans les objets précolombiens qu'il collectionne avec passion. Mais on ne peut forcer son talent!

L'autre partie de l'exposition s'intitule *Peintres mexicains* et regroupe la plupart des grands artistes de l'époque. Tous sont issus de la révolution qui, de 1910 à 1920, a ensanglanté le pays et donné naissance, non à une société véritablement nouvelle, mais à la notion de Nation Mexicaine. Avant la conquête, les autochtones appartenaient à des tribus rivales déchirées par des guerres incessantes. De 1521 à 1810, trois siècles de colonisation ont créé une société hétérogène où Espagnols, Créoles, Métis et Indigènes formaient de véritables castes et dont les fractures se sont traduites par un siècle de conflits intérieurs aggravés de guerres extérieures, pour s'achever dans la révolution. Au sortir de celle-ci, il est vital de créer enfin une unité, de fédérer les énergies. Ce sera en grande partie l'œuvre des intellectuels.

Si l'indépendance a vu l'accession au pouvoir de la grande bourgeoisie créole, la révolution a été le triomphe de la bourgeoisie moyenne, c'est-à-dire métisse. Elle seule, en fin de compte, en a pleinement profité. Tout ce qui va dans le sens d'une réhabilitation de ses origines indiennes, si longtemps méprisées, la flatte. Origines mythiques, s'entend! On se vante volontiers d'avoir « du sang indien par sa mère », ce qui à la limite peut signifier qu'il remonte aux temps où les conquistadores épousaient les filles des souverains indigènes; mais nul n'avoue jamais que son grand-père est arrivé pieds nus d'un « *puebla* » crasseux. De tout temps le problème des métis est de ne plus appartenir à aucune des deux communautés dont ils sont issus. La « *mexicanidad* » (mexicanité) n'y échappe pas et ne peut mieux se définir que par une double négation: ni espagnols, ni indigènes. Fonder ou refonder la « cité » implique d'avoir recours au mythe des origines. Celles-ci ne pourront donc être que précolombiennes.

À société nouvelle, culture nouvelle. Le ministre de l'Éducation du gouvernement Obregon, Vasconcelos, écrivain et avocat auquel la passion qu'il porte à sa tâche inspire parfois des traits de génie, va en jeter les bases. Il existe au Mexique une forme d'art particulière qui s'est développée brillamment aux temps précolombiens, que l'église catholique a largement utilisée ensuite, contribuant ainsi à la perpétuer, et qui s'est poursuivie au XIXe siècle sous une forme populaire aux murs des débits de boissons, les « *pulquerias* » : c'est la fresque. Vasconcelos confie les murs des bâtiments publics aux jeunes peintres avec pour mission d'en faire des œuvres

destinées à l'éducation du peuple. Les Mexicains se reconnaissent dans cet art venu de leurs lointaines racines, qui a, comme eux, traversé la période coloniale en se transformant profondément, mais n'a pas sombré et peut renaître comme l'éclatant symbole de la « mexicanité ».

Selon les termes de David Alfaro Siqueiros:

Diego Rivera, au cours du processus des débuts de la période muraliste (1922-1924) nous expliqua le sens de la prodigieuse tradition pré-hispanique de notre pays, l'utilité des valeurs du métissage colonial, la variété de l'art populaire du Mexique, c'est-à-dire il nous montra l'application de tout ce qui, dans notre appel de Barcelone ⁷, n'était qu'une théorie de recherche de l'université, à travers le contact avec les précieuses traditions directes de la nationalité ⁸.

Le muralisme est né, qui fonctionne comme un vaste mouvement entraînant derrière lui et les valeurs qu'il proclame la quasi totalité des jeunes peintres de l'époque. Parallèlement à son action artistique, l'État assume la culture passée en créant une politique indienne basée sur des critères scientifiques: fouilles archéologiques, recherches historiques sur les populations, études anthropologiques des sociétés locales contemporaines, etc. D'où une meilleure connaissance à la fois du passé précolombien, des cultures traditionnelles, du folklore, des fêtes, de l'artisanat, qui renouvelle les sources d'inspiration d'une « production artistique qui, en un temps record, a renouvelé l'ensemble des images de la nation »⁹.

Les peintres mexicains du **XIXe** et des deux premières décennies du **XXe** siècle qui avaient étudié et s'étaient « fait un nom » ont parfois été d'excellents peintres. Aucun d'entre eux, cependant, n'a fait passer dans ses tableaux la moindre magie. Élevés à l'école du rationalisme européen, ils se sont rangés à ses valeurs. Le fantastique en peinture existait pourtant déjà au Mexique (qu'on se rappelle les portraits anonymes et les retables exposés par Breton en 1939). Il était l'apanage de l'art populaire. Lorsque les peintres, à qui Vasconcelos a donné toute liberté et qui sont tous des révolutionnaires, vont se tourner vers le peuple pour en faire la source de leur inspiration et le destinataire de leurs œuvres, ils vont renouer avec cette tradition qui pratiquait la fusion de l'imaginaire et du réel depuis des millénaires.

Tous les peintres de l'Exposition internationale du surréalisme de 1940 participent de quelque manière à ce grand mouvement de rénovation de la peinture mexicaine et puisent à l'une ou l'autre des sources qu'il propose. Les œuvres présentées ont en commun l'absurde ou l'étrange. Mais ceux-

7. Cf l'article intitulé « Trois appels d'orientation actuelle aux peintres et sculpteurs de la nouvelle génération américaine » paru dans la revue « Vida americana » à Barcelone, en mai 1921.

8. David Alfaro Siqueiros: *L'Art et la révolution*, Éditions sociales, Paris, 1973, p. 89.

9. Annick Lempérière, *Intellectuels, État et société au Mexique*, L'Harmattan, Paris, 1992, p. 66.

ci procèdent de l'emploi du symbole ou de la métaphore, de la liberté dans le traitement de l'espace et des figures qui préside aux retables populaires et de l'impénétrabilité des mythes indigènes pour un œil européen. Cette peinture est donc fondamentalement différente de la recherche surréaliste.

Roberto Montenegro a pourtant fait œuvre de circonstance. Dans *Toucher* et *Eros* il a accentué le côté fantastique des allégories qu'il met en scène habituellement. De son long séjour en Europe au début du siècle, il a gardé l'empreinte de l'Art Nouveau, une tendance décorative et un goût marqué pour le symbole et le macabre. Ici, il a ajouté un certain érotisme. Cela ne suffit pas à en faire un représentant du surréalisme et cette exposition n'aura pas d'autres répercussions sur son œuvre.

Carlos Merida est parfois considéré lui aussi comme ayant subi l'influence directe du surréalisme. Il est Guatémaltèque, d'origine Maya Quiche. Il lui revient d'avoir été le premier à utiliser dans ses tableaux des motifs indigènes, dès 1920. Il a séjourné deux fois à Paris, (1910-1914 et 1926-1929). Cependant, si son art tend à l'abstraction, ce n'est pas la conséquence d'une influence européenne, mais le désir de poursuivre, dans un langage contemporain, l'expression plastique des Mayas préhispaniques dans laquelle la stylisation et le rythme jouent un rôle prépondérant. On peut apparenter son œuvre à celle de Paul Klee, qu'il admire passionnément, (ils étaient musiciens l'un et l'autre), mais il ne participera pas plus que lui au mouvement surréaliste. En 1940, il poursuit sa recherche solitaire, à la fois au contact et en marge du tumultueux mouvement mexicain. Il est Maya, et non Mexica, et se sent concerné, non par la *mexicanidad*, mais surtout par ses propres racines.

Un troisième artiste, Antonio Ruiz dit *El Corcito* (Petit Chevreuil), est souvent considéré comme proche du surréalisme. Il peint avec une précision de miniaturiste de petits formats évoquant d'une manière satirique la vie mexicaine. Il emploie avec un art consommé toutes les libertés qu'octroie la tradition populaire dont il s'inspire, jouant avec les perspectives inexactes et les échelles irréalistes pour créer une impression de fausse naïveté, démentie par des traits de caricature féroces. On est bien loin d'une approche de la « mentalité enfantine », d'un « modèle intérieur » ou du rêve. Les deux œuvres sélectionnées par Paalen, si elles peuvent surprendre un œil étranger, ne sont pourtant que deux allégories « à la mexicaine ». L'une, *L'Orateur*, montre un nain grimpé sur une chaise qui, les bras ouverts « comme un leader syndical », harangue une assemblée de courges.

L'origine de sa vision absurde est profondément ancrée dans la révolution qu'il avait vécue dans sa propre chair, plus que dans le pur jeu de la fantaisie pour la fantaisie ¹⁰.

10. Ida Rodríguez Prampolini. *El surrealismo y el arte fantástico de México*. UNAM, Mexico, 1983. p. 58... « el origen de su visión absurda está íntimamente anclado en la revolución que él había vivido en carne propia. más que en el puro juego de la fantasía por la fantasía en sí ».

L'autre œuvre, *Malinche* ", représente une grande figure endormie, une belle indigène au visage douloureux, aux formes pleines et maternelles. Le drap qui la couvre supporte un paysage typiquement mexicain avec de petites maisons aux toits rouges, un grand ravin, un pont, une arène, surmontés par une église de style colonial. Le passé indien dort toujours sous le Mexique européenisé.

...La métaphore apparaît recouverte de poésie et traitée de façon imaginative, peut-être que, pour qui ne connaîtrait pas et ne saurait pas ce que signifie la figure de la première femme qui mêla son sang avec celui d'un Espagnol, ce tableau pourrait sembler purement Onirique et surréaliste, mais l'intention de Ruiz n'a pas été, ici non plus, le jeu de la fantaisie pure, mais la mutation d'une réalité de caractère et de contenu spécifique en un joli rêve 12.

Il ne faudrait cependant pas conclure qu'Antonio Ruiz n'est qu'un peintre de la satire sociale pas toujours clairement compris du spectateur européen. Il existe dans son œuvre une authentique dimension fantastique qui se traduit souvent par la présence au sein du tableau de détails déroutants, sans justification immédiate. Par exemple, ce sont les déchirures dans le mur bleu qui ressemble à un ciel, derrière *la Malinche*, qui laissent, au travers de formes imitant nuages et éclair, apparaître la brique (jeu d'espaces en clin d'œil à Magritte?) ; ou bien encore la petite cruche portant la signature du peintre posée indûment sur le pavé de la rue des *Changuitas* (*Les Rustaudes*); c'est aussi, dans *La Flûte enchantée* ou *La Soprano* le morceau de miroir bizarrement incliné dans lequel se regarde le coq qui sort de la bouche de la diva (au Mexique, *cantar un gallo*, littéralement « chanter un coq », est l'équivalent de notre « faire un canard »). Ces détails déroutants, illogiques, parfois comme superflus, introduisent une dimension supplémentaire, secrète, poétique, qui manifeste la présence du peintre dans l'énoncé logique du tableau et l'affirmation de sa liberté personnelle. C'est sans nul doute dans cette revendication qu'*El Corcito* se montre le plus proche des surréalistes.

D'autres peintres présentaient aux yeux des organisateurs suffisamment de points communs avec le surréalisme pour figurer dans l'exposition: Ma-

II. Malinche est le surnom péjoratif que les Mexicains donnent à la princesse *MalinZin* baptisée sous le nom de Marina, qui fut l'interprète puis la compagne de Cortes durant la conquête du Mexique. Elle est la mère du premier métis, Martin Cortes, donc symboliquement la mère de tous les Mexicains.

12. Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte janlaslico de México*, op. cil., p. 58... « *la metáfora aparece recubierta de poesía y tratada imaginativamente. quizá para quien/IO conozca y sepa la que significa la figura de la primera mujer que mezcló su sangre con un español, este cuadro pueda resultarle puramente onírico y surrealista, pero la intención de Ruiz no ha sido, tampoco aquí, el juego de la fantasía pura, sino la mutación de una realidad de carácter y contenido específico, en un precioso sueño* ».

nel Rodrguez Lozano, Guillermo Meza, David Alfaro Siqueiros... Ni les uns ni les autres ne sont revendiqués par les tenants français du mouvement.

Une artiste n'a pas exposé en 1940, bien qu'elle eût enthousiasmé Artaud en 1936, comme elle allait plus tard enchanter Octavio Paz. Artaud disait: « Indubitablement, Marfa Izquierdo est en communication avec les forces vraies de l'âme indienne»¹³. Et Paz: « Une œuvre familière, faite plus avec l'instinct qu'avec la tête, pure, spontanée et fascinante comme une fête sur la place d'un petit village. Fête secrète, qui n'a lieu ni maintenant ni ici, mais dans un "là-bas je ne sais où" »¹⁴. Les organisateurs de l'exposition *Art d'Amérique latine*, à Paris en 1993, l'accrochent parmi les surréalistes, mais Claude Schweisguth, dans son introduction, met l'accent sur le réalisme de son œuvre qu'il apparente au « réalisme magique» littéraire¹⁵. Elle-même affirme ne rien « laisser au hasard dans ses toiles et chercher consciemment leurs divers éléments»¹⁶. Ce qui se vérifie aisément par l'observation de ses œuvres. Les leçons des grands prédécesseurs y sont facilement décelables, mais apprivoisées avec une justesse si poétique qu'elles s'intègrent naturellement à son langage. Elle peint ce qui a constitué son univers de petite fille, le cirque, des natures mortes aux fruits voluptueux, les petits cabinets décorés dans lesquels les femmes exposent leurs plus beaux bibelots, des portraits, de rares paysages-états d'âme, un cauchemar... C'est la même démarche que celle de Frida Kahlo, mais sur un mode infiniment plus pudique. Comme elle, elle adopte le style naïf du retable populaire dont elle accentue savamment le mystère et la recherche de l'effet dramatique. Ses figures, massives, à la grosse tête rattachée par le court cylindre du cou à des épaules rigides, ont quelque chose des statuettes précolombiennes des premières civilisations du Jalisco: on retrouve la rondeur des membres aux articulations peu marquées et l'élargissement systématique des épaules, figuré par des manches volumineuses ou exagérément renflé sous le maillot des amazones. Les épaules des statuettes de Huitzilapa, sont ornées de pastilles d'argile qui en accentuent de cette manière le volume. Les visages, figés, dont le regard fixe des yeux grand ouverts plonge dans une sorte d'absence, semblent appartenir à des poupées ou à des masques. C'est surtout l'extraordinaire puissance de cette peinture qui la rend saisissante. Rien de joli, de délicat, de léché, mais une sorte de monumen-

13. A. Artaud, « Pintura de Maria Izquierdo », *Revista de Revistas*, avril 1936. Retranscrit de l'espagnol par M. Dézon et P. Sollers in: *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, Éd. du Centre G. Pompidou, Paris, 1992, p. 271.

14. Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México, 1990, p. 231.

15. Claude Schweisguth, introduction au chapitre III in: *Art d'Amérique latine, op. cil.*, p.248.

16. Cf I. Rodriguez Prampolini, *El surrealismo y el arte Jantástico de México, op. cil.*, p.86.

talité archaïque. Sous l'évocation qui se veut populaire d'un Mexique colonial filtre la vieille source primitive des peuples indigènes.

Kahlo, Izquierdo, Ruiz. Trois peintres qui ont en commun le retour aux sources populaires et métisses du Mexique des retables. Trois peintres qui regardent leur pays avec passion et cherchent à en découvrir la vérité, l'essentiel, à montrer l'incohérence de cette société, la violence, l'irrationalité, le choc des cultures, la foi et la superstition, la présence nécessaire de la mort et la magie éblouissante de la vie. Trois peintres qui ne sont pas surréalistes, mais dans lesquels les surréalistes, bien qu'ils honnissent tout ce qui ressemble à du nationalisme, paradoxalement, se reconnaissent une parenté.

Si l'exposition de 1940 fut un événement mondain sans grandes conséquences immédiates, elle n'en représentait pas moins deux nouveautés importantes: pour la première fois le Mexique était reconnu de manière officielle par Paris comme un pays capable de prendre rang parmi les nations qui font l'histoire de l'art du XX^e siècle. Pour la première fois aussi, la jeunesse mexicaine pouvait contempler sur place les œuvres de grands artistes européens contemporains.

Mais, historiquement parlant, le surréalisme parvenait trop tard au Mexique. Comme mouvement de remise en question non seulement de l'art mais de toute la vieille société occidentale, il ne pouvait satisfaire les artistes d'un pays en pleine phase post-révolutionnaire qui venait de la balayer. Ceux-ci cherchaient des modèles nouveaux d'édification sociale. C'est pourquoi, entre 1920 et 1940, la très grande majorité des intellectuels mexicains se tourna vers le marxisme. Lorsqu'après plus de vingt ans d'art révolutionnaire et patriotique, devant l'échec de la révolution survint l'inévitable conflit des générations, alors seulement le surréalisme constitua une alternative pour les jeunes à la recherche d'eux-mêmes. Un certain nombre de peintres, ainsi, gravitèrent pour un temps plus ou moins long dans l'orbite de Breton et de ses amis.

Philippe Soupault, par exemple, a consacré en 1955 une monographie à José Luis Cuevas, alors âgé de vingt et un ans, qui exposait à Paris une série de dessins sur le thème de la folie. Les liens de celui-ci et des surréalistes ne furent jamais très étroits, bien qu'il se soit montré toute sa vie très proche de leurs préoccupations par sa constante introspection, ses recherches sur l'art des aliénés, l'art enfantin, le crime, le rêve, ses illustrations de Sade et de Kafka. Mais il est aussi un peintre totalement international par sa vie et par les thèmes de ses œuvres. S'il accepte ses racines culturelles espagnoles, (il a souvent créé en Espagne et à propos de celle-ci), il a totalement rejeté ce qui est proprement mexicain et indigène.

Pedro Friedeberg, lui, a été reconnu d'abord par les surréalistes réfugiés à Mexico avant de l'être par Breton lui-même en 1963. Mexicain d'adoption, sa personnalité peut se résumer par une phrase de son autobiographie:

Je suis né en Italie durant la période de Mussolini qui fit marcher les trains à l'heure. Immédiatement après, je suis parti au Mexique où les trains n'arrivent jamais à temps, mais, quand ils commencent à se mouvoir, passent entre des pyramides 17.

Il est l'auteur prolifique de tableaux, de projets d'architecture, de meubles et d'objets où se déploie une imagination débridée et paradoxale, mais qui ne doit pas grand-chose au Mexique.

Alberto Gironella : le seul peintre mexicain à avoir réellement participé, à Paris, à une exposition surréaliste, *L'Écart absolu*, en 1965, et à s'être lié avec les grands noms du surréalisme ou de sa nébuleuse. Il a beaucoup travaillé en France et en Espagne. Ses œuvres très particulières, collages d'objets ou de fragments familiers mêlés de morceaux de peinture, s'apparentent aux techniques du pop'art dans les rangs duquel le classent beaucoup de critiques. Néanmoins, la poésie et l'humour noir font bon ménage, chez Gironella, avec les capsules de bière et les étiquettes. « Dans son œuvre, l'imagination est la faculté qui fait communiquer la poésie et la peinture, seulement, pas comme un pont qui unit deux rives, mais comme une étreinte qui serait un combat », dit Octavio Paz 18.

Pour certains artistes, le passage par le surréalisme est le chemin qui ramène aux sources fondamentales de l'être mexicain, c'est-à-dire aux sources préhispaniques. C'est le cas de Günther Gerzso. Né au Mexique mais parti très jeune en Allemagne puis aux États-Unis, il revient au pays à vingt-deux ans, en 1942 et se lie avec les surréalistes en exil. Ses tableaux, images d'un monde fantomatique, absurde ou agressif, vont se géométrisant et glissent rapidement vers le constructivisme et l'abstrait. En même temps, son intérêt se porte vers le passé précolombien. Il peint de grands « paysages » ou des « murs » qui évoquent les architectures des sites archéologiques ou des silhouettes de statues massives. Il se reconnaît trois sources, le cubisme, le surréalisme et l'art précolombien 19.

La stricte géométrie de la sculpture préhispanique sous-tend aussi la peinture de Rufino Tamayo. Mais il ne s'agit pas chez lui d'un aboutissement. Dès ses origines, son style présente cette solidité des volumes qui en provient directement, bien qu'à cette période elle évoque plutôt Picasso chez qui le peintre l'a retrouvée. Son évolution postérieure prouvera qu'elle est le fondement de son art.

17. Cité par Ida Rodriguez Prampolini in : *El surrealismo y el artefantastico de México*, op. cit., p. 107 : « *Nad en Italia durante la era de Mussolini, quien hizo correr los trenes a tiempo. Inmediatamente despues me fui a México, donde los trenes nunca llegan a tiempo, pero, cuando empiezan a moverse pasan entre piramides* ».

18. Octavio Paz, in : catalogue de l'exposition anthologique *Alberto Gironella*, Musée Rufino Tamayo, Mexico, 1984. Cité dans le catalogue de l'exposition *Le Chemin de croix du consul*, Centre culturel du Mexique à Paris, 1994, p. 43.

19. John Golding: (| Günther Gerzso, le paysage de la conscience », in : *Gerzso*, Catalogue d'exposition, Neuchâtel (Suisse), Éd. du Griffon, 1983, p. 28.

Tamayo est le pur produit de la « mexicanité ». Né à Oaxaca, issu d'un milieu populaire, il porte en lui, toutes proches, ses racines zapotèques, c'est-à-dire une culture non-européenne, complétée encore par son travail de dessinateur au département d'ethnologie du Musée National d'Archéologie de Mexico. Son talent, vite reconnu, le conduit au muralisme, comme il est normal au Mexique dans les années trente. Les autres muralistes, d'origine plus bourgeoise, élevés avant la Révolution, ont reçu une éducation beaucoup plus européanisée, voire une formation en Europe pour la plupart d'entre eux. Leur peinture en reste imprégnée, la Renaissance, le Cubisme et le réalisme en constituent les bases; celles-ci ne peuvent convenir à un artiste dont les assises culturelles sont totalement différentes. Tamayo va donc chercher une voie nouvelle et parvenir à un style syncrétique qui allie directement les formes d'expression les plus contemporaines rencontrées à New York puis à Paris, aux racines préhispaniques toujours si présentes dans le peuple mexicain. Il ne s'agit pas de tradition populaire ni de folklore, mais bien d'exprimer les vieux mythes et les fondements essentiels de la pensée sauvage. « *Le peintre nous ouvre le vieil univers des mythes et des images qui nous révèlent la double condition de l'homme: son atroce réalité et, simultanément, sa non moins atroce irréalité* »²⁰. C'est sans doute la présence de cette dernière qui séduit les surréalistes chez Tamayo. Lui, cependant, ne doit rien à ceux-ci, si ce n'est la dette commune à tous les artistes contemporains, c'est-à-dire la libération de la peinture, et de pouvoir réclamer « toute licence en art »²¹. C'est le mouvement muraliste qui a renouvelé totalement la couleur mexicaine en adoptant les bleus de lapis-lazuli, les verts malachite, les turquoises et les roses tyriens des fresques précolombiennes et en réhabilitant les tons éclatants des maisons populaires ou des objets quotidiens. Tamayo les a portés jusqu'à l'incandescence, dans un paroxysme solaire qui est l'un des traits de son génie.

Mexicanité? Mexicanisme? Modes de Paris à la sauce mexicaine ou art national exprimé par des moyens internationaux? La polémique a fait rage, sur fond de rivalités personnelles et d'oppositions politiques. Il n'est aucunement question d'entrer dans ces débats surannés, ni d'opposer dans un jugement de valeur les différentes tendances de l'art mexicain contemporain, mais seulement d'esquisser un bilan.

Aucune école, aucun mouvement ne se sont créés autour des surréalistes exilés à Mexico, seuls quelques peintres très proches de l'Europe par leurs racines ou leur éducation peuvent s'en réclamer clairement. Par contre,

20. Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, Centra Cultural de Arte Contemporáneo, México, 1990, p. 215 : « *El pintor nos abre las puertas del viejo universo de los mitos y de las imágenes que nos revelan la doble condición del hombre: su atroz realidad y, simultáneamente, su /10 menos atroz irrealidad* ».

21. André Breton et Diego Rivera: *Pour un art révolutionnaire indépendant*. Appel pour la constitution de la FIARI. Mexico, 25 juillet 1938. (Les auteurs sont en réalité Breton et Trotsky).

toute cette part du Mexique qui avait enthousiasmé Breton, celle qui a conservé, dans les communautés indigènes abandonnées à elles-mêmes durant des siècles et superficiellement évangélisées, son mode de pensée primitif, cette part existe toujours et pose encore sur l'univers le regard de la pensée magique. Les puissances animistes ont pris des noms chrétiens, mais peuvent toujours, pour une offrande de fleurs, de fumée de copal ou d'un retable, vous être secourables. Chaque animal rencontré est peut-être un « nahual »²². Chaque squelette de sucre mangé le jour des morts témoigne que le soleil, pour survivre, doit être nourri du sang des victimes humaines.

Cet univers a ses peintres, héritiers de Tamayo. Ce sont les « peintres de Oaxaca » : Rodolfo Nieto, si tôt disparu, Rodolfo Morales, Francisco Toledo, pour ne citer que les plus connus en France. Tous expriment, dans un langage empreint de contemporanéité et dans lequel l'homme n'est pas la mesure de l'univers, la pensée indigène, qui n'est pas la pensée rationnelle, mais garde les traces profondes de « la pensée sauvage ». Cette forme de communication avec les forces obscures, exprimée par le truchement de l'art le plus moderne, c'est-à-dire le plus libre dans sa forme, enchanterait Breton, n'en doutons pas. On ne peut cependant nommer surréaliste cette démarche qui ne vise pas à briser de vieux moules, mais affirme au contraire les valeurs ancestrales de ceux qu'on appelait « le peuple » au XIX^e siècle, « les prolétaires » au XX^e, qui semblent, à l'heure du nouveau millénaire, n'avoir plus ni nom ni espoir, mais qui, au Mexique, forts d'avoir traversé les temps de la colonisation sans disparaître, cherchent à conserver leur culture et à recouvrer enfin, après quatre siècles, « la terre et la liberté ».

*Université Paris 1
Panthéon-sorbonne*

22. Le *nahual* est le double animal du magicien et celui-ci peut à volonté emprunter sa forme. Le sorcier et son *nalzua* ne constituent que les deux aspects d'un même être. Cf par exemple le facteur-coyote du roman de Miguel Angel Asturias, *Hommes de maïs*, traduit par F. de Miomandre, Albin Michel, Paris, 1953.

ANDRÉ BRETON ET DIEGO RIVERA, OU LE RÊVE D'UNE TERRE INDIGÈNE

Emmanuel RUBIO

À Fabienne et Guillermo

André Breton, Diego Rivera: le rapprochement est peu goûté. Leiris, dès 1938 soulignait l'ambiguïté qu'il y avait à évoquer le peintre mexicain à propos d'art révolutionnaire. José Pierre, dans *André Breton et la peinture*, ne souffle mot du muraliste. Et les éloges copieusement distribués par le poète gardent ainsi comme un étrange arrière-goût. Fourvoiement pur et simple? Nécessité tactique, alors que se fonde la FIARI, sous l'égide des deux hommes? Bien difficile en tout cas de donner à cette admiration proclamée des motifs purement picturaux. Rien ne s'éloigne plus *a priori* de la peinture surréaliste que le travail de Rivera; rien n'y apparaît d'un quelconque modèle intérieur ou d'un certain automatisme. Tout entre les deux hommes semble donc devoir se limiter au domaine extra-artistique, personnel ou politique; d'où l'on conclut souvent à un rapprochement parfaitement accidentel.

Inutile de revenir sur des faits bien connus, qui se rangent tout naturellement sur les deux axes de l'amitié et de la proximité politique. Lorsque Breton débarque à Vera Cruz, c'est Rivera qui vient l'accueillir, et prend à sa charge toutes les modalités matérielles de son séjour. Il logera le poète et sa femme tout le temps de leur présence au Mexique. L'amitié qui naît à cette occasion entre les deux hommes est indubitable. Ensemble ils visiteront marchés, villages et sites naturels, ensemble ils iront admirer les fresques du muraliste ou débusquer les merveilles de l'artisanat. Et Breton, impressionné par Trotsky, se sentira souvent plus à l'aise aux côtés du peintre, plus libre aussi d'exprimer son enthousiasme devant les productions populaires.

Mais on touche là au versant politique de l'histoire. Car Rivera, à Vera Cruz, arrive aussi avec une invitation faite par Léon Trotsky. Le Mexicain, que son passage par les États-Unis a auréolé de scandale, qui a d'ores et déjà achevé les fresques majeures du Secrétariat de l'Éducation et du Palais National de Mexico, véritable bréviaire pictural du communisme, est aussi devenu le peintre de l'opposition trotskiste. Il a, selon ses propres dires, œuvré pour faire accorder le droit d'asile à Trotsky. Il a mis à sa disposition

la maison de sa femme, Frida Kahlo, ainsi que toute son influence. Et le révolutionnaire, lié à son hôte par la gratitude mais aussi, rapidement, par une solide amitié, n'a pas caché son enthousiasme pour l'art du peintre. Dans son article sur Breton et Trotsky, Gérard Roche a bien souligné ce point¹, et Breton, dans son éloge du peintre, ne faisait que suivre cet exemple. Dans son discours du 11 novembre 1938 (repris partiellement dans « Visite à Léon Trotsky ») il en appelle à « l'œuvre épique [...] sans équivalent en Europe, qui retrace la lutte depuis cent ans ininterrompue au Mexique pour son indépendance et à travers elle l'aspiration incessante de l'homme à plus de conscience et plus de liberté »². Dans sa présentation de Frida Kahlo, il évoque celui qui « incarne aux yeux de tout un continent la lutte menée avec éclat contre toutes les puissances d'asservissement ». Dans « Souvenir du Mexique » enfin s'exprime son enthousiasme pour le contenu politique des fresques qu'il a pu voir en compagnie de son hôte.

Toutefois, Breton retient avant tout du peintre. Il est pourtant un élément qui mérite d'être noté, et vient remettre en cause une approche trop strictement politique. Le vibrant éloge, en effet, auquel se livre « Souvenir du Mexique » ne s'ouvre pas sur les fresques qui ont fait à juste titre la réputation de leur auteur, ni sur son engagement idéologique. C'est ce qui le lie indissolublement à la terre mexicaine :

Vous avez sur nous tous l'avantage de participer de cette tradition populaire qui à ma connaissance n'est restée vivante que dans votre pays. Ce sens inné de la poésie, de l'art tels qu'ils devraient, tels qu'ils doivent être faits par tous, pour tous et dont nous recherchons désespérément en Europe le secret perdu, il n'y a, pour se convaincre qu'il ne peut en aucun cas vous faire défaut, qu'à vous voir caresser une idole tarasque ou sourire, de ce sourire grave dont je ne connais pas d'égal, à l'extraordinaire déploiement de fastes d'un marché. [...] C'est ce qui vous a permis de projeter une lumière si puissante non seulement derrière vous mais aussi devant vous et par-delà les destinées du Mexique même, de vous élever à une conscience toujours plus haute de la marche de l'univers. C'est ce qui fait que plastiquement toute espèce de sujet s'est toujours trouvée à votre mesure »³.

Le culturel, l'appartenance à une tradition sont nettement mis en avant, et ce sont eux qui permettent la lucidité politique. Il est intéressant de ce point de vue de comparer ce passage avec tel éloge de Trotsky :

Ce qui l'a inspiré dans ses fresques grandioses, ce qui l'a élevé au-dessus de la tradition artistique, au-dessus de l'art contemporain, et,

1. Gérard Roche, « Breton, Trotsky : une collaboration », *Pleine Marge*, n° 3, p. 91.

2. *Idem*, p. 93.

3. « Souvenir du Mexique » (abrégé S.M. par la suite), *Minotaure*, n° 12-13, 1939, pp. 37-39.

dans une certaine mesure, au-dessus de lui-même, c'est le souffle puissant de la révolution prolétarienne. Sans Octobre, sa capacité créatrice à comprendre l'épopée du travail, l'asservissement et la révolution, n'aurait jamais pu atteindre une telle profondeur 4.

Pour lui, c'est l'ouverture à la politique qui permet de transcender l'individualité de l'artiste-et assure la réussite de celui-ci dans son domaine. Pour Breton, c'est au contraire son lien à une terre qui lui permet d'aborder avec succès le domaine politique. Le renversement ne peut être plus clair. À bien considérer le début de la citation du poète, on y retrouve d'ailleurs les rubriques du catalogue de l'exposition organisée par la suite à Paris: art précolombien, artisanat et marchés, et peinture dans la personne même de Rivera, le tout se déployant tout naturellement à partir du sol mexicain. Trotsky insistait sur l'universalité du savoir et de la culture de Rivera. Breton met l'accent sur une tradition fermée et, à propos des pièces d'art précolombien, ne-se fait pas faute, dans le catalogue, de revenir sur ce que cette lignée culturelle doit à la terre qui la voit naître.

Il n'est besoin que de quelques jours pour s'assurer que des racines profondes attachent l'Indien de ce pays à la magnifique terre qui couve encore ce trésor partiellement et qui en est toute parcourue de lueurs 5.

Le jeu de miroir est étonnant. L'Indien trouve ses racines dans une terre elle-même illuminée par les réalisations indiennes. Leur unité ne peut être mieux soulignée. Quant à l'unité historique entre l'art précolombien et l'artisanat qui lui a succédé, elle assure la vitalité d'un Mexique « mal réveillé de son passé mythologique ». N'est-ce pas enfin cette même image des racines qui s'impose dès lors qu'il s'agit de caractériser l'attachement de Rivera à sa terre?

Il est clair que vous êtes reliés par des racines millénaires aux ressources spirituelles de ce sol qui vous est comme à moi le plus cher du monde 6.

Ces racines s'identifient à l'évidence avec toute la tradition indienne passant de l'art précolombien à l'artisanat, et débouchant maintenant dans l'art le plus contemporain. Breton, lorsqu'il s'attache à la peinture mexicaine, souligne l'aspect fermé de son évolution.

4. « Art and Revolution », *Partisan Review*, juin 1938.

5. Œuvres complètes, II (abrégée *A.C.*, II), éd. établie par M. Bonnet, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, pp. 1236-1237.

6. S.M., p. 37.

On n'aura pas plus tôt cherché les rares influences qui s'y manifestent que l'on sera conduit à apprécier la manière commune dont ils s'y soustraient 7 8.

Il Yrevient même à propos de Frida Kahlo, évoquant « la peinture mexicaine qui est, depuis le début du XIXe siècle, la mieux soustraite à toute influence étrangère, la plus profondément éprise de ses ressources propres ». Ce n'est pas en vain que Frida est comparée aux statuettes de Colima, et apparaît suite à l'évocation des « musiciens zapotèques » et de « l'extrême détresse du peuple indien ». Elle représente, avec Rivera, l'aboutissement de cette lignée indigène, de cet art qui doit toute sa force à son régionalisme, et dont l'isolement est garant de sa pureté. C'est là une pyramide artistique et idéologique dont les deux peintres constitueraient le sommet.

Est-on d'ailleurs si loin de la politique, en cette période où le Mexique retrouve la propriété de ses richesses souterraines (1937), et nationalise l'industrie pétrolière, auparavant aux mains de l'étranger? Il est significatif de voir Breton considérer la révolution comme un phénomène essentiellement indien et de recourir constamment à des métaphores végétales. Ainsi des généraux au pouvoir:

Les « généraux » dont je parle, formés pour la plupart à la rude école de Zapata, et dont quelques-uns tiennent le pouvoir, continuent eux-mêmes, il faut le dire, à participer de cette admirable poussée du sol qui, il va y avoir vingt ans, conduisit à la victoire les « peones » ou journaliers agricoles indiens qui constituaient l'élément le plus odieusement spolié de la population 9.

La justification idéologique est assez visible. Les généraux ne se séparent pas du peuple, qui lui-même ne fait qu'exprimer la terre qui le porte. Les Indiens ne sont-ils pas la vie même de cette terre? Se laisse deviner ici, par cette mise en avant de l'indigène, comme une seconde pyramide semblable à la première, mais de nature politique cette fois-ci, liant un idéal politique à un peuple et à une terre, et faisant presque se confondre révolution et guerre d'indépendance. Ce n'est pas un hasard si Breton fait partir le mouvement révolutionnaire mexicain de 1810, c'est-à-dire de la lutte pour l'indépendance.

Rivera, de ce point de vue, se place tout naturellement au sommet de la pyramide culturelle et artistique, et par là même au sommet de la seconde pyramide, le mouvement révolutionnaire se confondant plus ou moins avec cette reprise de soi à laquelle s'attache toute la tradition culturelle. Ce que confirme sa présence aux côtés de Trotsky, gage de lucidité politique. Rivera occupe ainsi une place doublement centrale. Comment cependant ne

7. *A.C.*, II, p. 1233.

8. *Le Surréalisme et la peinture* (abrégé en S.P.), Gallimard, 1965, pp. 141-144.

9. *S.M.*, pp. 31-32.

pas voir combien c'est encore là minimiser son importance, minimiser non seulement ce qu'il a pu représenter pour Breton, mais aussi, et surtout, ce qu'il a pu lui apporter? Car là est la véritable question. Qui mit au point cette grille idéologique sinon Rivera lui-même? Qui lia d'une manière indissoluble libération politique et retour à une tradition culturelle, sinon le peintre? Rivera, revenu de son séjour européen à la fin de la révolution, n'a pas voulu circonscrire celle-ci au seul domaine économique et social. Il a vu en elle la possibilité d'échapper au goût français imposé par la dictature de Porfirio Diaz, et d'entreprendre une véritable quête de l'identité mexicaine au travers de son histoire et de ses réalisations propres. Une telle visée allait ainsi mettre à l'honneur non seulement le « péon » exploité et révolutionnaire, mais aussi l'indigène, origine du peuple mexicain. Le panneau de droite de l'escalier du Palais National de Mexico livre une vision particulièrement idéalisée de l'empire aztèque, qui fait d'autant mieux ressortir la cruauté et l'injustice des Espagnols. La conquête, telle que la décrivent la même fresque ou les panneaux du palais de Cuernavaca, est l'œuvre de la barbarie, le premier asservissement auquel ne viendra mettre fin que la révolution. C'est la figure majestueuse de Zapata qui, à Cuernavaca, vient contrebalancer les crimes de Cortes et de l'inquisition, et libérer un peuple au moins autant qu'une classe exploitée. Cette opposition nette entre la conquête et la révolution, par l'intermédiaire du plus indien de ses candidats, d'une manière dont se souviendra parfaitement Breton (c'est Zapata qui justifiait les généraux, et c'est encore un portrait de Zapata qui clôt son *Souvenir du Mexique*) est finalement un des meilleurs emblèmes du projet idéologique nourri par le peintre. La révolution ne libérait pas seulement une paysannerie exploitée; elle restaurait, contre tous les placages culturels importés, une tradition vivante issue de la terre même du Mexique: la tradition indigène.

Se mettait ainsi en place une description de la culture mexicaine dont l'influence sur le schéma bretonien est évidente. Voici ce que Rivera écrivait en 1933 :

Il est indiscutable que tout art doit tenir des racines profondes dans le sol sur lequel il se produit et que la seule production artistique que l'on ait sur ce continent est l'art paysan indio-américain, qui a une tradition aussi magnifique et brillante que celle de l'art égyptien ou gréco-romain. Cette tradition n'a pas été interrompue. Elle est restée vivante tout spécialement au Mexique ¹⁰.

Ou encore en 1925 :

Ce qui reste au Mexique d'art qui lui soit propre, et s'est fait appeler Art Populaire. n'est que la manifestation de la survivance du génie

10. Textos de Arte, UNAM, Mexico, 1986, p. 191 (traduction personnelle).

natif à travers la couche épaisse et lourde des déchets corrompus européens et nord-américains 11.

Comment ne pas entendre ici une annonce des analyses de Breton ? C'est le cœur du système qui est exposé par Rivera: l'idée d'un génie natif, lié au sol et se déployant en une longue tradition ininterrompue que tout apport étranger ne pourrait que corrompre. Et les discours de Rivera, nombreux et ostentatoires, sont aussi doublés par une activité inlassable. Sa collection de pièces archéologiques témoignerait à elle seule de son effort de revalorisation esthétique et de son attachement à l'art précolombien. Quant à l'artisanat, il est aussi celui qui par ses collections, par son éloge constant des artisans et de leurs réalisations, lui a redonné ses lettres de noblesse à un moment où il était presque totalement négligé. Se mettait ainsi en place toute l'échelle reprise par Breton. La peinture mexicaine est elle-même déduite de la tradition artisanale, et le retable (« unique expression picturale véridique et actuelle du peuple mexicain » 12) comme le portrait dit naïf sont constamment opposés à la peinture de facture européenne, pour vanter le génie natif mexicain contre l'impureté des modèles importés. C'est de fait toute l'interprétation du poète qui se trouve chez Rivera.

Le fait est d'autant plus remarquable que cette construction idéologique était, et est encore l'objet de vives controverses au Mexique. Les lecteurs de Breton ou Rivera feront facilement remarquer combien leur description du Mexique néglige très souvent un des phénomènes majeurs du pays et sans lequel celui-ci reste incompréhensible: le métissage. Il est difficile en effet, à partir de cet élément, de fixer une continuité artistique sans influence espagnole, ou plus généralement européenne, et plus malaisé encore de faire de Rivera, formé, rappelons-le, à Paris, l'héritier de cette très pure tradition. Quant à la révolution, elle est sans aucun doute un phénomène métis, auquel les indigènes n'ont le plus souvent été mêlés que contre leur gré, enrôlés par l'une ou l'autre des bandes ennemies. Zapata, s'il représente effectivement l'élément le plus indien de la révolution, en est aussi le grand vaincu. On peut ainsi soupçonner Breton, comme Rivera, d'appliquer des schémas primitifs à un peuple et une société loin de la simplicité qu'on leur prête. La propagande révolutionnaire, il est vrai, a souvent repris ces thèmes. Mais ils sont loin d'être partagés par le milieu culturel mexicain dans son ensemble. La plupart des poètes que rencontre Breton lors de son voyage, tels Xavier Villaurutia ou Jorge Cuesta, sont farouchement opposés à cette lecture de la révolution et à un art dont la prétendue fidélité à la tradition ne fait selon eux que masquer un plat nationalisme. Pour les Contemporaneos dont ils font partie, comme pour leur aîné Alfonso Reyes, il n'est pas de culture mexicaine séparée de la culture européenne. S'il est bien un caractère mexicain empreint en chacune des réalisations artistiques

11. *Idem*, p. 90.

12. *Idem*, p. 90.

du pays, celles-ci sont avant tout culturelles et ne doivent en aucun cas se limiter à une quelconque couleur locale, et encore moins se refermer sur une pureté nationale inexistante, sous peine de stérilité. En 1938, pourtant, Breton est bien du côté de Rivera, totalement fasciné par ce dernier :

Au monde, seul Rivera a su renouveler, au-delà des disciplines théoriques de l'art le plus évolué, la tradition populaire, plus vivante ici que partout ailleurs, et le génie de sa race. Je consens volontiers à admettre que ce que j'ai pu savoir du Mexique jusqu'à aujourd'hui - trop peu, pensez-vous, mais assez pour décider d'un amour d'élection - je l'ai appris de lui, car une grande partie de ce que je rencontre ici irradie littéralement autour de sa personnalité ¹³.

Reste un point énigmatique. Que la vision du Mexique proposée par le peintre ait pu convenir à Breton, qui pouvait y voir comme la réalité du rêve primitiviste, il n'y a là rien d'étonnant. Mais les deux -hommes devaient presque naturellement diverger sur le rôle de l'artiste contemporain. Pour Rivera, la pyramide sociale et la pyramide culturelle se rejoignent parfaitement dans l'art engagé, que la fresque réalise par excellence. Breton a distingué clairement l'œuvre d'art de la prise de position politique, et ses multiples différends avec le Parti Communiste français n'ont fait que le confirmer dans cette optique. Comment les deux hommes ont-ils pu s'entendre sur un point aussi névralgique ? Il semble qu'une telle entente soit liée à un point précis dans la biographie de Rivera. En 1938, cela fait déjà quatre ans qu'il n'a pas peint de fresque. Selon Breton, il a su s'arrêter à temps :

Depuis plusieurs années, Diego Rivera a délaissé la fresque pour la peinture de chevalet, portrait ou paysage. La cause de cette désaffection de sa part pour l'image murale doit être recherchée du côté politique: j'estime qu'elle peut être attribuée, non certes à la perte, mais au recul durement ressenti de certains espoirs. C'est qu'en effet l'art moderne de la fresque [...] peut tirer parti du grisant mais se brise sur l'aterrant, et c'est par là qu'il ne peut être que l'art d'une époque déterminée ¹⁴.

L'interprétation que donne Breton à cette interruption est bien évidemment décisive. Elle fait échapper l'œuvre de Rivera à l'art engagé. Or, si elle a pour argument naturel la proximité entre les deux hommes à cette époque, elle n'est pas des plus partagées. Ni Bertram D. Wolfe, qui évoque une censure gouvernementale pour le moins controversée, ni Rivera lui-même, qui, à l'encontre de son biographe, allègue une grave maladie em-

13. Entretien accordé à la revue *Universidad* en juin 1938, inédit en français. Traduction personnelle à partir du texte espagnol dans Fabienne Bradu, *Breton en México*, Vuelta, Mexico, 1996, p. 129.

14. S.M., p. 39.

pêchant tout travail de grande envergure (ce dont témoignent assez certaines photos de 1933), ne prennent en compte l'hypothèse d'une interruption concertée de la peinture murale, et rendent l'explication de Breton d'autant plus marginale. Ce dernier eut l'occasion de revenir sur le sujet au cours d'une conférence donnée à Mexico-France le 26 juin. S'il prenait les fresques de Rivera comme exemple probant d'art engagé en période révolutionnaire, il y défendait à nouveau la thèse selon laquelle « la pensée lyrique ne peut être que momentanément dirigée »¹⁵. Il est frappant néanmoins de constater combien le passage dans son ensemble s'inscrit dans la droite ligne des conférences « Position politique de l'art d'aujourd'hui » et « Situation surréaliste de l'objet » prononcées à Prague en mars et avril 1935, jusqu'à en reprendre textuellement certaines analyses. Un tel suivi, jusqu'à l'autocitation, ne parle pas en faveur d'une réelle appréciation du cas Rivera, à partir duquel eût pu être repensé le sujet. Il semble plutôt que celui-ci ait été assimilé sans autre procès à une conviction déjà établie. Rivera pouvait-il partager de telles analyses ? Se considérait-il vraiment comme un peintre occasionnellement muraliste, occasionnellement engagé ? Rien de moins certain. Quelles que soient les données précises, il semble bien s'agir là d'un malentendu, Rivera ne se consacrant que malgré lui à d'autres formes de peinture et plaçant par-dessus tout l'art de la fresque. Breton interprète certainement un simple fait (l'absence de production murale entre 1934 et 1938) d'une manière que Rivera ne partage pas et qui seule, cependant, permet leur « parfait accord de vue ».

Ainsi, quand de retour à Paris il voit la peinture de Rivera attaquée par Leiris, Breton se réfère-t-il aux derniers tableaux du peintre :

*Cher Michel Leiris, vous connaissez moins bien encore Diego Rivera que sa peinture. L'« art révolutionnaire » n'est pas moins celui de ses paysages (aussi bien que de ses fresques) que celui de votre Miroir de la taumachie (aussi bien que de votre Afrique noire)*¹⁶.

Le recentrement sur la peinture de chevalet (les fresques n'apparaissant qu'entre parenthèses) est assez visible. Et dans « Souvenir du Mexique », c'est sur ces mêmes tableaux que va se concentrer l'éloge. Les paysages du peintre, dont deux sont reproduits dans *Minotaure*, échappent à la caricature de la fresque décadente pour réaliser au contraire l'idéal surréaliste dont la découverte du Mexique a révélé la proximité. Les références au *Surréalisme et la peinture* sont visibles dans le passage qui suit :

Par contre, les paysages de Rivera montrent de quel nouveau coup d'aile il a été capable lorsqu'il s'est agi pour lui d'échapper à pareil tourment. Ce coup d'aile lui a permis de se porter, de se poster en ce

15. *A.C.*, 11, p. 1284.

16. *Idem*, p. 1225.

point critique entre tous où la vue s'identifie pratiquement avec la vision, où aucun fossé ne sépare plus l'imaginaire du réel. Le « motif » à la recherche duquel partaient naguère les peintres impressionnistes, Rivera a décidé qu'il devait à la fois satisfaire l'œil physique et l'œil mental. [...] il est parvenu dans la dernière période à unir une substance aussi riche que celle de Renoir la texture d'un monde en apparence aussi inédit que celui de Max Ernst 17.

L'éloge, par-delà l'excès, explique bien la réponse à Michel Leiris. Si par ses fresques Rivera était un grand peintre politique, ce n'est que dans sa dernière période qu'il est devenu le peintre surréaliste par excellence, celui qui a su réunir rêve et réalité. C'est là finalement qu'il s'est montré le plus révolutionnaire.

Les rapports entre Breton et Rivera, quelle que soit leur importance, reposent donc sur un malentendu. L'interprétation surréaliste orthodoxe des dernières toiles est évidemment plus le fait du poète que du peintre. Mais ce sont surtout les rapports entre art et politique qui subissent finalement de la part des deux hommes des analyses fort divergentes sinon opposées. Sa vision du Mexique, Breton l'a presque entièrement empruntée à Rivera, mais elle aboutit selon lui à un artiste qui, s'il participe nécessairement à la lutte politique, recherche dans sa peinture une libération plus définitive, que le motif politique ne saurait que voiler. De ce point de vue, seul un « accident » dans le parcours de Rivera lui permet de penser qu'ils sont véritablement sur le même chemin alors que le peintre n'est pas si loin de la position de Trotsky : s'il lie à la révolution politique une libération culturelle essentielle, il n'en subordonne pas moins cette libération au domaine politique. Quelque conciliation qu'ait pu laisser entendre Rivera, l'avenir devait montrer combien il était éloigné du point de vue surréaliste.

Ce malentendu, Breton devait en effet le dénoncer en 1950. Il est notable qu'au moment de la rupture entre Rivera et Trotsky, Breton n'ait pas pris parti. En 1941, malgré les tergiversations politiques de Rivera et son retour évident à la fresque, Breton fait encore son éloge en République Dominicaine :

En particulier, je suis sûr que l'optique de l'école de Paris ne vaudrait rien appliquée à la production d'un artiste comme Diego Rivera, dont les fresques, indépendamment de la grande forme historique qu'elles revêtent, réalisent un accord unique avec la vie, la couleur du ciel, de la terre et du feuillage de son pays. Mon admiration pour Picasso, dont le monde m'est si familier, ne peut limiter celle que je ressens pour Rivera, à cause des traditions complètement différentes, mais entièrement valides, auxquelles je comprends que leurs deux œuvres se réfèrent 18.

17. S.M., p. 39.

18. Entretien accordé à E.F. Granell à Ciudad Trujillo le 28 mai 1941. Texte inédit en français. dû à l'amabilité de F. Bradu (traduction personnelle).

Le Mexique y est toujours la terre d'une continuité inaltérée. Six ans plus tard, il s'attache pourtant à un autre peintre, qu'il n'avait pas remarqué en 1938, Rufino Tamayo, et revient alors beaucoup plus durement sur l'expérience muraliste au Mexique. Il fait en effet de la peinture murale mexicaine le précurseur direct de l'art stalinien.

Or, avant de résulter d'une contrainte généralisée - l'un des impératifs communs des régimes totalitaires - il est frappant d'observer que la volonté de subordonner la peinture à l'action sociale s'est manifestée d'abord au Mexique, à partir de 1920, et qu'elle a répondu à l'initiative d'artistes isolés, doués d'ailleurs de puissants moyens d'expression. Le souvenir vivace de la révolution de 1910 offrait un terrain idéal à l'exaltation des espoirs couvés par la révolution russe de 1917, dans un pays d'ailleurs plus ardent qu'aucun autre. Cette surdétermination, en pareil lieu, ne pouvait manquer d'aboutir à l'avivement du sentiment national. Certaines désillusions venues, un art puisant sa sève hors de lui-même et cependant s'attachant de plus en plus exclusivement à son sol était condamné à péricliter 19.

La description, à vrai dire, n'est pas différente de celle de 1938. Breton semble préserver encore la possibilité d'un engagement momentané, et ne remet pas en cause les premières fresques. Rivera cependant n'échappe plus à la critique généralisée. Il eût été difficile, i rest vrai, de le faire échapper à la décadence de la fresque, alors qu'il était revenu et s'était attaché de plus en plus à ce moyen d'expression. Il cherchait enfin ouvertement, en ces années, à regagner les faveurs du Parti Communiste, et ce retournement dut certainement mettre fin à un respect auquel, malgré toute l'évolution picturale du muraliste, Breton ne semblait pas vouloir renoncer. Il faut pourtant remarquer combien le passage que nous avons cité dépasse de loin une simple prise de distance. Breton en effet critique ouvertement la présence accordée à la politique par les peintres engagés, et dénonce le malentendu le plus grossier. Mais pour la première fois, il nomme aussi l'autre face de cette tradition qu'il avait tant vantée: le nationalisme. Et le choix de Tamayo ne fait que renforcer cette approche.

Tamayo, en effet, depuis déjà plusieurs années, était engagé dans une polémique violente l'opposant aux trois grands muralistes : Rivera, Orozco et Siqueiros. Privilégiant la peinture contre la politique, il dénonçait avec virulence la démagogie sociale de ses aînés et le nationalisme exacerbé de leurs œuvres. La réunion de l'œuvre des quatre hommes dans un pavillon spécial de la XXV^e biennale de Venise, cette même année 1950, n'avait fait qu'envenimer le conflit. Breton, par son texte, se rangeait ainsi de toute évidence du côté adverse à Rivera. Il donnait même directement la parole à son rival, pour critiquer la « tradition » chère au muraliste :

19. S.P., p. 233, ainsi que pour les deux dernières citations.

Quelles que soient les qualités qu'avait révélées la peinture de la période initiale, le souci des peintres de faire moins de l'art que de l'art «mexicain» (bien que seulement en apparence) les amena à délaisser les véritables problèmes plastiques et à tomber dans le pittoresque.

Tamayo prône alors « un mouvement tendant à restituer à notre peinture ses pures qualités ». Le changement de cap et le rejet des prédécesseurs sont assez clairs. Et les commentaires de Breton viennent les confirmer. Reprenant l'idée d'une peinture « mexicaine en essence » chère à Tamayo, il souligne en effet les rapports privilégiés qu'entretiennent les tableaux du peintre avec tel ou tel motif préhispanique. Il relie son œuvre à la science des milieux et lui fait répondre à cette nécessité vitale : « dégager, de ce que peut avoir d'accidentel dans ses aspects ou d'épisodique dans ses luttes, pour le verser au creuset de l'âme humaine, le Mexique éternel ». Mais c'est pour mieux le distinguer de Rivera. Cette fidélité au Mexique, naturelle, inévitable et non plus volontaire, est en effet à l'opposé du nationalisme propre au muraliste, et Breton, revenant sur une remarque de Tamayo, le souligne nettement. L'œuvre se doit de :

rouvrir la voie de grandes communications que la peinture, en tant que langue universelle, doit être entre les continents et pour cela parer à la discordance des vocabulaires en remettant en honneur la recherche technique qui reste la seule base d'unification.

C'est le reniement complet de cette tradition purement mexicaine qu'invoquait encore Breton en 1941. Rivera et Picasso, l'école mexicaine et l'école de Paris n'ont plus à s'opposer. Le peintre mexicain au contraire, ne pourra vraiment l'être que s'il participe d'une recherche beaucoup plus large, s'il abandonne cette tradition factice qui refermait le pays sur lui-même. La tradition ne peut être préservée que si elle est totalement ouverte. L'art ne tolère plus de régionalisme²⁰.

Tamayo, quelques années plus tard, devait prendre ses distances avec le surréalisme. Il n'est pas anecdotique cependant qu'en 1951 il illustre *Aguila o sol*, le recueil d'Octavio Paz le plus imprégné d'écriture automatique. Ami de Breton, Paz rapprocha certainement les deux hommes (Tamayo vivait alors à Paris), et ne fut sans doute pas pour rien dans le nouveau regard que le poète devait porter sur le Mexique et sur sa culture. N'était-il pas lui-même le meilleur représentant d'une culture à la fois mexicaine et universelle? À l'occasion de la republication en volume de « Souvenir du Mexique » et de « Visite à Léon Trotsky », en 1950, Breton ôte de ces

20. Une intuition, en 1938, avait en fait préparé ce retournement. Breton, dans un de ses entretiens, avait évoqué le fait que le Mexique aurait à rencontrer l'art européen dans ses questions les plus modernes, sans pourtant renoncer à sa spécificité. Mais c'est sur cette spécificité que l'accent était mis dans tout le reste de ses propos.

textes tous les éloges qu'il a pu faire de Rivera (dont tout ce que nous venons de citer), et marque ainsi un changement de cap essentiel. Le Mexique sera dorénavant la terre de Tamayo, Paz ou Gironella. Ce n'est plus la terre qui prend le dessus, mais bien la poésie, universelle, par-delà toutes les illusions.

*Université Paris III
Sorbonne nouvelle*

DEUX PHOTOGRAPHES MEXICAINS : MANUEL ET LOLA ALVAREZ BRAVO

Renée RIESE-HUBERT 1

L'étude du surréalisme au Mexique soulève plusieurs problèmes. Alors que les visiteurs européens dont Wolfgang Paalen, André Breton, Antonin Artaud, Benjamin Péret, Leonora Carrington espèrent découvrir le « vrai » Mexique, certains artistes mexicains, notamment Frida Kahlo, Manuel Alvarez Bravo et Diego Rivera soulèvent l'enthousiasme de ces mêmes visiteurs dans la mesure où ils semblent adhérer au surréalisme révolutionnaire.

À la fin des années trente, certains surréalistes étaient partis à la découverte de ce pays récemment sorti des secousses de la révolution. Ils le croyaient digne d'être connu et pour son terrain et pour sa culture. Ils estimaient que sa population et son régime se situaient aux antipodes de la bourgeoisie française tant décriée par Breton, Aragon et d'autres. Ces voyageurs espéraient y découvrir les vestiges d'une culture précolombienne, pénétrer parmi les tribus indiennes, partager leur vie authentique, s'inspirer de leur art populaire. Pour des raisons bien différentes, les plus audacieux d'entre eux, Wolfgang Paalen et Antonin Artaud, se sont aventurés dans ce qu'on pourrait appeler, sans doute à tort, le maquis mexicain.

L'art et la personnalité de Manuel Alvarez Bravo avaient attiré l'attention de Breton. Ce photographe a commencé à se faire connaître peu après l'entrée en vogue des peintres muralistes, mais, contrairement à eux, il ne s'est guère chargé d'une mission historique ou politique. Ses photos représentent sans prétention - sinon sans parti pris politique - des aspects variés de la vie mexicaine. Dans un témoignage écrit qu'on ne peut guère définir comme un manifeste, il se déclare en faveur d'un art populaire en s'opposant à l'attitude sectaire et aux ambitions intellectuelles de certains artistes². Il se définit comme un artisan qui reste à l'écart de la publicité. À son retour en France, Breton publia « Souvenir du Mexique » dans le dernier numéro de *Minotaure*. Son texte s'accompagnait d'une dizaine de photos de Manuel Bravo. C'était nettement un hommage que le chef du mouvement surréaliste rendait à un artiste inconnu en France. L'année suivant

1. En collaboration avec J.-O. Hubert.

2. Cité dans « Manuel Alvarez Bravo », New York, *Aperture Masters of Photography*, n° 3, 1987.

son séjour au Mexique, Breton organisa une exposition consacrée à ce pays où figuraient des œuvres d'art précolombiennes, des échantillons d'art populaire, des tableaux de Frida Kahlo et des photos de Manuel Bravo. En 1940 eut lieu la première exposition du surréalisme au Mexique, organisée par Cesar Moro et Wolfgang Paalen. Manuel Bravo n'y contribua pas seulement avec des photos mais il fit aussi la couverture du catalogue. Il s'agissait d'un photomontage où il évoquait la présence inopinée d'un objet peint dans une nature quelque peu labyrinthique sinon chaotique. Cette œuvre avait des tendances nettement surréalistes.

Manuel Bravo a bénéficié d'expositions prestigieuses dans plusieurs pays, mais on aurait tort de prétendre qu'il doit ses succès à sa rencontre avec Breton, Paalen et d'autres surréalistes. Dans une étude sur la photographie surréaliste qui fait autorité, Rosalind Krauss et Jane Livingston, sans s'attarder sur l'art de Manuel Bravo, renvoient à l'article de Breton sur le Mexique³. Les deux critiques signalent également un article de Benjamin Péret « Ruines des ruines », paru dans ce même numéro de *Minotaure* reproduisant une photo de Manuel Bravo d'intérêt purement ethnographique. L'ethnographie s'inscrit dès la page de titre comme partie essentielle du programme de *Minotaure*. Ajoutons que Manuel Bravo ne faisait guère figure d'expérimentateur comme Man Ray ou de visionnaire comme Brassäi. Breton voyait en lui un révélateur perspicace de la vie quotidienne du Mexique et de ses traditions.

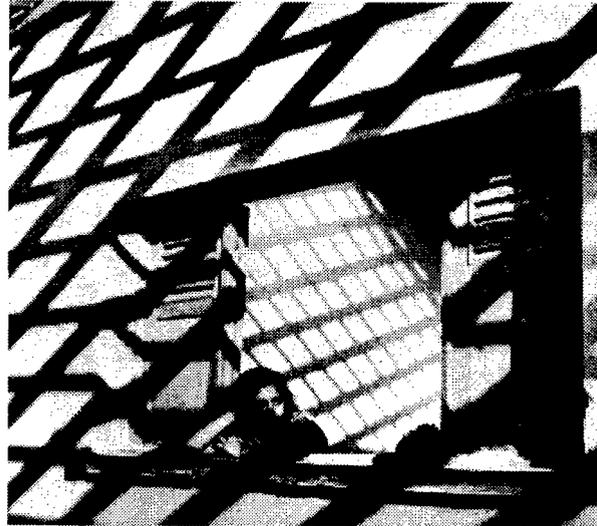
Lola Alvarez Bravo, la première femme de Manuel, était comme son mari une photographe professionnelle. Pendant leur court mariage, les époux travaillèrent ensemble. Lola avouait même qu'elle avait été le disciple de son mari. Malgré un talent nullement inférieur au sien, elle ne s'est pas fait connaître en dehors du Mexique. Très engagée dans sa vie professionnelle, elle a dirigé ses efforts dans une direction différente de celle de Manuel. Par exemple, elle a photographié à titre documentaire des projets résidentiels dans des régions appauvries par la sécheresse. Elle a aussi participé à diverses entreprises journalistiques et politiques. Dans un catalogue publié par The Institute of Creative Photography⁴, on a reproduit plusieurs photos et photomontages qu'elle avait faits pour *El Maestro Rural*, revue pédagogique de tendance quelque peu gauchiste. On voit que pour elle la photographie était une activité politique autant qu'un art et un artisanat. Une année avant sa mort, on lui a rendu pleinement hommage par la publication d'un livre magistral consacré à sa vie et à son œuvre.

Dans les catalogues consacrés soit à Manuel, soit à Lola, on ne fait guère de rapprochements entre les deux artistes. On se limite aux portraits qu'ils

3. Voir: Rosalind Krauss and Jane Livingston, *L'Amour fou: Photography and Surrealism*, Abbeville Press. New York, 1985, traduction française: *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*, Centre Pompidou et Hazan, Paris, 1985, 243 p. ill.

4. Debroise (Olivier), *Lola Alvarez Bravo: In her own Light*, Centre for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson, 1994.

ont faits l'un de l'autre. Il s'agit de portraits qu'on pourrait qualifier d'officiels, semblables à ces photographies que les artistes ont prises d'écrivains, de peintres, de personnages connus et d'amis. On pourrait les juger réalistes et vivants mais manquant d'intimité. C'est peut-être parce que la plupart de ces photographies ont été prises après leur divorce. Ils avaient souvent l'occasion de se rencontrer puisqu'ils appartenaient au même milieu artistique que fréquentaient des peintres et des écrivains dont Octavio Paz, Francisco Toledo, Frida Kahlo, Maria Izquierdo.

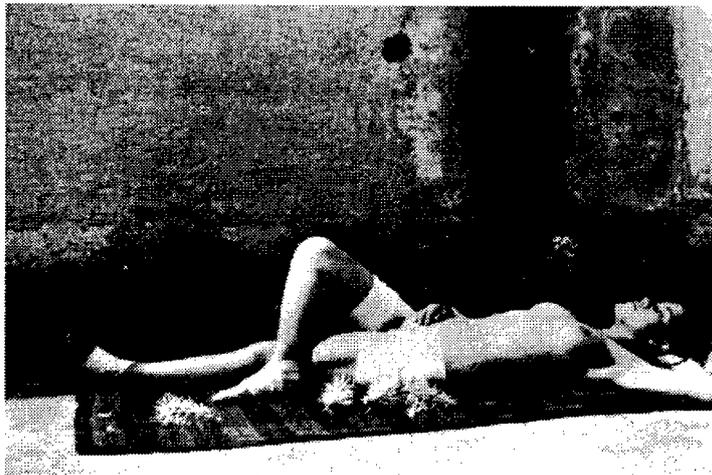


« En su propia carcel » (Lola)

Dans les seuls autoportraits que nous connaissons de Lola et de Manuel nous ne retrouvons plus cet air officiel et distant que chacun attribue à l'autre. Ni Lola ni Manuel ne cherchent à s'y mettre en valeur. Paraissant derrière l'enfoncement de la fenêtre barrée d'une maison ou d'une prison de village, le vieux photographe se situe nettement en retrait par rapport au spectateur. Alors qu'il semble malgré lui garder ses distances, les plantes désertiques qui ornent les contours de la fenêtre et vers lesquelles il aspire signifient un rapprochement. Tout semble indiquer que le photographe s'identifie en bien et en mal avec son pays, avec sa sécheresse pierreuse, ses contraintes et son désir de libération. Il n'a aucun besoin de se munir d'un appareil photographique car son geste de photographe en maniant les barres de sa cellule suffit amplement. Dans son autoportrait, Lola se montre de profil en prenant la précaution de couvrir une grande partie de ses traits par les ombres que projettent des filets se distinguant à peine de cordes, de tissus et de bouts de bois. C'est dire qu'elle se détourne de l'autoportrait traditionnel où il s'agit de révéler pleinement les traits du modèle. Grâce à la précision avec laquelle se dessinent des mailles, des grains et des fibres, elle crée simultanément un univers tactile et, même si elle obscurcit une

partie de son visage spéculaire, elle n'arrive pas à se dégager d'un monde qui en l'emmaillotant cherche à réduire son identité. En position de prendre une photo, ses mains, par un étrange paradoxe, se bornent à créer une mise en scène. Par des artifices fort différents, Lola et Manuel Bravo en s'intégrant au monde mexicain ont l'air d'obnubiler leur identité de photographe. La magie de l'autportrait consiste d'ailleurs à escamoter l'appareil photographique.

Outre les nombreux portraits, notamment de Frida Kahlo, Lola et Manuel Bravo ont au cours des décades constitué un panorama de la vie mexicaine. Ils choisissent de préférence des ouvriers et des paysans vivant dans la misère et s'exténuant au travail. Ils nous montrent leurs chaumières et leurs taudis, leurs instruments de travail et leurs vêtements pour nous permettre de comprendre leur attitude et leur comportement. Dans leurs albums nous voyons des visages rongés par le temps, des jeux d'enfants sans jouets, des fenêtres délabrées laissant à peine entrer des rayons de lumière. Une telle existence n'offre guère de rapport avec le mode de vie des quartiers modestes en France. L'espace est toujours serré. Chez Manuel encore plus que chez Lola, il se définit par un angle, un pan, un coin plutôt que par un cadre que remplirait une scène entière. Il fallait une certaine audace pour découper ainsi un lieu en limitant le champ de vision à un secteur réduit, mais il en a résulté une forte concentration. Aussi la lentille du photographe reproduit-elle moins qu'elle n'interprète. En mettant l'accent sur ce qui lui semble essentiel, l'artiste fait surtout ressortir ce qu'il y a de plus navrant dans la vie humaine.



« La buena fama durmiendo » (Manuel)

À moins de photographier des paysages frustes et sauvages ou des masses enchevêtrées de végétation, Manuel préfère limiter son champ de vision sans pour autant séquestrer un personnage ou même isoler un objet. Dans

Un poco alegre y graciosa (1941) [Joyeuse et drôle, un peu], il attire notre attention sur les jambes torsées et déformées d'un personnage dont nous ne voyons ni le buste ni la tête. À côté d'une chemise qui sèche par terre et d'un barbecue éteint, ces jambes s'efforcent de poursuivre leur marche. Incapable de se faire connaître par sa personnalité ou même par sa présence, ce personnage se définit par l'ambiance résultant de son contact avec des objets. On voit bien que Manuel Bravo évite soigneusement des perspectives de cartes postales et toutes ces poses avantageuses saisies sur le vif.

Los Agachados (1932) [Les assis] montre dans un bar des hommes assis sur des tabourets hauts. À une exception près, leurs pieds ne touchent pas le sol. Même si nous ne pouvons apercevoir leurs visages nous avons l'impression qu'ils s'entendent entre eux. Vu pourtant de dos, chacun de ces buveurs préserve son individualité grâce à la position des jambes et du torse. *Sabanas* (1933) [Draps] met en vedette une lavandière qui après avoir fini sa lessive disparaît en partie en s'éclipsant entre des draps blancs et une écharpe noire. Ces toiles accrochées, mettant en scène un affrontement de noirceurs et de blancheurs, témoignent d'une utilisation originale de l'espace. Manuel attire l'attention du spectateur vers ce qui se dérobe au regard autant que vers ce qu'on voit.

La participation de Lola aux activités féminines et féministes se manifeste dans des photos où la femme joue un rôle prédominant. Elle montre des femmes au lavoir à différents stades de leur besogne: *Las Lavanderas*, (1940) [Les lavandières]. Malgré la multiplicité des personnages, Lola évite toute répétition. Des réseaux d'ombres créés par des poutres dramatisent et étendent la scène. Elle préfère donc une expansion diamétralement opposée aux resserrements d'espace et aux réductions si typiques de l'art de Manuel. Quand il arrive à Lola de resserrer l'espace, c'est afin d'inclure de nombreux personnages, notamment dans *El Duelo* [Le deuil] où la notion même de deuil se traduit par un resserrement et surtout dans *Indiferencia* (1940) où une foule nombreuse ne prête pas la moindre attention à une femme agenouillée et ligotée - resserrement au sens fort du terme que l'angoisse, au sens étymologique du terme, porte à son comble.

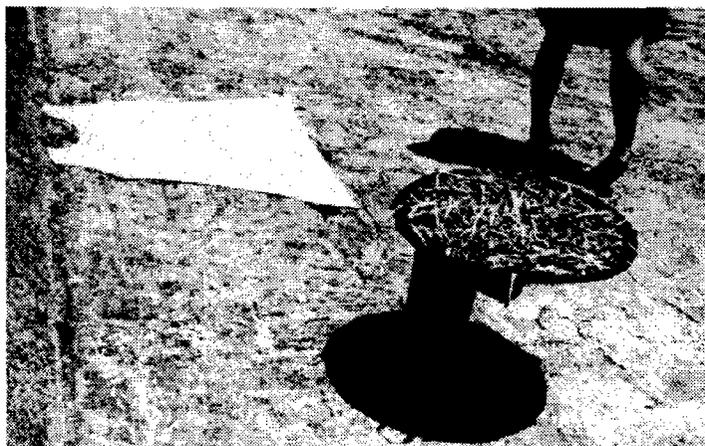
Chez les deux photographes, les lieux et les objets contribuent activement à animer la scène et surtout à lui donner un sens. Une comparaison entre *Ventana en la casa de usted* [Une fenêtre de votre maison] (1973) de Manuel et *En su propio carcel* [Dans sa propre prison] (1950) de Lola permet de dégager des ressemblances et surtout des différences. Ces deux photographies représentent en biais une fenêtre munie de volets. Les contours des fenêtres sont rehaussés chez les deux artistes afin de faire ressortir leur géométrie. De la photo de Manuel se dégage une atmosphère poétique, soutenue par des ombres fluctuantes et fortement suggestives. Des réseaux se nouent entre les arbres et les constructions. Alors que Manuel a choisi une fenêtre fermée par des volets, Lola nous montre une fenêtre complètement ouverte dont les volets sont rabattus des deux côtés. Or, il s'agit d'un por-

trait et probablement d'un autoportrait car on croit reconnaître les traits quelque peu obscurcis de l'artiste. On aperçoit de l'extérieur de la maison une femme les bras appuyés sur le rebord de la fenêtre. Occupant le coin gauche de cette fenêtre, elle se penche pour regarder avec intensité vers la droite. Ce qui établit le plus grand contraste entre les deux fenêtres, c'est le jeu des ombres et des reflets. La femme de *En su propio carcel* s'est incarcérée de toutes les façons. Elle ne peut quitter la maison parce qu'elle attend sans doute quelqu'un. Mais c'est surtout un multiple jeu d'ombres qui l'emprisonne. À l'extérieur de la maison et dans sa chambre se projettent des ombres prenant la forme de grilles et de barres. On sent bien que c'est l'artiste qui a inventé la mise en scène de cette incarcération à la rigueur psychologique mais, selon nous, surtout ironique, car rien n'empêcherait son évasion. La fenêtre de Manuel s'ouvre à la contemplation, celle de Lola se prête au récit. À cet égard, *En su propio carcel* offre des rapports avec les fameux « Stills » de Cindy Sherman, ces prétendus clichés cinématographiques qui ne sont en fin de compte que des autoportraits narratifs.

Plusieurs photos de Manuel et de Lola se rapportent aux rêves et aux songes. Lola a intitulé deux photos *El Sueño de los Pobres* [Le rêve des pauvres] (1940 et 1949) où se révèle sa conscience sociale et se laisse deviner sa prise de position politique. Ici comme ailleurs elle se range du côté des victimes, des martyrs, des prisonniers, des abandonnés, des solitaires. La plupart de ses victimes sont des femmes. En représentant un petit garçon endormi au centre d'une accumulation sans limites de *huaraches*, ces sandales des ouvriers et paysans mexicains, le photographe évite de rendre visibles le sujet de son rêve et ses désirs à moins d'identifier ce songe avec les minables chaussures dont lui et d'autres va-nu-pieds ressentiraient le besoin. Il semblerait plutôt qu'il rêve de sortir de ce milieu où les petits enfants risquent de se faire piétiner de toutes les façons. La deuxième photo qui porte le même titre raconte un rêve bien plus menaçant. Il semble que le pauvre petit garçon vêtu de loques « s'offre » en rêve une énorme machine à fabriquer des sous, ce qui le sortirait de la misère à tout jamais. Ses mains minuscules ne réussiraient jamais à ramasser même une faible partie des innombrables pièces d'argent tombant en cascade derrière sa tête. Comme la machine et ses lourds produits vont bientôt l'écraser, cette richesse rêvée aboutit à un cauchemar. Peu importe si les deux *Sueño de los pobres* montrent un rêve ou le milieu qui le déclenche, ce qui importe c'est que les rêves des pauvres se caractérisent surtout par l'inquiétude. Ici comme ailleurs, les photos de Lola suscitent des récits dramatiques remplis de péripéties.

Manuel tient moins compte de la classe sociale de sa rêveuse. La nature de son rêve ne se définit guère par les rapports entre elle et ce qui l'entoure. Dans *La Buena fama dormiendo* [Le sommeil de la bonne réputation] (1939), on contemple une jeune fille à peu près dévêtue, étendue sur un tapis près d'un mur. Comme sa beauté et sa jeunesse ressortent sur un fond sobre pour ne pas dire fruste, notre attention se porte exclusivement sur le

personnage, la position détendue de son corps, son détachement de la vie ordinaire. Et si elle rêve, c'est peut-être bien elle-même qu'elle voit, étendue par terre à côté d'un mur. Pourtant, ses pieds légèrement bandés indiqueraient qu'il s'agit d'une danseuse dont le talent artistique assure la bonne réputation. Cette jeune « déesse », aussi symbolique mais bien plus



« Un poco alegre y graciosa » (Manuel)

vivante que les Vertus sculptées ou peintes d'époques révolues, peut se comparer avec une photo de Lola intitulée *El Sueño* [Le rêve] (1941), pour laquelle avait posé son amie peintre Isabel Villasenor. On peut imaginer que cette femme artiste tâche de rêver à de futurs tableaux non moins spectaculaires que la photo de Lola. Mais ce qui retient surtout l'attention, c'est sa position ainsi que le jeu contrastant de sa robe blanche, de ses pieds nus, de ses cheveux d'ébène et de tout ce qu'il y a de sombre dans l'entourage. La tête appuyée sur un bras, elle s'est étendue tant bien que mal sur un tronc d'arbre abattu, ce qui donne un air dramatique et instable à toute sa posture. Si Lola s'est ainsi préoccupée pour une fois d'une rêveuse appartenant aux classes supérieures de la société, c'est qu'il s'agissait de tirer le portrait d'une collègue. Mais nous pouvons nous demander pourquoi elle s'est inspirée ici de l'imagerie romantique. Bien sûr, rien ne nous empêche d'y voir une parodie des poses d'autrefois à laquelle son amie aurait malicieusement participé.

Prise au sérieux, cette rêveuse plongée dans un songe sublime se situerait aux antipodes du surréalisme dont semblerait se rapprocher la jeune fille endormie de Manuel. Dans son article, Belinda Rathbone soutient que Manuel s'était rapproché des idées et de l'art surréalistes à l'époque de la première exposition surréaliste au Mexique⁵. Dans cette photo au titre mo-

5. Voir Belinda Rathbone, « Fotografía y surrealismo en América », *El Surrealismo entre Vieja y Nuevo Munda*, Catalogue d'exposition, Centra atlantico de arte moderno, Las Palmas (Canaries), 1989, pp. 135-142.

ralisateur, Manuel montre une jeune fille dont la sexualité se manifeste par la pose, par les vêtements et l'abandon. Devant un mur délabré elle paraît toute épanouie. Mais cette transgression modeste ne suffirait pas pour classer la photo comme surréaliste. La sexualité de la jeune fille couchée ne se dégage pas seulement de sa pose et des zones de nudité de son corps, mais des plantes grasses, des cactées qui ont l'air de partager la couche avec elle comme pour lui donner un air provocateur.

Breton n'a pas cherché à dépister les traces du surréalisme au Mexique, mais à trouver une culture capable de contribuer à un renouveau en France. Dans son texte où il a réservé une place d'honneur à Manuel, Breton parle peu du photographe et de son art après les éloges du début. Mais par sa façon de décrire son trajet à travers le Mexique, on constate que les photos de Manuel, tant celles parues dans *Minotaure* que celles que le poète avait pu voir dans des expositions, lui ont permis de revivre toute cette expérience. Des photographies telles que *Parabola Optica*, [Parabole optique] (1931), où la devanture d'un magasin d'opticien génère un incroyable redoublement d'images et *Tumbaflorécida* [Tombe fleurie] (1937), où une fleur vient de se rajeunir par magie sur une tombe mériteraient une place dans n'importe quel répertoire surréaliste.



« El rapto » (Lola)



« El sueño de los pobres » (Lola)

On peut regretter que Breton n'ait pas mentionné l'œuvre de Lola dont certaines photographies, parmi celles que nous venons de discuter, pourraient bien figurer, non moins que celles de son mari, dans une anthologie surréaliste. Or, deux études récentes consacrées au surréalisme l'y ont in-

cluse⁶. Comme Manuel, Lola a photographié des paysages sauvages et des masses impénétrables de végétation ainsi que des taudis, des chaumières délabrées et même des cérémonies dont les Européens apprécieraient les aspects exotiques et folkloriques. Toutes ces images auraient certainement retenu l'attention de Breton. Dans nos comparaisons nous avons parfois insisté sur le côté contemplatif et poétique des photographies de Manuel et sur les aspects narratifs de celles de Lola. Mais il ne s'agit là que d'une tendance générale, car il arrive à Manuel de tendre vers le récit et à Lola d'encourager la contemplation et la poésie. Tous les deux ont mis en scène des chevaux de bois qui, par leur nature même, leur ont permis plusieurs transgressions. Dans *Saliendo de la opera* [En quittant l'opéra] (1947), de Lola, deux hommes tirent d'un hangar un cheval de bois gigantesque aux gestes menaçants. Plutôt que l'effort des deux hommes et la fonction sans doute carnavalesque du cheval, ce qui importe c'est l'allure statuesque et quasi légendaire de l'animal. *El rapto* [Enlèvement] (1950), l'une des photos les plus étonnantes de Lola montre une petite fille sur un cheval de bois en plein galop, la crinière déployée en secousses violentes. Elle est dans un état d'extase alors que les autres enfants montés sur des chevaux moins spectaculaires ont un comportement calme ou passif. Ils se tiennent tout droits alors que la fille au premier rang se penche comme attirée par une force magnétique. On a du mal à croire qu'elle chevauche sur une bête mécanique qui suit la même routine circulaire que les autres chevaux. La musique qu'elle semble être la seule à entendre contribue à l'emporter vers un monde magique. Sans déclencher le rire, les barrières entre le mécanique et le vivant sont abolies. Ce personnage rappelle par certains côtés ces documents médicaux montrant différents états psychologiques, documents semblables à ceux qu'on peut voir reproduits dans des revues surréalistes. Les chevaux de bois figurant dans plusieurs photos de Manuel jouent un rôle différent. Dans *Los Obstaculos* [Les obstacles] (1929), quatre chevaux sculptés sortent d'un rideau. Ils n'ont à se mesurer à personne. En plein élan comme les chevaux de l'apocalypse chacun manifeste son identité dans l'étroite terre où ils s'ébattent. Manuel refuse de séparer l'animal de l'humain, le quotidien du mythique. Le spectateur confronte une volonté de libération qu'on pourrait sans exagération qualifier de prométhéen.

Nous avons déjà mentionné *Tumbafloracida* où un mystérieux courant passe entre la vie et la mort. Dans d'autres photos, il s'agit surtout de l'agave, cette plante si abondante au Mexique et qui peut incarner elle aussi une rencontre entre l'absence et la vie. Les agaves jouent d'ailleurs des rôles souvent dramatiques dans la photographie mexicaine. Manuelles a souvent groupées en les situant dans une position d'assaut devant des murs et des fenêtres. Dans *Sexo vegetal* (1948) de Lola, l'agave reste, au contraire, solitaire et a l'air de se suffire à elle-même. De grande taille, elle remplit

6. Le catalogue de Lausanne, *La Femme et le surréalisme*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1987, et celui des Canaries, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mondo*, op. cit.

tout l'espace. Grâce à une manipulation honteusement anthropomorphique, elle étale un sexe féminin tout en montrant les dents. Après avoir représenté tant de femmes seules ou groupées, couvertes de vêtements ou nues, participant à des manifestations ou persécutées, Lola manifesté le côté le plus agressif de son engagement féministe grâce à un détournement audacieux de la botanique. Pourtant, cet agave n'a pas cédé ses droits en tant que plante. Il s'agit bien d'un véritable cactus que seul le titre de la photo a personnifié. Les feuilles constituant son centre sont entourées ou amplifiées par d'autres comme pour renforcer ses parois. Le tout forme un labyrinthe où s'annule toute frontière. Comme les feuilles se multiplient et s'étendent couche par couche, ce prétendu sexe féminin se transforme en château fort crénelé entourant un abîme sans issue. Cette confrontation entre trois domaines, dont deux sont purement métaphoriques, crée une image nettement surréaliste quelles qu'aient été les intentions de Lola à cet égard.

On a inclus une photographie sans doute unique dans le grand catalogue mexicain consacré à Lola. Deux sirènes se prélassant dans une eau invisible s'accrochent à une gigantesque machine Olivetti. Grâce à leurs queues elles nagent comme des poissons, grâce à leurs mains de femmes elles maîtrisent la machine à écrire. Ce montage trouve pourtant ses origines dans d'autres créations de Lola. Dans *Universidad Femenina* [Université féminine] (1943), Lola a monté des vignettes représentant chacune une femme penchée sur sa machine à écrire ou faisant fonctionner son imprimante. Ce qui importe, c'est l'art du photomontage permettant la juxtaposition d'images de femmes au travail et la mise en vedette de la machine. Dans ces deux montages, une femme devient sirène et des employées abandonnent le beau rôle à une machine sans doute célibataire. La rencontre fortuite des sirènes et de la machine Olivetti doit certes quelque chose à la célèbre métaphore de Lautréamont.

*University of California
Irvine*

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE:

Lola Alvarez Bravo : fotografías selectas 1934-1985, Fundacion Cultural Televisa, A.C., Mexico, 1992.

Revelaciones : The Art of Manuel Alvarez Bravo, Museum of Photographic Arts, San Diego, 1990.

LA THÉORIE AU PAYS DES ESPRITS

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURREALISME À
MEXICO EN 1940

Christine FRÉROT

ANTÉCÉDENTS: ANDRÉ-BRETON, LE MEXIQUE ET TROTSKY EN 1938

Lors d'une entrevue à Mexico en mai 1938, André Breton déclarait à Rafaël Heliodoro! :

J'ai rêvé du Mexique et je suis au Mexique: passer de l'un à l'autre s'est fait de cette façon, sans le moindre heurt. La référence au Mexique ne pouvait constituer par ailleurs rien d'autre qu'un cas particulier. En effet, à aucun moment jusqu'à ce jour, la réalité n'avait dépassé en splendeur celle que promettait déjà le rêve.

Il ajoutait un an plus tard à Paris² :

L'image que ces lieux m'ont laissée s'est faite soleil et chair, imagination et doute amoureux tout ensemble. [...] Une partie de mon paysage mental - et par extension, je crois, du paysage du surréalisme - est manifestement bornée par le Mexique.

Le séjour qu'effectue Breton dans ce pays au printemps 1938 est un antécédent majeur dans la préparation et la réalisation des futurs projets d'exposition, tant en France, « Art mexicain » à la galerie Renou et Colle à Paris en 1939, qu'au Mexique, avec l'exposition internationale surréaliste de 1940 à Mexico. C'est dans un contexte où se conjuguent à la fois des conditions politiques déterminantes - un conflit armé se profile en Europe -, et la propre histoire du surréalisme que Breton, poussé par la nécessité de revitaliser à la fois l'esprit et les idées du mouvement, va effectuer ce voyage. L'immersion dans ce pays qu'il voit comme « le lieu surréaliste par excellence » va signifier en quelque sorte pour l'écrivain un transfert du rêve à la réalité et la révélation du « sens des alliages secrets ».

La rencontre du Mexique aura un fort impact sur Breton et c'est dans un long texte paru dans la revue *Minotaure* en 1939 sous le titre « Souvenir du

1. *Revista de la Universidad*, Mexico, juin 1938, p. 6.

2. *Minotaure*, « Souvenir du Mexique », na 12-13, Paris, mai 1939, pp. 40-41.

Mexique »³, qu'il dévoilera les multiples visages de sa fascination. Comme nous le verrons plus loin à l'occasion de sa rencontre avec Trotsky, les intérêts artistiques ne sont pas, au début, prépondérants pour Breton et on peut même dire qu'ils sont relégués à un second plan dans l'esprit qui préside à ce voyage. Pourtant, dans l'attrait pour la nature, le passé précolombien, le « pouvoir de conciliation de la vie et de la mort » ou la « pureté » attribuée au monde primitif mexicain⁴, Breton a trouvé un exutoire « exotique » pour donner une nouvelle vie au surréalisme. La spiritualité ambiante comme la créativité des artisans le fascinent⁵. Pour toutes ces raisons, il ne fait aucun doute que le Mexique constituera pour lui une constellation de séductions et de rêves.

Dans ce texte, aucune évocation de l'une des motivations fondamentales⁶ du voyage de Breton au Mexique - en parallèle à la mission officielle, celle de donner plusieurs conférences à l'Université Nationale - : rencontrer Trotsky exilé à Mexico et produire un document politique de portée internationale, qui deviendra le manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant ».

Pourtant, le séjour au Mexique s'annonce sous de mauvais auspices: les intellectuels et les politiciens du Parti communiste mexicain lui sont hostiles⁷ : les uns ne veulent pas recevoir de leçon de surréalisme et les autres voient d'un très mauvais œil la rencontre avec Trotsky. Si la posture anti-stalinienne de Breton est délicate (on le qualifie alors de fasciste et on va même jusqu'à l'accuser à Mexico d'espionnage au profit de l'ambassade d'Allemagne), l'adhésion au trotskisme est alors pour lui l'unique ouverture possible. Trotsky représente aux yeux du poète français le seul postulat politique auquel il puisse adhérer, celui de l'indépendance de l'artiste et de l'écrivain face à l'État, sa liberté de création totale. Car le surréalisme ne peut se contenter d'un rôle purement esthétique. Il se doit d'avoir, pour être crédible, une existence politique.

Lorsque Trotsky et Breton se rencontrent, en mai 1938, ce n'est pas le hasard mais la nécessité qui les met en présence. Pour exprimer ensemble, dans un manifeste aux accents pamphlétaires leur credo partagé pour la

3. *Minotaure*, *op. cil.*, pp. 35-46.

4. Dans « Souvenir du Mexique », *op. cil.*, p. 37, Breton écrit: « Au Mexique, tout ce qui ressortit à la création artistique n'est pas frelaté comme ici ».

5. « Il est clair que vous [il s'adresse à Diego Rivera] êtes relié par des racines millénaires aux ressources spirituelles de ce sol qui vous est, comme moi, le plus cher au monde » et: « Vous avez sur nous (l'avantage de participer de cette tradition populaire qui à ma connaissance n'est restée vivante que dans votre pays ». « Souvenir du Mexique », *op. cil.*, p.37.

6. Luis-Mario Schneider, *Mexico y el surrealismo (1925-1950)*, Arte y Libros, Mexico, 1978, p. 137 et pp. 146-147.

7. Luis-Mario Schneider, *op. cil.*, p. 139.

8. « Pour un art révolutionnaire indépendant », André Breton, Diego Rivera, Mexico, 1938, dans: *La Clef des champs*, Éditions J.-J. Pauvert, Paris, 1967, pp. 53-61.

liberté. Dans ce document de portée internationale diffusé pour la première fois à Mexico, les messages de Breton et de Trotsky, qu'ils soient esthétiques ou politiques, prônent l'indépendance de l'art et celle de la révolution, pour une action qui doit se faire à la fois en symbiose et dialectiquement. Pourtant, les parternités du texte sont controversées, les signatures suspectées. Quel est le rôle exact du peintre Diego Rivera - qui a accueilli, avec Frida Kahlo, André Breton à Mexico? - On peut penser que Trotsky n'ait pas souhaité apposer sa signature pour des « raisons tactiques» et que Rivera, qui n'a probablement pas participé à la rédaction du texte, lui ait « prêté» la sienne. Ce texte clef est historique, débordant d'utopie et libérateur. Il casse en son temps bien des principes, va à l'encontre de bien des certitudes, ébranle les convictions. Les intellectuels et les artistes communistes européens vénèrent alors leur Dieu Staline et le fascisme naissant et la guerre menacent plus que jamais la liberté. Ce pamphlet doit secouer les consciences, faire voler en éclat les indécisions. Breton en profite pour prendre des distances avec le Parti communiste français et Trotsky fait un pas en direction des positions défendues par Breton.

Mais ce texte ne marque pas seulement la rencontre de deux théoriciens; il impose le choc d'un pays qui sera pour Breton la bouffée régénératrice dont il a besoin et que les surréalistes, même très marqués par la ville, cernés par la logique et le déterminisme, seront loin de rejeter.

Sur les traces d'Artaud et de D.H. Lawrence et au-delà de l'intérêt de concrétiser un virage politique personnel, Breton va aller à la rencontre de l'humour noir, de la « beauté convulsive », et de la volupté de ces « délires comestibles» dans lesquels, quelques années plus tard, Malcom Lowry finira par s'abîmer et se perdre. Son séjour de trois mois et demi sera financé par une mission officielle de conférencier obtenue par l'intermédiaire de Jean Giraudoux. Hôte de Diego Rivera et de sa femme, le peintre Frida Kahlo, il va s'enthousiasmer pour l'artiste qu'il découvre à cette occasion⁹ et dont il traite immédiatement l'art singulier de surréaliste¹⁰, ce qu'a toujours réfuté Frida Kahlo qui n'était pas d'accord avec cette assimilation. En revanche, on est surpris de voir l'admiration de Breton pour un peintre comme Diego Rivera, d'abord cubiste à Paris, puis confiné à Mexico dans une narration descriptive et idéologique aux antipodes des conceptions surréalistes. Il est plausible que Breton ait été lié à Rivera pour des raisons de stratégie politique et pour les possibilités d'introduction ou de relais que lui

9. Il invitera ensuite Frida Kahlo à exposer à Paris lors de l'exposition collective qu'il organisera à la Galerie Renou et Colle en 1939. C'est à cette occasion que la Direction des musées de France achètera le tableau de Frida Kahlo (*Autoportrait*, 1930), aujourd'hui au Musée national d'art moderne et seule œuvre de Frida Kahlo à ce jour dans les musées français.

10. « Quelles n'ont pas été ma surprise et ma joie à découvrir, comme j'arrivais à Mexico, que son œuvre, conçue en toute ignorance des raisons qui, mes amis et moi, ont pu nous faire agir, s'épanouissait avec ses dernières toiles en plein surréalisme ». André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Éditions Gallimard, Paris, (1928), 1965, pp. 143-144.

offrait ce dernier dans les milieux mexicains, plus que par un véritable intérêt artistique.

Le séjour de Breton au Mexique ouvrira la voie à d'autres surréalistes - parmi lesquels Remedios Varo, Leonora Carrington, Benjamin Péret ou Philippe Soupault - auxquels se joindront les intellectuels et artistes réfugiés de la guerre d'Espagne. L'arrivée à Mexico du peintre autrichien Wolfgang Paalen accompagné de sa femme, le peintre et poète Alice Rahon, est déterminante puisque ce dernier, étroitement lié au surréalisme, a l'intention d'organiser une exposition surréaliste dans la capitale mexicaine pour faire suite à celles de Paris et de Londres. Son projet sera facilité par André Breton, bien que le climat soit peu propice à Mexico où un véritable « vide surréaliste » s'est installé. Les revues mexicaines ont déserté le champ du surréalisme, et seuls deux articles seront publiés sur le mouvement et ils seront dûs au poète surréaliste péruvien César Moro ¹².

MEXICO: LE NATIONALISME TRIOMPHANT

Que se passe-t-il à cette époque dans la vie artistique de la capitale mexicaine? Quels sont les courants dominants? Dans quel contexte l'exposition surréaliste est-elle organisée? Quel est le climat qui augure du type de réception auquel l'on pourrait s'attendre de la part du public informé? L'École mexicaine, fondée au début des années vingt grâce à l'appui du ministre écrivain et philosophe José Vasconcelos, est toute puissante. Les artistes, en phase avec le gouvernement « socialiste » de Lazaro Cardenas, ont accentué la dimension militante de leur art qu'ils conjuguent avec leur engagement politique. La liberté de création dont ils jouissent leur permet d'intensifier leurs efforts dans la lutte contre le fascisme et d'internationaliser leurs propos artistiques.

Pourtant cet art politique, aux formes et aux couleurs vigoureuses, à l'idéologie triomphante, n'intéresse ni Breton ni Paalen dont les regards sont plutôt tournés vers les expressions « primitives » et l'art populaire. Prônant un art politique et public, l'École mexicaine figurative et réaliste occupe le devant de la scène et a laissé depuis près de vingt ans peu de possibilités à d'autres formes d'expression de se développer, « l'exil » du peintre Rufino Tamayo aux États-Unis n'étant pas étranger à cette forme de domination conceptuelle et visuelle. À la différence de pays comme l'Uruguay, l'Argentine ou le Brésil, où l'abstraction et les divers courants géométriques ont pris racine en développant des expressions *sui generis*, le Mexique - dont la première galerie commerciale, la Galeria de arte mexicano, a été ouverte en 1935 - est dominé par ce courant encouragé et soutenu par l'État. Il faudra attendre la fin des années quarante - il est certain

II. Luis-Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925-1950)*, *op. cit.*, p. 171.

12. « La trayectoria del sueño », *Letras de México*, 15 octobre 1939, p. 5. « La realidad a vista perdida », *Letras de México*, 15 novembre 1939, p. 8.

que l'exposition surréaliste aura joué un rôle de détonateur dans ce changement – pour que le carcan se fissure et que s'imposent les premiers artistes en rupture avec la mexicanité dominante. Ce que José-Luis Cuevas, un des opposants les plus farouches de la nouvelle génération à l'École mexicaine, a nommé avec humour et dérision, le « rideau de cactus » (« la cortina de nopal »).

Toutefois, plusieurs artistes travaillent « dans l'ombre », ou plutôt en marge de cet art officiel. Dès le milieu des années vingt, relayés par des écrivains, dont Octavio Paz et Xavier Villaurutia, des peintres comme Agustin Lazo ou Maria Izquierdo, ont délaissé l'art politique et se sont tournés vers une figuration imaginative reliée au quotidien, proche de ce que Alejo Carpentier définira quelques années plus tard comme le « réel-merveilleux » dans sa préface au roman « Le royaume de ce monde » (1943)¹³. Liés au groupe des Contemporaneos¹⁴, plusieurs peintres et sculpteurs recevront l'appui d'écrivains indépendants, divulgateurs des idées de l'avant-garde européenne, défenseurs de la liberté d'expression et adversaires d'un nationalisme étroit et réducteur. Deux thèses s'affrontent qui ne sont pas tant opposées par le choix de l'engagement politique que par l'adoption d'esthétiques nouvelles : la lutte collective et partisane pour un art réaliste et engagé ; la lutte individuelle et indépendante pour un art libre et ouvert au monde¹⁵. Dans une longue interview de Tamayo réalisée en 1965¹⁶ - qui à maintes reprises a fait état de ses divergences avec l'École Mexicaine - nous retrouvons les postulats ayant servi de credo à tous les jeunes peintres qui refuseront le diktat réalistico-politique de l'École Mexicaine au travers de l'influence emblématique des « trois grands », Orozco, Rivera et Siqueiros :

Je crois toujours au message, déclarait Tamayo, mais pas dans le message tel qu'on l'a considéré au Mexique jusqu'à maintenant. Je ne crois pas que le thème doit être plus important que la qualité picturale. Le message vient après les qualités plastiques. [...] Nous, les peintres du monde entier, nous essayons de faire un art universel. Nous devons refléter les conditions de l'endroit où nous vivons, conserver un accent particulier de notre lieu d'origine, mais ceci ne veut pas dire que ce

13. 1^{re} édition à La Havane, Cuba, 1943.

14. Plusieurs écrivains et poètes forment entre 1920 et 1932 le groupe que l'on a appelé la génération des Contemporaneos (revue du même nom) : Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Xavier Villaurutia et Jaime Torres Bodet, auxquels vont se joindre le musicien Carlos Chavez et les peintres Agustin Lazo, Rutino Tamayo, Julio Castellanos et Manuel Rodriguez Lozano.

15. Christine Frérot, « La lutte finale des artistes mexicains : engagement imaginaire et collectif entre 1933 et 1945 », catalogue de l'exposition « Face à l'histoire », Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, pp. 128-132.

16. Cité par Christine Frérot, in : *Art mural et peinture de chevalet dans le Mexique du XX^e siècle, Lajormation du marché de la peinture*, thèse pour le doctorat du troisième cycle, EHESS, Paris, 1980, p. 161.

qui est mexicain est la seule chose valable. Nous avons des défauts que nous devons corriger et nous devons apprendre beaucoup de partout, appartenir plus au monde. Conserver nos racines et tendre à nous universaliser.

Ce sont ces créateurs qui vont intéresser Wolfgang Paalen et André Breton et c'est à eux qu'ils feront appel pour constituer la participation mexicaine de l'exposition surréaliste de 1940.

**L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU
SURREALISME, 17 JANVIER 1940, GALERIA DE
ARTE MEXICANO, RUE MILAN 18, MEXICO**

Organisée par André Breton à Paris, et par Wolfgang Paalen et le poète péruvien César Moro à Mexico - qui signeront d'ailleurs, pour l'un, une brève introduction et pour l'autre, un article dans le catalogue - l'exposition est dominée par l'influence et l'esprit du maître. «La beauté sera convulsive ou ne sera pas », phrase emblématique du poète, est inscrite en première page du catalogue et la couverture de ce dernier est illustrée par une photographie de Manuel Alvarez Bravo. Quinze pays sont représentés 17 avec cent quinze œuvres. Un élégant carton d'invitation de type parchemin, aux bords calcinés, fixe l'inauguration de l'exposition à 22 heures et il annonce également « l'apparition du Grand Sphinx de la nuit » à 23 heures précises (en réalité Isabel Marin, vêtue de blanc et la tête cachée sous un immense papillon). Comme la première et importante exposition surréaliste de Paris en 1938 qui avait eu 18 « le désir de produire un choc chez le visiteur, de l'introduire dans un monde fantastique et irréel », l'exposition de Mexico, à son tour, avec cette sorte de « happening » avant la lettre, provoquera un certain « émoi » chez quelques spectateurs avertis, mais la grande majorité du public s'en moquera ou la condamnera.

La muséographie, que l'on peut considérer quelque peu « ségrégationniste », a organisé les œuvres de la façon suivante: les artistes exposants sont divisés en « Section internationale » (41 artistes) et « Peintres de Mexico » (8 artistes). Outre les peintures de chevalet et les représentations des expériences les plus représentatives de la création surréaliste, comme les cadavres exquis, les collages, les frottages, les rayogrammes, les fumages et les décalcomanies, ce rassemblement éclectique inclut des objets d'art mexicain ancien, des masques et objets de Nouvelle Guinée (collection privée de Wolfgang Paalen dans une section bizarrement intitulée « art sauvage »), des dessins d'aliénés et des masques mexi-

17. Allemagne, Autriche, Belgique, Chili, Espagne, États-Unis, France, Guatemala, Angleterre, Italie, Mexique, Pérou, Roumanie, Russie, Suisse.

18. Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fanfástico en Mexico*, Unam, 1983, p. 65.

cains rituels de danse (collection Diego Rivera). Apparaissant comme un « acte d'information didactique et historique »¹⁹, cette manifestation aura plutôt pour objectif de « réaliser une espèce d'acte surréaliste social »²⁰, en vue d'informer le visiteur et de l'initier au surréalisme. Mais en choisissant d'exposer des objets anthropologiques avec des œuvres d'art, en introduisant une autre vision de l'œuvre par le truchement de cette cohabitation et en détournant son statut, elle ouvre le regard à un champ élargi de la perception. Les artistes de l'École muraliste mexicaine avaient déjà intégré dans leur iconographie leur riche passé précolombien. Avec cette exposition, les objets rituels indiens contemporains sortent de leur registre anthropologique et acquièrent une valeur d'objet d'art.

LE SURRÉALISME EXPORTÉ ET LE CAS DIEGO RIVERA

À Paris, l'objectif du choix d'André Breton était de familiariser les artistes mexicains avec les idées du surréalisme, d'introduire le surréalisme historique au Mexique et réciproquement, de montrer la présence du Mexique dans ce courant, ou plutôt, celle d'artistes dont les œuvres pouvaient s'incorporer aux codes et s'intégrer aux concepts du surréalisme occidental. Les grandes tendances du mouvement vont être représentés par des artistes de dimension internationale: de Chirico, Tanguy, Duchamp, Max Ernst, Paul Klee à Picasso, Dali, Miro, Moore, Arp, Masson, Delvaux et Bellmer, pour n'en citer que quelques-uns.

Ce qui ne manque pas de surprendre, c'est la présence de Diego Rivera (avec deux peintures de 1939 aux noms imprononçables, « Majandragora Aracnilectrosfera en sonrisa » et « Minervegtanimortvida ») et celle de Frida Kahlo (avec deux œuvres, « Les deux Fridas » de 1939 et « La mesa herida » de 1940) dans la « Section internationale », peintres qui ne s'étaient auparavant jamais intéressés au mouvement artistique de Breton. Aucune explication n'est donnée par les organisateurs sur leurs critères de sélection, ni sur le fait de mettre deux peintres, Carlos Merida (Guatémaltèque vivant au Mexique) et José Moreno Villa (critique espagnol) dans la section mexicaine. Pour la majorité des analystes²¹, l'opportunisme de Rivera ne fait aucun doute et son attitude ne fait que corroborer ces volte-face caractéristiques qui ont jalonné aussi bien sa vie d'artiste, que sa vie de militant et sa vie privée. Luis Cardoza y Aragon écrit²² avec ironie que Diego

19. Ida Rodriguez, *idem*.

20. Olivier Debroye, *Figuras en el Tropico, Plastica Mexicana 1920-1940*, Éditorial Océano, Mexico, 1984, p. 184.

21. Luis Cardoza y Aragon, dont il faut retenir la critique comme l'une des rares sérieuses, le qualifie « d'opportuniste habituel » dans un article paru dans *El Nacional*, Mexico, du 28 janvier 1940.

22. *El Nacional*, *op. cit.*

Rivera - qui a participé très activement à la préparation de l'exposition en prêtant notamment des objets de sa collection personnelle - , est « comme le Père Éternel, partout à la fois, et à la différence de ce dernier, il est, pour cette même raison, nulle part ».

Selon Alice Rahon²³, Rivera avait téléphoné à Paalen quelques jours avant l'inauguration en le menaçant de retirer ses œuvres si on ne le mettait pas dans la section internationale. La propre sœur de la fondatrice de la Galeria de arte mexicano, Inès Amor, déclarait dans ses mémoires parues à Mexico en 1987²⁴ que:

Diego n'avait pas pensé au surréalisme, mais voulant profiter de l'occasion, il se déclara surréaliste et se mit à peindre à cet effet deux grandes toiles qui n'avaient rien de surréel: ce sont deux portraits de Maja Guarini dont le seul possible surréalisme consiste à ce que dans l'un des deux, il y a un petit squelette accroché à une main.

Quant à Ida Rodriguez, elle est convaincue

*qu'il ne fait aucun doute que le muraliste Diego Rivera (1886-1957) a succombé à la tentation de s'exprimer de manière surréaliste de la même façon qu'il s'était adonné au cubisme au cours de son séjour parisien.*²⁵

Si les titres de ses tableaux cherchent à déconcerter d'emblée le spectateur, la peinture - réalisée sur commande - est loin de ce monde surréel prôné à Paris. Seuls les encadrements, incrustés d'« os humains» ou de taches de sang ont une certaine familiarité avec le surréalisme. Cet opportunisme va de pair avec une incohérence de comportement; Diego Rivera n'hésitera pas quelques années plus tard (1949-1952) à protester de façon véhémement contre « l'influence néfaste de l'abstractionnisme» qu'il qualifie d'expression « anti-mexicaine et étrangère »²⁶.

Quant à la présence du photographe mexicain Manuel Alvarez Bravo dans la section internationale avec quatre photographies - André Breton l'a rencontré à Mexico en 1938 -, elle s'inscrit naturellement dans l'exposition dans la mesure où le photographe, dont l'œil capte et sélectionne l'image d'une réalité environnante qui est fantastique en soi - concept introduit par Alejo Carpentier²⁷ - ne compose pas ses œuvres dans le but de créer un « absurde» artificiel.

23. Citée par Olivier Debrouse, *op. cit.*, p. 185.

24. *Ulla mujer en el arte mexicano, Melllorias de Inès Amor*, J.A. Manrique et Teresa dei Conde, Unam, Mexico, 1987, p. 95.

25. *Op. cit.*, p. 62.

26. Cité par Ida Rodriguez Prampolini, *op. cit.*, p. 66.

27. Voir p. 6.

LE SURREALISME FABRIQUÉ

C'est Wolfgang Paalen qui a sélectionné les artistes mexicains présents dans la section « Peintres de Mexico », choix probablement entériné, sinon dicté officieusement par André Breton à Paris: six Mexicains, Agustin Lazo, Manuel Rodriguez Lozano, Guillermo Meza, Roberto Montenegro, Antonio Ruiz et Xavier Villaurutia; un Espagnol, José Moreno Villa - tous deux poètes avant d'être artistes - et Carlos Merida, du Guatemala. Un grand absent, Rufino Tamayo²⁸ qui est à New York.

À part les œuvres de Lazo datées de 1937, il semble que toutes les œuvres aient été spécialement peintes pour figurer dans l'exposition et être « surréalistes à tout crin »²⁹. Cette sélection pose évidemment la question des contenus, des définitions, de leurs limites. On ne peut manquer d'évoquer à ce propos la problématique conceptuelle soutenue plus tard de façon récurrente par Ida Rodriguez³⁰ et Alejo Carpentier³¹ et qui oppose la merveilleuse réalité intrinsèque de l'Amérique latine au réel surréel invoqué par les surréalistes.

Qui sont les artistes qui ont accepté de se plier à cette création de commande? Des peintres en marge, éloignés de l'idéologie plastique dominante, celle de l'École muraliste mexicaine? Certainement, mais aussi des artistes, comme nous l'avons vu plus haut³², ouverts à une sorte de fantastique quotidien, à une magie de la réalité plus proche de « la vraie simplicité et de l'expérience de la vie totale »³³, mais en tout cas étrangers à cette assimilation forcée à des formes d'expression issues des formules et des dogmes d'un corpus théorique élaboré loin de leur propre réalité. Comme toute sélection, celle de Wolfgang Paalen est discutable. On peut se demander pourquoi des artistes comme Julio Castellanos, Maria Izquierdo, Jesus Reyes Ferreira, Gunther Gerszo ou Juan O'Gorman n'y figurent pas au même titre que Lazo ou Ruiz dont les univers sont plus proches des peintres précédents que de ceux appartenant à un surréalisme décidé outre-Manche.

La section mexicaine apparaît donc un peu sous-représentée en relation à la précédente - du fait de sa faiblesse en nombre et d'œuvres considérées comme mineures. Pourtant, elle manifeste cette ouverture initiée une dé-

28. André Breton n'écrira sur l'artiste qu'en 1950 à l'occasion de l'exposition de la Galerie Beaux-Arts en décembre 1950, texte inclus dans *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, nouvelle édition, 1965, p. 230.

29. Olivier Debroye, *op. cit.*, p. 186.

30. *Op. cit.*

31. *Op. cit.*

32. Pages 6 et 7.

33. Jacques Dupin, cité par Patrick Waldberg dans *Chemins du surréalisme*, Éditions de la Connaissance, Bruxelles, 1965, p. 42.

cennie auparavant et en dépit des critiques qui lui seront apportées, l'exposition de 1940 finira par l'entériner et la prolonger.

LA PRESSE : DE LA CHRONIQUE MONDAINE À LA CRITIQUE SATIRIQUE, DE L'ENTHOUSIASME À LA DÉCEPTION

En 1940, la capitale mexicaine n'est pas une ville culturellement sophistiquée. Le public est réduit du fait de l'absence de structures artistiques de diffusion – **Le** Musée d'art moderne sera inauguré vingt ans plus tard – et du peu d'information qui circule sur la vie artistique à l'étranger du fait du « blocage » exercé par l'École mexicaine. L'exposition est avant tout, pour ceux qui vont porter un regard sur elle, un événement dont le contenu semble avoir été délaissé au profit de la forme. Le fait que le « tout Mexico » snob y ait accouru, tant les intellectuels et les artistes que la riche bourgeoisie, a bien sûr pesé sur le style et le fond des commentaires des chroniqueurs, qui comme à l'accoutumée, ont fait de cette exposition un pur événement mondain³⁴. C'est dans les suppléments culturels des quotidiens que l'on va trouver la majorité des commentaires sur l'exposition, la presse spécialisée étant inexistante. La plupart des critiques de la presse quotidienne sont satiriques et dérisoires; seuls trois ou quatre articles, qui sont en partie cités ici, peuvent être retenus comme des analyses sérieuses.

Horacio Quinones³⁵, l'un des rares à être favorables à l'événement, souligne qu'il est indispensable d'aller voir l'exposition, car elle procure des sensations. Selon lui, il faut avoir ce frisson décadent pour vivre avec son temps.

Sensation. C'est ça le surréalisme [...] Il n'y a rien, peut-être, qui procure un plaisir aussi intense de sadisme ou au contraire donne une sensation aussi absolue de pourriture et de folie. Franchement, cette exposition est quelque chose que tous ceux qui prennent des risques doivent voir.

Quarante ans plus tard, Inès Amor³⁶ se souvient de l'affluence et évoque la dimension « sensationnelle » de l'exposition.

Cet événement a été comme un happening sensationnel, on en a parlé pendant des mois, ce qui a permis à des centaines de personnes de voir l'exposition.

Observation corroborée par Luis-Mario Schneider³⁷ pour qui

34. Entre autres, *Excelsior*, 20 janvier 1940, pp. 2-3.

35. « Surrealismo es sensación », *Hay*, Mexico, 3 février 1940.

36. *Op. cil.*, p. 95.

37. *Op. cil.*, pp. 169-170.

l'exposition surréaliste de janvier 1940 est le grand événement culturel et social de Mexico. Aucun événement pictural antérieur n'avait produit une alchimie catalysatrice aussi prodigieuse dans la capitale métropolitaine. Et il ajoute: Il semble que ce mouvement [le surréalisme] qui en France s'était manifesté à travers la lutte, se convertissait ici en acte de snobisme, où accouraient la bourgeoisie mexicaine et les artistes « in ».

Pourtant, la plupart des critiques montrent de la déception et entérinent le constat d'un échec apparent, tout laissant sous-entendre qu'ils ne sont pas dupes des intentions non avouées des surréalistes de doper leur mouvement grâce à l'organisation d'un tel événement.

L'écrivain Luis Cardoza y Aragon³⁸ voit, dans ce « surréalisme de recette », un danger pour les jeunes artistes facilement influençables.

Les jeunes verront ceux qu'ils ont seulement imaginé dans les reproductions des revues étrangères. Affirmation et déception. Il sera curieux d'observer les effets de cette présentation. Est-ce que nous verrons nos amis se consacrer à « surréaliser » ? Pour nombre d'entre eux aux yeux maladroits, ce chemin d'apparence facile et puérole sera fatal.

Pour d'autres, tel l'auteur de cet article qui a voulu rester anonyme³⁹, le recours aux cultures du passé est une attitude anti-moderniste.

Pour être en accord avec l'évolution de l'art contemporain, pour défendre un concept moderne de l'art, nous n'allons pas nous laisser surprendre par une exposition qui nous arrive avec plusieurs lustres de retard. Nous ne pouvons être d'accord avec la mentalité crétine et indianiste de César Moro qui, dans le prologue du luxueux catalogue de l'exposition, essaye de défendre la civilisation précolombienne qui a pu être préservée « malgré l'invasion des barbares espagnols ».

Ramon Gaya⁴⁰, quant à lui, disserte sur le surréalisme qu'il considère comme dépassé et même, mort.

Ce n'est pas une bonne exposition, ni une mauvaise exposition. Anachronique oui et peut-être pour cela intéressante pour nous, car son anachronisme, sa distance, son éloignement, nous permettent de trouver ce que nous sentions déjà un peu et ce que nous pensons du surréalisme. {...} Cette exposition, comme a dit quelqu'un, semble aujourd'hui trop tardive pour être actualité et trop proche pour être histoire. En un mot, elle nous semble vieille {...} De là que l'exposition dans son ensemble nous produise cette impression de décombres, de

38. *El Nacional*, Mexico, 28 janvier 1940.

39. *Voz Nacional*, supplément « Arte y Letras », 3 février 1940.

40. *Romance*, « Divagacion en torno al surrealismo », Mexico, 15 février 1940.

résidus, d'objets poussiéreux, de cendres. La seule chose vraiment vivante qu'il Y ait là, c'est la personnalité, l'esprit puissant de tel ou tel peintre, qui se révèle dans son œuvre, non grâce au surréalisme, mais en le dépassant, en se sauvant de ses propres ruines. Le surréalisme est mort non seulement en tant que lutte, mais en tant qu'école, provocation, signe. Il est mort, enfin, en tant que mouvement.

LE SURRÉALISME ET LA « FANTASIE MEXICAINE » : MISES AU POINT ET RÉPERCUSSIONS

En 1938, à Mexico⁴¹, Breton déclare que « le Mexique tend à être le lieu surréaliste par excellence [...] dans son relief, sa flore, dans le dynamisme que lui confère le mélange des races, ainsi que dans ses aspirations les plus hautes ». Quelques années plus tard, un latino-américain, l'écrivain Alejo Carpentier oppose et dénonce le surréalisme fabriqué en Europe au merveilleux inné de l'Amérique⁴², à cette réalité américaine qui est merveilleuse en soi. Après avoir cité Unamuno pour qui :

la pauvreté imaginative, c'est apprendre des codes de mémoire « [...] il poursuit: Ce que beaucoup oublient en se déguisant en mages à bon marché, c'est que le merveilleux commence à l'être de manière précise quand il surgit d'une altération inespérée de la réalité (le miracle), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'une illumination inhabituelle ou singulièrement favorable aux richesses insoupçonnées de la réalité, d'un élargissement des échelles et des catégories de la réalité ». Et il conclut: « Qu'est-ce que l'histoire de toute l'Amérique sinon une chronique du réel-merveilleux?

D'un côté, un réquisitoire contre le surréalisme et une apologie du « réel-merveilleux »; de l'autre, peut-être, une méconnaissance ou une sous-évaluation de la fierté identitaire. Ce qui est clair, c'est que le mouvement artistique de Breton ne sera pas en odeur de sainteté au Mexique et que les intellectuels et les artistes entendront n'avoir de leçon à recevoir de personne. Attitude entérinée plus tard par d'autres analystes mexicains tels qu'Ida Rodriguez, Luis Mario Schneider, Juan Somolinos et Olivier Debroise, qui mettront l'accent sur la confusion, l'incompréhension, le malentendu, l'autoritarisme et la prétention du regard que Breton porte sur leur pays, en dénonçant son assimilation du fantastique au surréalisme.

Pour les commentateurs mexicains, ce qu'il convient de clarifier, c'est la différence entre la réalité irréelle recherchée par les surréalistes et la réalité réelle des artistes mexicains imprégnés d'une fantaisie particulière; entre une fantaisie « naïve », « infantile » des mexicains face à celle sophis-

41. *Revista de la Universidad, op. cit.*

42. Préface du roman *El reino de este mundo*, Éd. La Habana, p. 6.

tiquée des surréalistes; entre un pays surréaliste voulu par Breton face à un pays magique en soi.

Il n'en reste pas moins que l'exposition de 1940 marque un tournant important sinon décisif dans l'histoire de la peinture mexicaine, puisque cette découverte d'une réalité transcendante sera reprise et confortée par les artistes mexicains et que son impact se fera sentir jusque dans la figuration « néo-mexicaine » des années quatre-vingt. Elle inscrit l'ouverture au monde de l'art de ce pays qui va de pair avec le désengagement des artistes vis à vis du compromis nationaliste. Si le surréalisme, en tant que mouvement artistique, a touché peu d'artistes au Mexique, c'est pour les différences soulignées plus haut. Pourtant, il aura servi de catalyseur à la révélation de soi, celle de la « fantaisie authentique ». Il confortera, légitimera cette « dimension magique » que pratiquent déjà quelques artistes « appartenant à cette grande tradition mexicaine populaire, et superficiellement proches du surréalisme surtout, dans son aspect fantastique »⁴³.

La véritable importance de l'exposition surréaliste de 1940, c'est l'entrée du Mexique dans le concert de l'art international et l'éclatement de ses frontières esthétiques. Elle va aussi imposer la peinture de chevalet sur l'omniprésence de l'art mural et ouvrir la porte aux débuts d'un marché de l'art encore balbutiant. Quels que soient les territoires, les limites, les croisements ou les oppositions entre la magie innée et le surréel imaginé, la rencontre de ces deux mondes émancipe l'art mexicain et amorce la prise de conscience de sa propre modernité dans l'expression d'une esthétique identitaire assumée.

*EHESS, EFISAL-CRAL
Université Paris III*

43. Luis-Mario Schneider. *op. cit.*, p. 170.

REGARDS CONVERGENTS: PAZ, BRETON ET PÉRET

Lourdes ANDRADE

La poésie est le dénominateur commun à Octavio Paz et au surréalisme. La poésie, comme le virent bien André Breton et Paz, jaillit aussi de la peinture. Le surréalisme intègre, presque depuis ses débuts, des œuvres plastiques et suscite, dans ce domaine, des manifestations propres, telles que le collage et l'objet surréaliste. Le regard de Breton sur l'art prétend être « révélateur » et il l'est. Celui de Paz le sera aussi.

La relation de Paz avec le surréalisme est complexe, passionnée et lucide. Dans les années quarante il fit la connaissance de Benjamin Péret qui devint son ami, durant son exil à Mexico. Une mutuelle admiration entre poètes ainsi qu'une véritable affection les lia intimement. Péret traduisit en français « Piedra de sol » et d'autres poèmes de Paz. Par la suite, celui-ci fit traduire et éditer une partie de l'œuvre de Péret à Mexico.

Quand Paz arrive à Paris en 1948, il fait la connaissance de Breton et du reste du groupe par l'intermédiaire de Benjamin; il assiste fréquemment aux réunions de café et participe aux entreprises collectives des surréalistes. Il admire profondément le meneur du surréalisme dont il « confesse que longtemps l'idée de faire ou de dire quelque chose qui pût provoquer sa réprobation [1] empêcha de dormir »¹. Si Paz ne perdit jamais son sens critique ni son indépendance d'esprit, Breton fut pour lui une sorte de boussole. Le surréalisme offrit à Paz le contexte nécessaire pour faire surgir une série d'inquiétudes personnelles, l'aida à voir plus clair en lui-même et à se libérer de toute sorte de préjugés. Il lui donna aussi l'occasion de fréquenter un groupe d'individus exceptionnels qui enrichirent sa propre conception de l'art, de la poésie et de la vie. Paz, qui resta fidèle à l'esprit du surréalisme bien qu'il n'ait jamais véritablement milité dans ses rangs, est, au Mexique, son commentateur le plus lucide et son défenseur le plus passionné face à ses ennemis acharnés, les intellectuels stalinien, et son propagateur le plus efficace.

Les liens qui unissent Paz au surréalisme sont nombreux et variés. Je me bornerai ici à signaler les points de coïncidence entre les regards de Breton

1. Octavio Paz, « André Breton o la búsqueda del comienzo », in : *ESlre/la de lres puntas*, Vuelta, 1995, p. 69.

et de Péret avec celui de Paz, sur l'art mexicain. Il n'y eut pas seulement parallélisme entre certains aspects de la production artistique mexicaine qui attira les uns et l'autre, mais encore, dans plusieurs cas, leurs commentaires sur ce sujet furent semblables ou complémentaires. Cela est dû principalement, me semble-t-il, au fait qu'ils observent le phénomène d'un point de vue voisin. Ils ont la même position esthétique et politique. Pourtant, certaines circonstances font que Paz observe le même sujet d'un autre point de vue. D'abord, il appartient à une génération plus jeune; ensuite, il est Mexicain et, en dépit de la dimension internationale de sa personnalité et de son œuvre, et de l'ample panorama que lui procurent ses déplacements constants, il appartient à une tradition qui le lie de manière spécifique à la culture de son pays.

Il est significatif que dans son prologue à *Los Privilegios de la vista* 2, ouvrage qui rassemble ses textes sur l'art du Mexique, Paz mentionne Baudelaire, Apollinaire et Breton comme poètes antérieurs s'occupant d'arts plastiques. En les nommant dans son introduction, il se déclare clairement leur héritier, se situant comme un poète de culture occidentale. À ce titre, il occupe une place particulière, car, né au Mexique, il a grandi entouré d'idoles précolombiennes, de constructions coloniales et des œuvres des artistes du dix-neuvième siècle et des contemporains de l'Anahuac et il a noué avec eux des liens affectifs et intellectuels étroits et profonds.

Dans son livre sur l'occultisme, Robert Amadou³ affirme que « la Tradition [occultiste] est la survivance inconsciente, au sein de l'âme collective, d'une "structure mentale primitive" » et il cite les surréalistes parmi les « auteurs traditionnels ». À mon sens, Paz participe de cette « tradition » autant que Péret, Breton ou Max Ernst; Ces personnages enferment en eux-mêmes un « chaman », un sorcier, dont la perception du monde est intuitive, directe, - perception qu'ils révèlent dans leur œuvre poétique ou plastique - en même temps que, d'une position la plus rationnelle et la plus lucide, ils dénoncent les problèmes les plus aigus de leur temps. Paz l'intellectuel est un homme totalement moderne. Il est au courant de ce qui se passe dans le monde contemporain de la culture et de la politique. Il possède un savoir encyclopédique et une vision ample et variée des événements de son temps. C'est un être critique. Très perspicace, il a une capacité d'expression peu commune.

Paz le poète est un esprit intemporel. Il a cette capacité magique de nommer ce qui est sans nom. C'est comme un être différent qui serait inclus dans l'intellectuel Paz, dans le diplomate Paz, comme le « familier », *l'alter ego* des sorciers. Par là il ressemble aux poètes surréalistes (ce qui ne veut pas dire que toute sa poésie soit surréaliste). Il ne parle jamais, ou pres-

2. Octavio Paz. *México en la obra de Octavio Paz*. vol. 7 et 8. *Los Privilegios de la vista*, Fondo de cultura económica, México, 1987.

3. Robert Amadou, *L'Occultisme*, Julliard. Paris, 1950, p. 72.

que jamais, d'occultisme, mais il fait souvent référence à l'analogie universelle⁴.

Dans ce sens, il convient d'examiner un de ses commentaires sur le mouvement dirigé par Breton. Dans ses textes sur le surréalisme, Paz montre que, si celui-ci est bien un mouvement de rupture, il est aussi solidement enraciné dans une *tradition*. Peut-être pense-t-il à sa propre situation dans le contexte historico-culturel du Mexique, car, rompant avec le nationalisme culturel né de la Révolution mexicaine (rapidement bureaucratisée), il a tissé des liens solides avec la tradition artistique de son pays, qu'il connaît profondément et qu'il observe dans une large perspective. La dimension internationale et internationaliste du groupe surréaliste lui semble donc adaptée à sa manière personnelle de s'inscrire dans le monde, en tant que Mexicain et en tant qu'homme universel.

Dans le regard d'Octavio Paz sur l'art mexicain convergent divers regards. En commentant l'art préhispanique, il a coutume de se référer à tel ou tel archéologue ou anthropologue et, dans ce sens, sa connaissance du sujet me semble bien établie. Quand il analyse l'art contemporain, il se présente comme le continuateur de Baudelaire, Apollinaire et Breton, et aussi, d'autre part, de Xavier Villaurrutia, poète mexicain du groupe des *Contemporaneos*, lié intimement à la production artistique du pays, et commentateur lucide de celle-ci.

Paz raconte comment, dès son enfance, les œuvres artistiques suscitaient son enthousiasme: les ruines préhispaniques, les couvents coloniaux et l'œuvre des muralistes, surtout celle de José Clemente Orozco. Il dit comment, en 1937, il entrevit les musées de Paris et de New York. Ceci, joint au contact avec Cesar Moro et Benjamin Péret, réfugiés à Mexico, modifia peu à peu son point de vue en matière artistique. Ses premiers écrits sur l'art datent de 1940.

En 1945 il s'installe à Paris et sa perspective change radicalement. Le surréalisme qui l'attira « non pas à contretemps mais contre le temps », eut pour lui la signification d'une expérience fondamentale et déterminante pour sa perception de l'art. Paz est un parisien sans l'être; c'est un Mexicain exilé, il assume la culture occidentale mais, en même temps il a une autre tradition et un autre passé, ceux du Mexique. Ceci permet au regard de Paz sur le surréalisme d'être une perception d'ensemble et de détail, lucide, nuancée et critique. S'il ne s'accorde pas en tout point avec Breton, il a toujours pour lui un énorme respect.

D'autre part, il convient de considérer le rôle si important que le Mexique a joué au sein du surréalisme. Breton n'est pas le seul à avoir élaboré une utopie politique autour de la révolution mexicaine à partir de sa visite au Mexique de Lazare Cardenas, à un moment où l'Europe vivait une situation particulièrement conflictuelle, face à l'avancée du fascisme, après

4. O. Paz, « Poemas mudos y objetos parlantes », in : *Estre/la de Ires puntos*, op. cil., p.100.

la déception du stalinisme, mais cette utopie trouve un parallèle sur le terrain des arts plastiques tout au long de ses écrits sur le sujet⁵.

Breton n'est pas le seul passionné par la production plastique du Mexique. Des images et des commentaires sur l'art mexicain apparaissent dans l'œuvre de plusieurs auteurs surréalistes qui élargissent le panorama dans le contexte du mouvement. Les préférences et les points de vue choisis par les surréalistes se penchant sur le panorama plastique de l'Anahuac nous permettent de déterminer la raison de leur intérêt pour le Mexique, de même que la raison pour laquelle ils en vinrent à le considérer comme « le pays surréaliste par excellence ».

Il y a quelques années, le Centre culturel d'art contemporain de Mexico présenta une exposition intitulée « Les privilèges de la vue », qui réunissait tous les aspects des arts plastiques présents et passés sur lesquels Paz avait écrit. Cela permit de voir l'étendue et la diversité de son intérêt pour ces arts ainsi que la dimension internationale de ses connaissances. Cependant, je voudrais me limiter aux aspects de l'art mexicain où l'intérêt de Paz coïncide avec celui de Breton et de Péret. Je prendrai en compte les idées et les points de vue qui, à mon avis, furent influencés par ces poètes surréalistes, ou ceux vers lesquels ils convergèrent: art préhispanique, art colonial, art populaire, peinture populaire, José Guadalupe Posada, muralisme, Rufino Tamayo, Frida Khalo, Manuel Alvarez Bravo, Gunther Gerszo et Alberto Gironella. Faute d'espace, je laisserai de côté les commentaires d'Octavio Paz sur certains artistes surréalistes tels que Joan Miro ou Max Ernst et son brillant essai sur l'œuvre de Marcel Duchamp, esprit proche du surréalisme; des surréalistes installés au Mexique, Wolfgang Paalen, Remedios Varo, Leonora Carrington et Alice Rahon, ainsi que ceux de Breton et Péret sur ces derniers. Cette analyse présentera un panorama des idées et des points de vue qui unissaient la réflexion de Paz et celle de Breton ou de Péret, et celles où il se différenciait d'eux. Idées fondamentales dont l'exposé aidera à définir la position esthétique du Mexicain par rapport à celle des surréalistes.

À lire les textes d'Octavio Paz sur le monde et l'art précolombiens, on est tout d'abord surpris par l'étendue et la profondeur de ses connaissances sur le sujet. Il se proclame lui-même (dans le titre d'un de ses essais) un « intrus » et cependant il me semble que son regard est singulier, car ce n'est pas seulement celui d'un vrai connaisseur mais aussi celui d'un poète; de la perception poétique de ces mondes se dégagent quelques textes d'une grande sensibilité et d'une grande beauté, que jamais un « spécialiste » n'aurait pu écrire. Dans son introduction, il mentionne son admiration pour ces mondes étranges qui l'entouraient dans sa jeunesse et qui lui étaient étrangers, tout en l'émouvant intimement. Il assume leur « étrangeté », cet *exotisme* avec lequel ils survivent à l'intérieur du pays, comme une réalité à laquelle il ne

5. Voir: L. Andrade et José Pierre, « Una revolución de la mirada » dans le catalogue de l'exposition, *Un listón alrededor de una bomba. André Breton y el arte Mexicano*, Musée Studio Diego Rivera, Mexico, juin-juillet 1987.

participe pas directement, quoiqu'elle lui soit plus proche qu'aux poètes surréalistes français, malgré la passion qu'ils suscitent en eux. Il a éprouvé leur caractère fascinant et terrible, qui l'a secoué émotionnellement et l'a confronté à une curiosité intellectuelle d'allure nettement occidentale.

Il s'accorde avec Péret pour dire l'horreur qui se dégage de bon nombre de sculptures précolombiennes. Cette horreur mêlée de sublime, contenu dans ces pierres qui, dit Paz, «rient et sont vivantes ». En revanche, il s'en sépare quand il souligne l'écart chronologique entre les cultures méso-américaines et celles d'Égypte, de Babylone ou de Perse, faisant observer que celles-ci étaient plus anciennes que la culture européenne, tandis que celles de l'Amérique indigène, contemporaines, sont vraiment et radicalement différentes. De son côté, Péret compare très souvent les cultures aztèque et teotihuacane à la culture égyptienne, par exemple lorsqu'il dit: « il faut situer la production artistique des aztèques au niveau de l'art égyptien [...] l'art aztèque, comme celui des égyptiens, tire directement sa substance de la magie et des mythes qui l'alimentent et la sacralisent. .. ». Je ne pense pas que la position de chacun, à ce sujet, soit totalement opposée à celle de l'autre. Plus simplement, ils se posent la question de deux façons différentes. L'un en situant ces cultures dans l'espace et le temps; l'autre en recherchant des analogies entre les civilisations. En tout cas, tous deux s'accordent à constater que l'art de ces groupes est une preuve de ce que le degré de civilisation d'un peuple ne se mesure pas seulement à sa réussite matérielle et pratique, et que les diverses ethnies qui se développèrent dans l'espace méso-américain atteignirent des niveaux spirituels et artistiques d'excellence, sans jamais connaître l'usage de la roue ni des métaux. D'autre part, Paz considère que la récupération de l'art préhispanique, la possibilité de le juger dans toute sa beauté, est due en partie au développement spécifique de l'esthétique moderne. Breton pense que cet art a inspiré fondamentalement l'artiste contemporain.

Ceci m'amène à considérer un propos que Paz a souvent répété au sujet des cultures autochtones du Mexique. Il affirme que la véritable fragilité de ces peuples dérive moins de leur infériorité technologique que de leur isolement historique. C'est leur manque de contact avec «l'autre» qui épuise leur culture, l'affaiblit et la rend vulnérable au point qu'elle se laisse détruire, comme il arriva avec l'assaut des Espagnols. Commentaire intéressant, car Paz, comme il arrive souvent lorsqu'il aborde plusieurs sujets, parle aussi pour lui-même. Il s'interroge sur sa présence au monde en termes d'opposition à l'autre, et il a raconté comment il a appris à connaître les divers aspects de l'art mexicain. Mais c'est seulement en quittant son pays et en affrontant « l'altérité » de la production artistique de diverses cultures que la sienne acquiert les dimensions et la place qu'elle mérite. En observant les autres, elle assume sa véritable signification. Paz considère que la confrontation avec « l'altérité » conduit à un enrichissement mutuel et au dévelop-

pement d'un sens critique qu'il trouve fondamental et qui sera toujours sa pierre de touche face à n'importe quelle situation.

Dans « Rire et pénitence », Paz développe une suite de réflexions intéressantes en regardant attentivement la tête d'une figurine totonaque. Quand il écrit sur la petite tête précolombienne provenant de Vera Cruz qui se trouve sur une étagère de sa bibliothèque, il écrit sur *un être sacré*, et non pas sur un morceau d'argile trouvé parmi d'autres poteries dans des fouilles. Breton aussi s'entoura de *dieux*. Dans son atelier de la rue Fontaine, des divinités de provenance diverse se donnaient rendez-vous, et il invoquait leurs « pouvoirs » avant de se mettre à écrire. Paz naquit sur une terre dont les dieux terribles et merveilleux furent proscrits au seizième siècle. Proscrits, mais pas morts; Sous la terre rouge du Mexique ces dieux s'agitent, sont vivants. Breton le pense lorsqu'il écrit que le Mexique est « mal réveillé de son passé mythologique » ou, en se référant à la production plastique des Indiens préhispaniques, qu'on « finit par se convaincre qu'il ne s'agit pas d'un trésor mort ». Ces dieux impressionnants semblent se maintenir vivants sous le poids de l'histoire, leur sève nourrit le rêve des habitants de l'Anahuac et sert d'aliment à la plume d'Octavio Paz.

Mais ce n'est pas tout. La petite tête souriante de Vera Cruz lui suggère toute une suite de considérations concernant le rire qui semblent prolonger l'essai de Breton sur « l'humour noir ». En tout cas, selon Paz, le rire est « une manifestation de la liberté humaine », commentaire qui, avec des nuances légèrement différentes, s'accorde à la thèse de Breton. Paz évoque la réflexion de Baudelaire, pour qui le rire est satanique et permet à celui qui rit de prendre de la distance par rapport au motif de son plaisir. Ceci conduit Breton à définir les pouvoirs subversifs de l'humour dans son introduction à *l'Anthologie de l'humour noir*. Mais l'humour est un sujet qui surgit ici et là dans son analyse de l'art mexicain. L'art populaire, les œuvres de Posada et de Tamayo nous y ramèneront.

Au-delà des considérations de caractère esthétique et de l'observation intellectuelle, la magie et le mythe qui moulent les corps des dieux et demi-dieux précolombiens exercent leur pouvoir particulier de séduction sur nos trois poètes. Breton s'incline devant Coatlicue et il inclut des pièces préhispaniques non seulement dans l'exposition « Mexique » qu'il organise à Paris en 1939, mais aussi dans son propre atelier, ce cabinet des sortilèges où le quotidien recevait son bain de « merveilleux ». Il inscrit aussi la production plastique méso-américaine dans l'orbite de *L'Art magique*.

Les commentaires de Paz, Breton et Péret concernant l'art colonial sont succincts. Breton ne se prononce jamais sur ce point. Péret considère que c'est un art espagnol, exclusivement réservé au service de l'église. Conformément à son anticléricalisme légendaire, la production plastique de la période coloniale ne suscite aucun intérêt. Dans le cas de Paz, il ne faut pas oublier sa fascination pour le monde baroque néo-hispanique et particuliè-

rement chez lui pour la figure chatoyante et charmeuse de Sœur Juana Inès de la Cruz.

Une perspective toute différente se présente dans le cas de l'art populaire. La production des artisans mexicains, qui suscita l'enthousiasme de Breton lors de son voyage en 1938, dicte à Paz des commentaires particulièrement sensibles. Nombreux sont les points de rencontre entre Breton et Paz à ce sujet. D'abord, tous deux notent le caractère immédiatement humain de l'artisanat, la marque individuelle qui les oppose aux objets industriels, produits en série. Dans les objets artisanaux, dit Breton, reste imprimée « la caresse de la main de l'homme ». Paz, de son côté, fait ressortir le caractère « corporel » de notre relation avec ces objets. Péret, à son tour, commente : « l'artiste populaire mexicain [...] a sacrifié l'utile à l'agréable », ce en quoi les deux autres sont d'accord. Ce commentaire est significatif si l'on considère que c'est aussi une caractéristique de l'objet surréaliste. Outre le déploiement d'imagination dont font preuve les artisans mexicains dans le développement de leur activité, il y a un trait qui attire nos trois auteurs : c'est son caractère anonyme, ainsi que sa signification communautaire. À un moment donné, « après nous avoir donné une leçon de sensibilité et de fantaisie, l'artisanat nous en donne une politique », note Paz.

Aussi bien Péret que Breton font remarquer la richesse et la polychromie des marchés mexicains. Paz et Breton soulignent l'aspect cocasse des objets que ce dernier qualifie de « funèbres ».

Nos trois auteurs ont des commentaires différents au sujet de la peinture populaire. Breton admire les portraits anonymes des dix-huitième et dix-neuvième siècles. Péret écrit sur les ex-voto et les peintures des « pulquerfas ». Paz analyse l'œuvre d'Hermenegildo Bustos, le peintre de Purísima del Rincón, Guanajuato. S'attachant à des aspects différents de cette manifestation de l'esprit mexicain, tous trois soulignent des caractéristiques communes à ces trois aspects de la peinture populaire, suscitant une commune admiration. Paz relève (indépendamment de l'habileté technique du peintre autodidacte) l'intensité et la vivacité de ses portraits. Breton s'étonne de la qualité ambiguë de certaines effigies, qui les situe entre la vie et la mort, qualité qui rend particulièrement attirante la culture mexicaine, et souligne leur parenté avec quelques peintures du douanier Rousseau. D'autre part, Péret signale que ces peintures ignorent la tradition occidentale, et, dans la mesure où elles l'ignorent, sont belles. Tous trois s'accordent à relever deux choses qui singularisent cette production : elle est en contact étroit avec le public pour lequel elle a été conçue et elle tourne le dos au marché de l'art.

Breton et Péret s'intéressent à la peinture de José Guadalupe Posada. Pour Breton, le graveur mexicain est le premier exemple de l'humour noir dans les arts plastiques⁶. Selon Paz, c'est le premier mexicain génial du XX^e siècle.

6. Voir : André Breton. « Paratonnerre », *Anthologie de l'humour noir*, (1940), Le Livre de poche, Paris, 1966, p. 14.

Bien qu'il ne soit pas le plus attirant pour chacun d'eux, il est un point du développement artistique de ce pays auquel aucun des trois auteurs ne peut se soustraire: le muralisme mexicain, surtout ce qui se réfère aux « trois grands » : Diego Rivera, José Clemente Orozco et David Alfaro Siqueiros.

Tous trois s'accordent à considérer le mouvement muraliste à ses débuts comme vital et rénovateur, et Paz aussi bien que Péret expriment leur admiration pour les fresques de Chapingo, réalisées par Diego Rivera en 1926. Cependant, tous trois condamnent parallèlement la soumission de la peinture murale mexicaine à l'idéologie marxiste et Paz, qui consacre beaucoup plus de place à ce sujet, nuance son commentaire en remarquant que le marxisme qui sous-tend le muralisme est simpliste et manichéen, appauvrissant ainsi la pensée originale de l'auteur du *Capital*.

Les commentaires de Paz sont plus longs, plus précis et plus éclairants que ceux des poètes français, parce que c'est un problème qui touche notre histoire de l'art, qu'il s'efforce d'analyser et de situer à sa juste place. Reconnaisant tant le génie de Rivera que celui de Siqueiros, il écrit: « il est impossible d'ignorer Siqueiros, le peintre ». Il considère que c'est un peintre de grande force et un inventeur de formes indiscutable. Cependant, selon Paz, le plus grand peintre parmi les « trois grands » est Orozco. Rivera est académique, il ne sert ni l'art ni le Parti, mais se sert des deux. Il a ses qualités comme artiste. Il est sensuel, bon coloriste, il connaît à fond l'histoire de la peinture. Son œuvre peut être attirante et divertissante quand elle n'est pas dogmatique ou didactique.

Je m'étendrai davantage sur les commentaires des trois concernant Rivera et Siqueiros, car ils révèlent à quel point leur vision personnelle de l'art est convergente.

Breton est toujours très discret au sujet de celui qui fut son amphitryon en 1938. À son retour à Paris, il publie « Souvenir du Mexique », où il se montre élogieux à l'égard de la personnalité et de l'œuvre de Rivera qui a signé avec lui (à la place de Trotsky) le manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant ». Puis, quand celui-ci trahit Trotsky et rentre dans les rangs du Parti communiste, Breton préfère se taire. Péret loue momentanément l'œuvre initiale du muraliste, mais ensuite il condamne sa soumission au marxisme. Paz est moins condescendant (ou peut-être était-il simplement plus au fait de la situation). Il l'accuse d'académisme et de rigidité pour ce qui concerne la peinture; de trahison et d'opportunisme pour ce qui a trait à l'homme. C'est celui des trois auquel il fait le plus de reproches et dont la production plastique l'attire le moins.

Le cas de Siqueiros est aussi significatif. Paz, Breton et Péret réproouvent avant tout sa participation au premier attentat contre Trotsky et l'assassinat d'un de ses compagnons. Breton et Péret dénoncent sa présence dans la grande exposition d'art mexicain organisée à Paris en 1951, considérant qu'il n'est pas à sa place et qu'il dénature le reste de l'exposition (que par

ailleurs ils admirent). Analysant son œuvre avec plus de soin, mentionnant ses qualités et son importance dans le développement de l'expressionnisme abstrait nord-américain, Paz dénonce aussi son fanatisme stalinien et sa sordide participation au crime évoqué ci-dessus. Pourtant, il le trouve moins sinistre que Rivera.

Plus inventif comme peintre, plus authentique comme homme, moins opportuniste. Paz dit «je l'admire, je le condamne et il m'ennuie en même temps»⁷. Sur le mécénat gouvernemental du mouvement muraliste, il déclare qu'on ne peut être en même temps *peintre officiel* et répondre à une idéologie marxiste. Il n'est pas possible de faire de l'art« public» et d'être un peintre « révolutionnaire ». L'art révolutionnaire est individuel et libre de toute idéologie.

Le peintre qui semble « sauver la situation» devant ce panorama désolant des arts plastiques mexicains de ce siècle est Rufino Tamayo. C'est ainsi que Breton le considère dans le texte qu'il lui consacre, à l'occasion de sa première exposition parisienne en 1950. Pour sa part, Péret lui demande d'illustrer son poème « Air mexicain », publié avec quatre lithographies du peintre en 1952. En outre, il lui consacre un article dans lequel il relève son mexicanisme profond, sa manière de recréer la magie de l'art populaire et sa vision lyrique de la vie du pays.

Parmi les artistes mexicains du vingtième siècle, Tamayo fut celui que Paz admira le plus, dont l'œuvre toucha chez lui les cordes les plus sensibles. L'ai l'impression que par plusieurs aspects - et en considérant la qualité poétique de l'œuvre du peintre d'Oaxaca - Paz s'identifie à lui, se place au même point de vue que cet artiste international autant que profondément mexicain, ancestral et moderne. Il considère Tamayo comme une pierre de touche contre la peinture doctrinaire. Contre le nationalisme et le stalinisme de Rivera et Siqueiros s'élève l'indépendance d'esprit du peintre zapotèque, dont il dit: « en refusant la peinture sociale, Tamayo nie que l'homme soit un instrument dans les mains d'un quelconque absolu: Dieu, l'Église, le Parti ou l'État ».

Lors du séjour de Breton, l'œuvre qui attira son attention, au-dessus de celle de Rivera, fut celle de Frida Khalo. Il considérait alors que son œuvre répondait aux postulats du surréalisme et qu'elle fut réalisée en toute ignorance du groupe. Paz, de son côté, avec le recul des années et une connaissance plus approfondie de la trajectoire de l'artiste de Coyoacan, pense que la dimension internationale de Diego et le fait qu'elle ait vécu avec lui à l'étranger ont dû donner à Frida l'occasion de connaître le mouvement, suffisamment pour en être influencée. Il la tient pour un peintre solide, assimilant le surréalisme avec originalité, dont l'œuvre entremêle le populaire et le poétique. Il l'oppose à Maria Izquierdo, qui, à l'époque, attira l'attention d'Antonin Artaud, et qu'il tient, comme Frida, pour une débitrice du

7. Octavio Paz, « Re/visiones, la pintura mural », dans *Los Privilegios*, op. cit., p. 60.

surréalisme. Cependant le personnage de Frida lui est antipathique et il estime qu'elle a trahi Trotsky, comme Rivera.

Un autre artiste attira l'attention de Breton lors de son voyage. Ce fut le photographe Manuel Alvarez Bravo. Comme Breton, Paz estime que son œuvre est essentiellement poétique et Breton pense que Bravo représente le pays dans son essence. Paz estime que dans son œuvre le quotidien et le mythique s'entrecroisent.

Il y eut deux artistes qui attirèrent Breton parmi les artistes des générations postérieures à celle de Tamayo : Gunther Gerzso et Alberto Gironella. Il ne s'exprima pas longuement sur eux, mais il reproduisit un tableau de Gerzso dans *VVV*, et il affirma que Gironella comptait parmi les dix artistes les plus intéressants de sa génération.

Paz considère que, bien qu'il s'inscrive dans l'abstraction géométrique, Gerzso n'abandonne pas l'inspiration surréaliste de sa jeunesse et qu'il fait sien la notion de « modèle intérieur » développée par Breton, et que l'automatisme reste-toujours un recours pour lui. Toutefois, il ne pense pas que Gerzso doive s'inscrire dans quelque mouvement que ce soit. Sa peinture est très personnelle et singulière.

De Gironella, il dit que sa férocité, son attitude polémique, sa violence et l'imagination qui rassemble dans son œuvre la poésie et la peinture lui font rencontrer le surréalisme. Il assure que Breton reconnut que son œuvre se pose la même question que le surréalisme, bien que sa réponse s'en écarte.

Ainsi, en analysant le point de vue de ces trois poètes sur divers aspects de la production artistique du Mexique, nous avons pu préciser, partiellement, les rapports de Paz avec le surréalisme.

MNBA-CENIDIAP, Mexico
Traduction Henri Béhar

ERRANCE ET VOYAGE À PARTIR DE REMEDIOS VARO

Martine ANTLE

Si l'internationalisme des mouvements de l'avant-garde n'est plus à démontrer, les moyens par lesquels le surréalisme s'est implanté ou a même rayonné à l'étranger demeurent une question d'actualité dans les recherches sur les cultures. En effet, alors que les travaux récents retraçant l'histoire et la chronique du surréalisme s'élaborent en fonction de l'accueil des artistes et des écrivains étrangers à Paris, des expositions internationales, des exils successifs et des multiples voyages des surréalistes, la portée interculturelle de ce mouvement mérite d'être à nouveau examinée.

Dans quelle mesure peut-on parler de rayonnement du surréalisme à l'étranger et de sa capacité à s'assimiler à d'autres cultures et à les enrichir? Le « surréalisme a-t-il été neutralisé ou, au contraire, a-t-il aidé à promouvoir les cultures minoritaires, populaires, marginalisées, avec un tel succès qu'il est devenu lui-même une institution? ». Question fondamentale récemment soulevée par Henri Béhar¹.

Rappelons ici qu'il y eut peu de terres d'élection du surréalisme. Qu'il s'agisse de Prague, la « capitale magique de la vieille Europe », des Antilles ou du Mexique, véritables lieux du « pouvoir de conciliation entre la vie et la mort », l'exploration de nouveaux sols pour les surréalistes a été principalement motivée par l'exil politique, une rencontre, une conférence ou une exposition. À la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la fraction principale des membres exilés est rentrée à Paris. En ce sens, nous pouvons dire que les surréalistes, mis à part les exils politiques temporaires dus aux circonstances de la guerre (excepté le cas d'Artaud), ont été relativement sédentaires.

Par ailleurs, activement engagés dans l'anticolonialisme, les surréalistes se situent en marge du tourisme au sens où on l'entend à leur époque. C'est ainsi que Breton, à la suite de Segalen, s'élève contre l'exotisme tel que Claudel l'exploitait au tournant du siècle. Pour lui, en effet, il ne s'agit pas de « réhabiliter l'exotisme pour l'exotisme ni de flatter l'instinct de retour à telle époque bien révolue »². De tout voyage, les sur-

1. Henri Béhar, « Cultures, contre-cultures », *Mélusine*, n° XVI, 1997, p. 12.

2. André Breton, « Mexique », *Œuvres complètes*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1992, p. 1232.

réalistes retiennent la notion de « dépaysement » plutôt que celle de « différence ». Le véritable voyage se révèle par la *vision* et implique une révélation quasi médiumnique, comme Breton le laisse entendre en parlant du Mexique: « tout chercher à voir, à la fois au-dehors et au-dedans »³.

Si Breton propose une conception radicale du « dépaysement » basée sur le rapport du même et de l'autre, il n'en mythifie pas moins le Mexique selon les paradigmes traditionnels de l'exotisme. Dans cette perspective, ce pays est un catalyseur en ce qu'il appelle à une tout « autre prise de conscience que celle à quoi nous convient nos esprits bornés et le peu de poids de notre existence engagée »⁴. S'opposant à la culture rationaliste occidentale, le Mexique, véritable terre magique, tout comme elle l'est chez Artaud, devient chez Breton « une pierre de touche ». Les objets significatifs qu'il ramènera du Mexique pour les exposer à Paris, quoiqu'en nombre réduit, seront, selon lui, les témoins « susceptibles de constituer un ensemble représentatif »⁵ de cette expérience initiatique.

Vu sous cet angle, le Mexique (tout comme l'Orient d'ailleurs) demeure le lieu emblématique de l'imaginaire surréaliste: « son relief, son climat, sa flore, son esprit rompent avec toutes les lois auxquelles nous sommes pliés en Europe »⁶. On pourrait qualifier Breton d'« allégoriste », celui qui, selon Todorov, « parle d'un peuple (étranger) pour débattre d'autre chose que de ce peuple - d'un problème qui concerne l'allégoriste lui-même et sa culture [...] l'image de l'autre chez l'allégoriste ne vient pas de l'observation, mais de l'inversion de traits qu'il trouve chez lui »⁷.

Le Mexique, dans son défi aux lois qui gouvernent l'Europe, a fonction de révélation: il dévoile, selon Breton, une âme et un esprit surréalistes qui, tout comme *Nadja*, ou tout comme l'image surréaliste, provoquent « l'autre frisson ». Dans son texte consacré à Alvarez Bravo, Breton suit à nouveau toutes les données fondamentales du surréalisme car il s'agit « dès l'enfance » d'interroger le médium photographique pour le révéler. Il semble donc bien que Breton reste centré sur sa propre culture et que le Mexique ne soit ni plus ni moins qu'un autre fil conducteur du surréalisme. Les caractéristiques ou l'actualité sociale, culturelle et artistique du Mexique n'influent en rien sur sa vision et sa perspective du sur-

3. *Id., ibid.*, p. 1233, je souligne.

4. *Ibid.*, p. 1233.

5. *Ibid.*, p. 1233.

6. *Ibid.*, p. 1233.

7. Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989, pp. 450-460.

réalismes. Les petits personnages équestres du marché de Lorca, et les « objets funèbres » de la vallée de Mexico retiennent son attention selon un procédé bien connu, le principe de la trouvaille d'objet⁹, ou selon les lois qui gouvernent l'humoristique surréaliste¹⁰.

De même, les gravures de squelettes célébrant la mort de l'artiste mexicain Jose Guadalupe Posada servent de modèle à la définition de l'humour, au point que, pour Breton, le Mexique s'affirme en tant que « terre d'élection de l'humour noir »¹¹. Cependant, dans ses conférences de Mexico, il s'attarde très peu sur les peintures murales de Diego Rivera qui reprennent pourtant comme motif de nombreux objets de la culture populaire que Breton a retenus au marché de Lorca (masques, objets funèbres etc.). Ces motifs auraient pu fournir d'excellentes illustrations de la situation contemporaine, sociale et politique du Mexique et des racines profondes qui « attachent l'Indien à ce pays »¹².

Serge Fauchereau confirme ce point de vue. Dans son commentaire sur l'aventure mexicaine de Breton, il nous rappelait déjà en 1990 que les préoccupations de celui-ci portaient avant tout sur des questions d'ordre idéologique et théorique, et plus particulièrement sur ses échanges avec Trotsky, car, écrivait-il, « c'est d'abord la raison politique qui attache le poète au Mexique »¹³. De toute évidence, les circonstances étaient encore peu favorables pour des échanges fructueux entre le surréalisme et le Mexique. D'une part, au cours des conférences de Mexico, Breton semble peu concerné par les retentissements du surréalisme au Mexique et le Mexique chez lui ne provoque pas de réflexion sur l'altérité ou l'interculturalité. D'autre part, le monde artistique mexicain à cette période n'intègre pas non plus le surréalisme dans sa démarche esthétique. Car, contrairement aux Antillais qui ont pu reprendre et inclure certains motifs du sur-

8. On pourrait ici opposer la démarche de Benjamin Péret dans son étude des Mayas. C'est à lui que revient la première version française du *Livre de Chilim Balém* de Chumayel, « poème épique et ésotérique ». Son introduction démontre qu'il s'attache à comprendre la culture et les mythes Mayas dans le contexte plus large de toute la civilisation: « Rien n'est plus émouvant que cette tension vers une survie culturelle qui persiste à travers des siècles et ce respect des témoignages du passé, dont les conquérants ont donné si peu d'exemples ». *Livre de Chilám Balám de Chumayel*, traduit de l'espagnol et présenté par Benjamin Péret, Denoël, Paris, 1955, p. 16.

9. « Certains objets, à première vue non figuratifs, sollicitèrent aussi mon attention », André Breton, « Objets populaires », O. C. t. II, p. 1236.

10. « Ce goût aigu que marque le Mexique pour tout ce qui s'attache à la fois de pompe et de dérision de la mort », *id.*, *ibid.*, p. 1236.

11. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, « Préface », O. C. t. II, p. 871.

12. André Breton, « Art Précolombien », O. C. t. II, p. 1236. Voir en particulier les peintures murales *Capi/la de C'wpingo* (École d'Agriculture, Mexico), *Dia de Muertos* (Ministère de l'Éducation, Mexico), et *La Reforma, Bautizo de los Indios* (Palais National, Mexico).

13. Serge Fauchereau, « Les poètes surréalistes au Mexique et Octavio Paz », *Critique*, n° 523, décembre 1990, p. 1007.

réalisme¹⁴ dans leur esthétique et leur poésie, au point que l'on pourra parler de brassage culturel entre les Antilles et la France, les Mexicains, engagés dans leur propre lutte, à l'époque où Breton a visité leur pays, se préoccupaient peu du surréalisme. Il faudra attendre au moins 1940 et l'Exposition internationale du surréalisme pour noter les premiers échanges culturels et artistiques avec les Mexicains grâce à la collaboration de Wolfgang Paalen et de Cesar Moro. Cette exposition « aura malheureusement peu de retentissements en France où la guerre occupe tous les esprits »¹⁵. Elle fut aussi relativement mal reçue dans les milieux artistiques mexicains qui se défendaient encore de toute influence européenne. Selon Janet Kaplan, les artistes européens de l'avant-garde ne se font réellement connaître au Mexique qu'à partir des années cinquante, en particulier à la suite d'une exposition privée de Frida Kahlo (1953)¹⁶. Cette exposition coïncide avec la prolifération d'art européen dans les galeries de Mexico. Ces années marquent aussi une étape importante, sinon décisive, dans la carrière de Remedios Varo et dans l'envol du surréalisme au Mexique.

Son cas permet de mettre en lumière la manière dont le surréalisme s'est développé au Mexique à partir de cette époque. Son itinéraire témoigne du fait que le surréalisme a connu sa propre existence au Mexique, indépendamment de l'influence momentanée qu'ont pu y exercer Breton et l'Exposition internationale.

Fille d'un ingénieur en hydraulique, cette artiste d'origine espagnole à qui Breton rendra hommage en 1964, a grandi dans le voyage, comme l'affirme Édouard Jaguer : « toute l'enfance de Remedios s'est passée en pérégrinations terrestres et maritimes »¹⁷. Née en 1913 en Catalogne, elle suit les cours des Beaux-Arts à l'Académie San Fernando (1924-1930), vit à Madrid, puis à Barcelone en 1932. Elle s'installe à Paris en 1937 où elle participe aux activités surréalistes aux côtés de Benjamin Péret, enfin, elle émigre au Mexique en 1941, où elle résidera jusqu'à sa mort. En 1942, elle participe à l'exposition organisée par Marx Ernst et Breton à New-York. Comme cette biographie sommaire l'indique, le voyage et l'errance ne font pas seulement partie de son enfance, de sa période formatrice ou de ses années de surréalisme européen. Car elle choisit par la suite de rester définitivement au Mexique, au contraire de Benjamin Péret qui, par exemple, rentrera en France en

14. « D'une part les poètes noirs voient dans le surréalisme un allié politique et spirituel [...]; d'autre part, les surréalistes voient dans l'Afrique dite "primitive" [...] des modèles de pensées mythique, onirique, magique et poétique susceptibles de subvertir la rationalité occidentale ». Dominique Rosse, « Surréalisme, colonialisme et pensée primitive », *Mélu-sine XVI, Cultures Contre-Cultures*, p. 24.

15. Serge Fauchereau, « Les poètes surréalistes au Mexique et Octavio Paz », *op. cit.*, p.1007.

16. Voir Janet Kaplan, *Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo*, Abbeville Press, New York, 1988, pp. 131-135.

17. Édouard Jaguer, *Remedios Varo*, Coll. « La Septième Face du Dé », Grafiche Consolini, Bologne, p. 8.

1947. C'est après cette date qu'elle va se consacrer entièrement à son œuvre picturale et produire environ une centaine de toiles. Indépendamment des circonstances matérielles ou personnelles qui ont pu la freiner dans sa création avant cette date, il semble bien que la décision de s'installer au Mexique, de rester «exilée», et donc en perpétuel décalage, ait joué un rôle fondamental dans la maturation et le développement de son œuvre¹⁸.

Car, si les multiples déplacements et «dépaysements» de Remedios Varo trouvent leur écho tout au long de sa production¹⁹, ils se précisent plus nettement en 1955, date à laquelle elle entreprend une première exposition qui marque ses débuts sur la scène artistique mexicaine. Travaillant à partir d'une technique chère aux surréalistes, la décalcomanie, la toile *Interior en marcha* [Intérieur en marche] (1955), avec sa roulotte en mouvement animée par des cycles et une girouette, annonce déjà une esthétique de l'errance et de l'hétérogénéité que nous retrouvons par la suite tout au long de son œuvre, comme dans les toiles *Locomocion Capilar* [Locomotion capillaire] (1960), *Trovador* [Troubadour] (1959), *La Llamada* [L'appel] (1961), *Exploración de las fuentes del río Orinoco* [Exploration des sources de l'Orénoque] (1959). Les motifs de l'errance, et les facettes multiples d'un voyage intérieur dans l'imaginaire recourent des points fondamentaux du surréalisme. Ils se font porte-parole et préceptes du surréalisme en ce qu'ils nous font traverser des espaces magiques, oniriques, à mi-chemin du poétique et du pictural, et qu'ils révèlent une vérité intérieure, animée selon Octavio Paz par «la violence même du vent invisible lorsqu'il disperse les nuages»²⁰.

VOYAGES SUSPENDUS

L'opposition au rationalisme, chez Remedios Varo, se manifeste et prend forme dans son univers pictural d'une manière bien particulière. Tandis que sa peinture tisse un intertexte étroit avec l'espace architectural et théâtral de Chirico, et avec certaines problématiques propres à Delvaux, tel le rapport ambigu existant entre le sensible et le visible, sa démarche, en ce qui concerne les modes d'exploration de l'inconscient, renouvelle entièrement notre conception du voyage intérieur et imaginaire. Ses personnages voyagent par le biais d'un nouveau type d'énergie, provenant des éléments naturels et de la vigueur humaine. Les personnages qui habitent ses toiles,

18. «L'exil peut être une situation tout à fait charmante [...] un grand nombre d'écrivains exilés ont trouvé là une espèce d'énergie de la distance, du détachement, de la nostalgie et ils en ont tiré une énergie créatrice», Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Descartes & Cie, Paris, 1994, pp. 88-89.

19. Les publicités qu'elle fait dans le domaine commercial pour la compagnie pharmaceutique Bayer ou les portraits qu'elle exécute sur commande répondent eux aussi avec acuité aux exigences de l'esthétique surréaliste et se placent de même sous le signe du voyage.

20. «La mima violencia invisible del viento al dispersar las nubes», Octavio Paz/Roger Caillois, *Remedios Varo*, Ediciones ERA, S.A., Mexico, 1966, p. 9.

figures reconnaissables du troubadour, du cartographe, du musicien, du magicien ou de l'alchimiste, n'obéissent en rien aux lois de la gravitation. Ils voyagent souvent perchés sur une roue comme dans la toile *Los caminos tortuosos* [Les chemins tortueux] (1962); d'autres fois, ils sont propulsés sur l'eau ou dans l'air par le biais de moyens inconnus et inexplorés, d'objets « réels » et détournés de leur fonction utilitaire ou esthétique. C'est ainsi, par exemple, que le peigne et le cheveu dans *Locomocion capilar* deviennent les instruments générateurs d'une source d'énergie motrice. Il en est de même de la théâtralisation de certains éléments naturels quasi invisibles, tels que l'énergie solaire ou la musique. Ainsi, c'est par l'énergie provenant de l'élément musical que voyage le troubadour (*Trovador*); de même, la représentation des rayons émis par l'énergie solaire dans *Musica solar* [Musique solaire] (1955) évoque la forme d'un archet sur lequel un personnage solitaire et mystérieux joue une musique inaudible. Le mouvement et les traversées d'espaces « en suspension », occasionnés par le déplacement, font appel à des signes à la fois visuels, tactiles et auditifs et, comme chez Chirico, nous retrouvons une tentative d'inscription du sonore dans le visuel. Ces personnages migrants, au regard souvent fixe, plongés dans leurs pensées, ou les yeux fermés aux frontières du rêve et de l'éveil, obéissent aux lois invisibles d'un univers sensible. La traversée de paysages aériens et oniriques s'apparente à de véritables expéditions qui permettent à l'occasion de faire de la luge sur des nuages (*La expedicion dei agua áurea* [L'expédition de l'eau dorée], 1962). Comme le confirme Octovio Paz, Remedios Varo excelle dans l'art de la lévitation²¹. Dans cet univers en perpétuelle mouvance, les objets surgissent à mi-chemin de l'animé et de l'inanimé, « en proie à de curieux phénomènes »²². Ainsi la toile *Naturaleza muerta resucitando* [Nature morte ressuscitant] (1963), dans sa théâtralisation d'objets (pommes et assiettes) qui gravitent autour d'une bougie et au-dessus d'une nappe de table, croise la mise en scène de l'objet chez Chirico et reprend aussi le principe de l'« image devinette » chez Breton:

*les objets, figurés de manière à pouvoir être distraits de leur utilité et de toutes les propriétés spécifiques qui les bornent, se voient accorder toute licence de participer à un jeu infiniment plus complexe que celui des rapports réciproques qui leur étaient prêtés jusqu'alors. Ils sont appelés à une vie tout imaginaire...*²³

VOYAGES DANS LA MATIÈRE

En privilégiant un univers en mutation constante, dans lequel les personnages sont situés aux limites de l'animé et de l'inanimé, et en représen-

21. « El arte de la levitación : pérdida de la gravedad. pérdida de la seriedad. Remedios Varo pero su risa resuena en el mundo », *ibid.*, p. 9.

22. Édouard Jaguer, *Remedios Varo*, p. 24.

23. *Id.*, *ibid.*, p. 1254.

tant un univers féérique dans lequel des objets font leur apparition, la peinture de Remedios Varo défie toute logique et toute narrativisation. Issus de la matière même, certains de ses personnages communiquent d'emblée avec le cosmos, comme le signifient les fils qui les rattachent directement à l'espace stellaire²⁴. Observateurs et spectateurs-de phénomènes mystérieux, ils participent directement au renversement des lois de la matière. C'est ainsi que dans *Luz emergente* [Lumière naissante] (1962), la lumière est incarnée par une jeune femme porteuse d'une bougie sortie d'une matière murale qui s'apparente à une surface textile; dans *Armonia* [Harmonie] (1956), deux figures féminines issues du mur tendent les bras pour régler les notes musicales sur un archet. Dans la toile *Planta insumisa* [Plante insoumise] (1961), la nature prend le dessus et les plantes en mouvement se dérobent à l'observation.

VOYAGE DANS L'AUTRE

En insistant sur la représentation de l'espace du merveilleux, où se côtoient et fusionnent l'animé et l'inanimé, l'univers pictural de Remedios Varo affirme l'existence d'une vie Autre. Les lieux dans lesquels ses personnages évoluent, forêts mystérieuses, ou structures d'architecture baroque et géométrique sont propices à la mise en scène des transformations magiques qui opèrent dans sa peinture. Ces espaces sont aussi favorables aux dédoublements du même et aux dédoublements productifs de l'altérité. De nombreuses toiles problématisent effectivement la question de l'altérité avec acuité. Les figures du « double » surgissent de boîtes, d'horloges, d'arbres, au détour d'un couloir, au travers de la fissure d'un mur; le regard les fixe, souvent en position de voyeur ou de guetteur questionnant et remettant en cause le sujet. Comme l'a déjà remarqué Édouard Jaguer, chez Remedios Varo, « même votre propre corps à votre insu, peut abriter un de ces hôtes indiscrets [...]. Le monde est perpétuel prodige, les miroirs sont des nids et tout se change en tout »²⁵. Ainsi, dans la toile *Encuentro* [Rencontre] (1959), le tissu enrobant le personnage est relié directement au visage de l'Autre. Dans *Fenomeno* [Phénomène] (1962) le jeu du théâtre d'ombre est tel que le personnage central est figé au sol tandis que son ombre (et donc son double) quitte son corps et s'éloigne. Dans *Despedida* [Adieux] (1958), deux personnages viennent de quitter la scène et nous assistons à la rencontre de leurs ombres respectives à l'avant-scène du tableau. Remedios Varo, par conséquent, en reprenant le questionnement identitaire déjà posé par Breton dans *Nadja*, avec l'équation « qui suis-je » égal « qui je hante », nous démontre que l'altérité et son théâtre d'ombres sont inséparables de la création artistique.

24. Voir en particulier les toiles *Tres destinos* (1962) et *La creación de las aves* (1958).

25. Édouard Jaguer, *Remedios Varo, op. cir.*, p. 48.

VOYAGE DANS L'HUMORISTIQUE SURREALISTE

On peut se demander dans quelle mesure l'expérience de Remedios Varo au Mexique et certains motifs spécifiquement mexicains se retrouvent dans son travail. L'univers qu'elle nous lègue est en effet si particulier qu'il semble bien être libéré de toute influence culturelle particulière ou de toute appartenance à un pays donné. On pourrait même dire que son œuvre est marquée par une délocalisation géographique et historique extrême. Néanmoins, il est incontestable qu'elle est restée fidèle au surréalisme européen: elle a prolongé la pratique de ses principes fondamentaux et par là même, elle a joué un rôle non négligeable dans la production de l'esthétique surréaliste et dans sa diffusion à l'étranger, après la Deuxième Guerre mondiale.

Elle a en particulier exploité le merveilleux et la dimension onirique par le biais du voyage et de l'errance; elle a de même proposé une remise en question radicale de l'objet et de ses propriétés. Finalement, la force humoristique qui traverse son œuvre, comme en témoignent ses vampires végétariens, assis à table en train de manger des tranches de pastèque à la paille (*Vampiros vegetarianos* [Vampires végétariens], 1962), place son œuvre directement dans l'esprit surréaliste.

Ses écrits ne laissent aucun doute en ce qui concerne ses intentions de puiser au plus profond des sources de l'humoristique surréaliste. La recette qu'elle propose pour provoquer des rêves érotiques est en ce sens révélatrice:

Ingrédients:

- un kilo de radis noirs
- trois poules blanches
- une tête d'ail
- quatre kilo de miel
- un miroir
- deux foies de génisse
- une brique
- deux pinces à linge
- un corset à baleines
- deux fausses moustaches
- deux chapeaux à votre goût ²⁶

Se moquant délibérément de toute notion de repère géographique, puisque le lit doit être orienté « du Nord-Ouest au Sud-Est », et que le corps doit être situé « à 45 degrés par rapport à l'orteil en pressant fermement

26. « Les recettes pour cas plus complexes, tels que la nécrophilie, l'autophagie, la tauromanie, l'alpinisme et autres, peuvent se trouver dans un volume spécial de notre collection: Conseils discrètement sains ». Remedios Varo, «La Bibliothèque », traduit de l'espagnol par Cristina Madero et Nicole Gaboriaud, *Pleine Marge*, n° 4, décembre 1986, p.98.

l'ongle ». Cette formule fait appel à une mise en scène calculée et méthodique, par exemple les foies de génisse dans la citation suivante:

Faire tiédir au bain-marie les foies de génisse en faisant bien attention à ce qu'ils ne bouillent pas.. une fois tiédés, les mettre à la place de l'oreiller (dans les cas de masochisme) ou de chaque côté du lit (dans les cas de sadisme) 27.

Cette opération, en nécessitant le travestissement de celui ou de celle qui suit la recette à la lettre, parodie certaines figures emblématiques du pouvoir, comme celle de Napoléon ou celle d'un cardinal:

Bien serrer le corset. S'asseoir devant le miroir. Réduire sa tension nerveuse, sourire essayer les moustaches et les chapeaux de son goût (tricorne napoléonien, chapeau de cardinal, coiffe de dentelles, bérêts - basques etc.) 28.

« Toute simple », pour reprendre les termes de Remedios Varo, la formule bascule finalement dans l'humour noir tel que le revendique Breton dans *l'Anthologie de l'humour noir* car,

cette recette toute simple donne toujours de bons résultats et les personnes normales peuvent aller délicieusement du baiser à la strangulation, du viol à l'inceste etc 29

Dans un autre texte intitulé *De homo rodans*, l'humour de Remedios Varo s'attache à pasticher l'enquête scientifique et les méthodes empiriques qui nous ont induit en erreur, nous faisant croire que « l'homo rodans » aurait précédé « l'homo sapiens ». L'« homo rodans », une créature squelettique de son invention, reproduite en couverture de son essai et créée à partir d'os de volaille et de poisson, reprend étrangement certains motifs de sa peinture car sa colonne vertébrale se prolonge en forme de roue³⁰. Dans le but d'éclaircir certaines erreurs concernant l'évolution de la civilisation, Remedios Varo entreprend par la suite de démontrer l'origine et les causes de cette « erreur profonde ». Sa démarche procède d'une analyse « hystorico osseuse », par l'explication des origines du mot « mythe » et la manière avec laquelle ce mot fut par mégarde confondu avec le « myrte » au cours des temps:

27. *Ibid.*, p. 97.

28. *Ibid.*, p. 97.

29. *Ibid.*, p. 97.

30. Selon Janet Kaplan. Remedios Vara suggère que le domaine des sciences devrait s'allier à celui de l'art et de la poésie. Voir *Unexpected Journeys. op. cit.*, p. 144.

Dans l'antiquité on appelait mythes de brefs recits que les bonnes d'enfants de Babylone racontaient aux petits. Aucun d'entre eux ne nous est parvenu. Myrte était le mot désignant la description des phénomènes constatés empiriquement et livrés à la postérité par voie orale ou scripturaire [...] Depuis lors il s'ensuivit une grande confusion et des informations orales sur la signification de mythe ont été transmises...³¹

Parodiant les discours scientifiques sur l'évolution, Remedios Varo s'en prend également à l'origine des mythes. Néanmoins, si la science et ses discours constituent pour elle une autre forme de mythe, elle n'ébauche pas comme ses confrères surréalistes européens les prémisses d'une nouvelle mythologie, comme cela a été revendiqué pendant le surréalisme. En fait, elle se joue des méthodes scientifiques tout autant que de toute conception et de toute tradition du mythe. En guise de réponse, elle nous lègue les vertèbres de son « Homo rodans », nous invitant par là même à repenser l'œuvre d'art et le rôle de l'art dans le contexte large de l'histoire de la civilisation.

*University of North Carolina
Chapell Hill*

31. Remedios Yaro, « De homo rodans », publié la première fois en espagnol en 1965. Traduit par Walter Gruen et Jacqueline Chénieux, *Pleine Marge, op. cir.*, p. 90.



Remedios Varo,
« Encumbro » (1959)

Remedios Varo,
« Vampiros vegetarianos »
(1962)



ALICE RAHON AU PAYS DES MERVEILLES

Georgiana M.M. COLVILE

*...belle engloutie de bleu joyeux
et disparu tes santals ont séché
dans leurs voyelles d'eau.*

Valentine Penrose 1

Poète et peintre surréaliste, dont la production artistique s'échelonne de 1936 à 1975, Alice Rahon demeure presque inconnue dans son pays d'origine. Alors qu'elle a eu de son vivant au moins quinze expositions individuelles au Mexique (son pays d'adoption-de 1939 jusqu'à sa mort en 1987) et plus d'une dizaine aux USA dans six villes différentes, elle n'a exposé qu'une seule fois en France, en 1955, à Paris, à la Galerie de la Cour d'Ingres. Même si ses deux premiers recueils de poèmes, écrits avant son départ pour les Amériques en 1939, ont été publiés en France en 1936 et 1938, le troisième étant sorti à Mexico en 1941, ils sont épuisés depuis un bon demi-siècle et il a fallu attendre 1997 pour que paraisse un volume bilingue groupant les principaux poèmes des trois recueils, intitulé *Salamandral Salamandre* 2, non pas en France mais au Mexique. En fait, la seule publication française de textes d'elle depuis 1938 a été en 1986, dans la revue *Pleine Marge* 3, où figurent surtout quelques poèmes inédits, écrits plus tard. Les articles récents 4 parus aux USA, en Grande Bretagne et au Mexique sur la peinture et la poésie d'Alice Rahon, traduisent la fascination qui en émane et montrent combien son œuvre mériterait d'être redécouverte en France.

Née en 1904 à Chenecey-Buillon dans le Doubs, Alice Marie-Yvonne Philippot passa son enfance et sa jeunesse à Paris. Elle commença à fréquenter le groupe surréaliste au début des années trente avec le peintre

1. Valentine Penrose, *Sorts de la lueur*, Éditions G.L.M., Repères 19, Paris, 1937, n. p.

2. *Salamandra Alice Rahon Salamandre*, Poèmes, Prologue de José Pierre; texte de présentation et traductions en espagnol de Lourdes Andrade, Ediciones El Tucan de Virginia, Mexico, 1997.

3. *Pleine Marge*, n° 4, décembre 1986, pp. 19-28. Y figurent un poème de *Noir animal* et quelques inédits.

autrichien Wolfgang Paalen, qu'elle épousa en 1934. C'est sous son nom d'épouse qu'Alice Paalen publia ses trois recueils de poésie: *À même la terre* (Éditions surréalistes, Paris, 1936), la plaquette *Sablier couché* (Éditions Sagesse, Paris, 1938) et *Noir animal* (Éditions Dolorès La Rue, Mexico, 1941).

Au Mexique, où elle s'installa en 1939 avec Paalen, elle a rapidement été reconnue en tant que peintre et elle occupe toujours une place honorable au panthéon des surréalistes mexicains. Dès son arrivée dans ce pays, Alice Paalen, poète, est passée à travers le miroir du Mexique pour devenir Alice Rahon, peintre⁵. La métaphore du sablier dans le titre de son deuxième livre peut se lire comme une prédiction de son passage d'un art à l'autre et de la correspondance maintenue entre les deux, à la manière des vases communicants de Breton:

La transition aux arts visuels de Rahon était un changement de médium plutôt que de profession, car les qualités principales de sa poésie sont passées dans sa peinture comme par un flot ininterrompu. La couleur, par exemple, ayant toujours fortement marqué ses vers.
(Deffebach, 179)

Mis à part la production épisodique de quelques poèmes tardifs, il yeut chez Rahon une période de superposition ou de production simultanée de ses deux moyens d'expression, de 1939, année où les Paalen ont exploré la côte ouest des USA jusqu'en Alaska à la recherche d'art amérindien en route pour le Mexique, à 1945.

Entre 1942 et 1945 parurent les six numéros de *Dyn*, la revue d'avant-garde d'art et de littérature de Paalen, à laquelle Alice contribua en publiant un bon nombre de poèmes, de text_es en prose, de peintures et de dessins, dont une œuvre hybride, significative de la nouvelle métamorphose de l'artiste, au titre réversible *Poème-tableau* qui se lit *Tableau-poème* dans la table des matières⁶. Il s'agit de la juxtaposition de deux œuvres antérieures. La gouache, datant de 1939, consiste en un visage esquissé dans un style « primitif » sur fond ocre, avec deux ronds bleus en guise d'yeux, des points noirs évoquant des narines, le tout cadré de larges traits bleus et verts

4. Voir surtout: Georgiana Colvile, «Through an Hour-glass Lightly : Valentine Penrose and Alice Rahon-Paalen », *Reconceptions Reading Modern French Poetry*, Ed. by Russell King & Bernard McGuirk, University of Nottingham Monographs in the Humanities, 1996, pp. 81-112; Nancy Deffebach, « Alice Rahon Poems of Light and Shadow, Painting in Free Verse », *On The Bus*, 8 & 9, Bomshelter Press, Los Angeles, 1991, pp. 171-196 et Renée Riese Hubert, « Dynamic Transactions: Alice Rahon & Wolfgang Paalen », *Magnifying Mirrors : Wollen Surrealism and Partnership*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1994, pp. 231-254.

5. Rahon était le nom de jeune fille de sa mère. Voir Deffebach, article cité. Toutes les traductions de Deffebach sont les miennes.

6. *Dyn*, n° 1, April-May 1942, Mexico City & New York, p. 35.

qui suggèrent la chevelure, et la moitié du visage a été grimée en rouge sang. Jacqueline Johnson y déchiffre un autre niveau, plus connotatif, qui vient se superposer aux traits grossiers du personnage:

Dans d'autres tableaux, exécutés dans un style proche de celui des enfants, des primitifs et de Klee, surgissent des hiéroglyphes inconnus, pictogrammes représentant des hommes, des animaux, des symboles, une végétation marine ou terrestre, recouvrant la surface de nombreux points de repère ⁷.

L'influence des peintures rupestres et des pétroglyphes qui ont toujours fasciné Alice Rahon se manifeste clairement ici. Les formes noires des traits du visage de son tableau ressemblent également à des petits hommes entrant ou sortant d'un bateau (la bouche souriante). L'oxymore du visage ricanant de la mort capte l'humour macabre du Mexique et le combine avec le concept d'humour noir de Breton, déjà présent dans *À même la terre*, où Rahon avait publié pour la première fois le poème de trois lignes qui constitue l'autre composante de *Poème-tableau*:

*Le Sourire de la mort
couché sur le chemin
inattendu comme le visage du retour*

Le sourire désincarné du poème, analogue à celui du chat du Cheshire d'*Alice au pays des merveilles*, se transforme en barque ou en véhicule de passage dans le tableau, dont on retrouve le visage inachevé dans ces vers de *Noir animal*, dédiés à Valentine Penrose :

*... j'ai existé
d'un alphabet inachevé
à un jeu d'osselets au bord d'une lagune*

Le sourire de la mort est « couché », comme le sablier. Il indique peut-être aussi la ligne de démarcation entre l'image et le message écrit ou entre la vie et la mort. Cette dernière est représentée comme « inattendu (e) », tel le visage de quelqu'un de retour (d'un autre monde?) à la fois familier et mystérieux, incarnant le double sens de l'*Unheimliche*. L'humour est transmis par l'image, hors-texte et confirme que:

*La seule façon significative dont l'œuvre picturale de Rahon s'écarte de sa poésie est par le fait que ses toiles expriment davantage de bonheur; de clarté et semblent moins assombries par la guerre et les chagrins d'amour.
(Deffebach, 180)*

7. Jacqueline Johnson, « Exposition Alice Paalen », *Dyn*, n° 6, 1945, pp. 7-23. Ma traduction.

L'assemblage du *Poème-Tableau* marque comme par magie le milieu de la vie d'Alice Rahon et sa transition d'un art à l'autre et d'un continent à l'autre. Ce passage d'un de ses premiers poèmes se lit déjà visuellement, à la manière d'un autoportrait:

*tu es le jouet de tes yeux
je ne peux presque rien pour toi
passive comme ce portrait ovale
d'une jeune fille devenue un fruit
(A même la terre, 74)*

On peut difficilement séparer la poésie d'Alice Rahon de son vécu, ses vers étant infiniment plus intimes et plus personnels que son art plastique. Le portrait ci-dessus en « femme fruit » évoque certaines toiles de Picasso, avec qui elle eut une liaison passionnée en 1936 (voir Deffebach, 178). Un poème de *Noir animal* intitulé « Désespoir » lui est dédié, après que Paalen eut exigé leur rupture. Le thème du deuil de l'amour perdu, si universellement présent dans la poésie des femmes, revient constamment sous la plume d'Alice Rahon. Quelques-uns des derniers poèmes, écrits au Mexique comme ceux de *Noir animal*, s'adressent avec nostalgie à Paalen après son suicide en 1959, bien qu'ils aient été divorcés depuis des années. « Le Pays de Paalen », dont le titre est aussi celui d'une des toiles d'Alice, se lit en tant que poème pictural, que poème paysage, ainsi que comme hommage à Paalen et au « pays » de son art et de son imaginaire:

*le pays de Paalen
le pays de l'azur
de l'eau vive sous les bois
et des bêtes de nuit
le pays des totems
et des phares de l'esprit
le feu. l'amour
l'ambre d'éternité
ton passage ici-bas
ton château étoilé
(1960. *Pleine Marge*, n° 4, 1986, p. 4).*

La structure de ces vers évoque celle de *L'Union libre* de Breton, composée d'une série de phrases nominales, interchangeables. Comme le sourire de la mort, le poème demeure inachevé et se plie à certaines formes de la poésie surréaliste, telle que la définit Richard Stamelman⁸, en termes d'« élaboration et de répétition », par exemple, et de l'utilisation magique d'un mot-clé. Ici le mot « pays », proche du nom de Paalen sur le plan pho-

8. Richard Stamelman, « The Relational Structure of Surrealist Poetry », *Dada/Surrealism*, n° 6, 1976, pp. 59-78.

nétique est anaphorisé et s'incorpore dans une série de métaphores filées, du type indiqué par Riffaterre⁹. Le « pa » de *Paalen, pays et passage* inscrit simultanément un *papa* paternel et un *pas* négatif. Il est intéressant de constater qu'ici l'absence ou le manque porte la marque du masculin. Le poème se construit aussi à la manière du travail du rêve de Freud, cumulant en quelques vers toutes les passions de Paalen : la nature, les totems, les défis de l'intellect, l'amour qu'ils avaient naguère partagé, puis son passage dans un autre monde, celui, onirique, du « château étoilé », et celui, réel, du Mexique. Une osmose s'établit entre passé, présent et futur, puis, à un autre niveau, le poème combine plusieurs des thèmes et des éléments récurrents de la peinture d'Alice Rahon, tels son bleu de prédilection pour les arrière-plans (« azur »), les animaux, le feu, l'eau et une atmosphère sibylline de métamorphose.

Ce poème, le dernier publié, demeure aussi surréaliste que le tout premier, texte d'ouverture d'*À même la terre*, qui débute par un autoportrait insolite :

*Une femme qui était belle
un jour
ôta son visage
sa tête devint lisse
aveugle et sourde
à l'abri des pièges des miroirs
et des regards de l'amour*

Ici la fragmentation du corps et le gommage fantastique du visage situent le poème dans un contexte surréaliste plus général, en la compagnie de *La Poupée* (1934) de Hans Bellmer et du conte de Leonora Carrington *La Débutante* (1937-1938), tout en évoquant les hallucinations du corps morcelé accompagnant un stade du miroir mal vécu selon Lacan. Par ailleurs, ces vers s'insurgent contre la dépendance traditionnelle de la condition féminine, entraînant un manque d'identité qui se manifeste d'un point de vue masculin dans le *Portrait de Valentine [Penrose]* (1937), dont les yeux et la bouche sont cachés par une profusion d'oiseaux, de feuilles et de papillons par Roland Penrose, et d'un point de vue féminin dans le tableau de Toyen *Seules les crécerelles* (1939), où l'abondante chevelure d'une femme entoure un espace vide lui tenant lieu de visage.

Tout au long d'*À même la terre*, une tristesse lyrique, sur fond multicolore de lieux exotiques et de bric-à-brac surréaliste, crée une sensation de dissolution, de dérive et de perte. Le sujet semble flotter entre les membres détachés d'un corps et une voix désincarnée, comme l'indique le poème suivant :

9. Voir Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste ». *Langue française*. n° 3. septembre, 1969, pp. 46-60.

*Je lime des barreaux invisibles
 Je souffle comme les chevaux
 J'enveloppe des langes
 J'offre des cœurs et des mains
 Je tourne la tête vers moi
 Je vois les-branches comme les oiseaux
 leur face est blanche vers le ciel
 Je sonne des heures inconnues
 J'arrive sans partir
 je tiens je lâche les fils
 Je dors sur mes cheveux
 Je ne regarde pas en arrière
 mes yeux n'obéissent pas
 mon corps n'obéit pas -
 mes mains ces étrangères
 Je compte les sillons dans la paille
 jusqu'à ce que l'or s'en suive.
 (À même la terre, 42-43)*

Dans le dernier vers s'inscrit la recherche de l'or. L'alchimie du verbe de Rahon fait surface à travers les couleurs, notamment dans le recueil mexicain *Noir animal*, dont le poème titre se termine ainsi:

*... ses grains du sable d'os
 d'os jumeaux de l'ambre
 qui répond dans l'or
 à la mort.*

Ici le mot « os » se réfère au sens pictural du titre, relevé par Deffebach (178). Le noir est aussi, bien entendu, la couleur de la mort, ainsi que celle du premier stade de l'alchimie, celle de la macération de l'or¹⁰. Ici l'or et l'ambre viennent s'opposer à la noirceur de la mort.

Une autre interprétation de *Noir animal* se trouve dans *Dyn* n° 4-5, numéro spécifiquement amérindien, où figurent mythes et légendes indiens, photographies et croquis (souvent de la main d'Alice) d'objets d'art glanés pendant l'expédition sur la côte nord du Pacifique. Selon le folklore amérindien:

Le noir signifie l'harmonie et la couleur; ... l'Ouest est l'habitat traditionnel de l'ours... La couleur de l'ouest est le noir... la capacité d'introspection vient de l'énergie féminine qui est réceptive... II

10. Voir Georgiana Colvile, « Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini », *Surrealism and Women*, Mary-Ann Caws, Rudolf Kuenzli & Gwen Raaberg Eds., Boston, MIT Press, 1991, pp. 159-181, à propos de l'alchimie dans l'œuvre des femmes surréalistes.

II. Jamie Sams, *Sacred Path Cards: The Discovery of Self Through Native Teachings*, Harper Collins, New York, 1990, pp. 101-105, pp. 132-133.

Un beau masque noir, rouge et blanc (les trois couleurs de l'alchimie et de la déesse de la lune), reproduit dans *Dyn*, représente « L'Ours Grizzly Femme », avec (l'indication: « masque de bois, Kwakiutl, trouvé à Vancouver Island en 1939 par Paalen ». Cet animal nuisible, qui pourrait être perçu comme le masque ou le totem négatif d'Alice Rahon constitue la contrepartie de la figure positive de « L'Ours Noir Femme » (*Noir animal*) que le grizzly finit par tuer. Rahon était très fortement influencée par l'art, la mythologie et la magie dits primitifs, surtout en ce qui concernait la symbolique animale.

Après la bête, l'ange. La figure angélique spéculaire en laquelle Rahon se reconnaissait correspond également au concept qu'avaient les hommes surréalistes de la « femme enfant ». Alice Rahon ne s'est jamais révoltée contre les rôles de muse ou de femme objet auxquels les surréalistes avaient tendance à réduire leurs compagnes, mais au contraire les acceptait et demeura fidèle aux principes du surréalisme, même lorsque Paalen les rejeta publiquement. Son propre prénom, Alice, l'incita à s'identifier à une autre Alice, l'héroïne de Lewis Carroll, petite fille fétiche des surréalistes. Lourdes Andrade décrit Alice Rahon comme une enfant imaginative jouant dans son propre « Pays des Merveilles » féérique:

Pour Alice, la réalité s'intègre à partir d'interactions poétiques entre les êtres. Sa perception de la nature, intense et affectueuse, conserve le regard de l'enfance. Je ne suis pas la première à dire qu'Alice travaille avec des doigts de fée. Pareille à une petite araignée, elle établit des liens et avec les couleurs, les lumières et les textures, elle tisse un univers dont l'existence est justifiée par l'irrévocabilité de son existence magique 12.

Trois tableaux témoignent de l'affinité entre Alice Rahon et son homonyme romanesque. D'abord le frontispice du recueil mexicain *Noir animal*, dessin à l'encre de l'auteur par Wolfgang Paalen, portrait dont les traits évoquent davantage la fillette inventée par Carroll qu'Alice Rahon-Paalen. Ensuite il y a l'autoportrait d'Alice Rahon (1951), le seul qu'on lui attribue, ce qui la distingue de la plupart des autres femmes surréalistes, chez qui se manifestait une forte tendance à l'autoreprésentation, en particulier au Mexique, chez ses amies Frida Kahlo, Remedios Varo et Leonora Carrington. L'autoportrait unique de Rahon la met en scène dans le rôle d'Alice au Pays des Merveilles, qui n'est reconnaissable que grâce à la présence d'un lapin blanc et de quelques cartes à jouer. Le visage clownesque ludiquement construit de taches de couleurs vives avec un poisson en guise de bouche n'évoque en rien la beauté d'Alice Rahon, occultée comme dans le

12. Lourdes Andrade, « Le mythe de l'histoire, l'histoire du mythe/La Femme et le surréalisme au Mexique », Catalogue de l'exposition *La Femme et le Surréalisme*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1987, p. 88.

poème déjà cité où une femme trop belle « ôta son visage ». Cependant l'absence de contours, l'enchantement des couleurs mexicaines, la ville mystérieuse à l'arrière plan et la juxtaposition incongrue d'éléments disparates « créent une atmosphère onirique ou flottent d'étranges créatures en pleine métamorphose»¹³. Le titre intégral du tableau étant « Autoportrait en tant que paysage », on y retrouve cette étrange osmose entre l'humain et son contexte naturel, qui caractérise la peinture des femmes surréalistes du Mexique.

Le troisième tableau où s'inscrit le mythe d'Alice est *Pour les Amis d'Alice* (1957) de Max Ernst¹⁴, où se lit non seulement la fascination avouée de l'artiste pour l'Alice de Carroll, mais aussi, vraisemblablement, un hommage à Alice Rahon. Cette grande huile (115 x 90cm) semble avoir été exécutée dans son style à elle. Sur un fond bleu, des esquisses de quantité d'animaux de toutes sortes, principalement des oiseaux y compris un toucan (dix ans plus tard, Rahon devait en peindre un très beau: *Le Toucan et l'arc-en-ciel*), évoquent la jungle mexicaine. La bête la plus en évidence et la plus centrée est un chat, l'animal totem de Rahon par excellence, qui renvoie plutôt à son exposition de cette même année à Mexico¹⁵, de vingt-quatre toiles représentant des chats, qu'au félin du Cheshire.

Après cette contemplation d'Alice Rahon à travers un triple miroir pictural, revenons à l'image de son titre *Sablier couché*, qui traduit la fluidité et le réseau de correspondances entre ses vers visuels et son iconographie poétique, métaphore qui apparaît dans *L'Union libre* de Breton: « Ma femme... à la taille de sablier ». Jacqueline Chénieux la relève encore dans un vers d'Eluard: « Le sablier d'une robe qui tombe»¹⁶. Dans *Dyn I*, deux textes d'Alice Rahon recréent cette image érotique: le texte en prose « The Sleeping Woman » qui le précède et son poème, « À l'Ixtaccihuatl », où elle se réfère à la montagne comme « la femme endormie » et « miroir magique à l'échelle des plus grands rêves où l'homme s'est miré » (*Dyn I*, p.44).

On trouve aussi chez Rahon une autre image de passage, celle du pont entre le rêve et la réalité d'abord évoquée par Breton dans *Les Vases communicants* à propos d'un intertitre du film de Murnau, *Nosferatu le vampire* (1922) :

...la phrase que je n'ai jamais pu, sans un mélange de joie et de terreur, voir apparaître sur l'écran: « Quand il fut de l'autre côté du

13. Renée Riese Hubert, *op. cil.*, p. 253, voir note 4, ma traduction.

14. Voir le catalogue de l'exposition *Max Ernsta Retrospective*, Londres, Tate Gallery, 1991, p. 268, fig. 242: «For Alice's Friends» (« Pour les Amis d'Alice »). À propos de l'intérêt porté par Ernst à l'Alice de Carroll, voir dans le même catalogue l'article de Sarah Wilson « Max Ernst and England », pp. 363-371.

15. Exposition *Los Galas* d'Alice Rahon, Galeria Antonio Sousa, Mexico, 1957.

16. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, PUF, Paris, 1984, p. 91.

pont, les fantômes vinrent à sa rencontre ». On découvre ici [dans un rêve qu'il raconte] le pont, d'ailleurs symbole sexuel des plus clair 17.

C'est précisément à ce texte que Rahon se réfère dans *Noir animal*:

*Parfois j'ai jeté des ponts jusqu'à l'autre bord
mais ma vie de fantôme
je l'ai quittée aux portes de l'enfance*

Le tableau de 1967 *Homme traversé par une rivière/Hommage à André Breton* se réfère clairement au passage cité des *Vases communicants*: le petit personnage en marche schématisé à la manière des pétroglyphes, « traversé » par le bleu d'une rivière, se détache contre des formes blanches floues, fantômes et doubles...

Toujours dans le volume mexicain *Noir animal*, la métaphore du pont se trouve renforcée par de nombreuses références au mercure. Trois poèmes portent les titres respectifs de « Mercure éteint », « Mercure sublime » et « Mercure natif ». Le mercure est le métal le plus fluide qui soit et le plus souvent associé au signe versatile de Rahon, les Gémeaux. Symbole alchimique universel, le mercure connote la passivité, l'humidité et les sécrétions sexuelles de la femme, dont l'élément correspondant est l'eau. En Inde on perçoit le mercure comme une sorte de semence et d'énergie solaire, capable de conférer l'immortalité et/ou la délivrance 18. Le vif-argent des vers d'Alice Rahon semble en quête de l'image fugace d'un double spéculaire, d'un moi narcissique, passé de l'autre côté du sablier, du pont, de la glace, de l'océan:

*Maintenant près de la source, mon Aimée
tu peignes tes cheveux de soleil
ton miroir est l'envers de l'eau
un buisson d'étoiles diurnes ta main
cachée par la lumière quotidienne
(Pleine Marge, 4: p. 24)*

Tel Antoine de Saint-Exupéry, Alice Rahon était de son enfance comme d'un pays. Elle en a fait un *locus amoenus*, ou lieu privilégié par l'imaginaire, qu'elle projetait successivement sur divers endroits qu'elle a découverts, avec lesquels elle sentait une affinité profonde: la Bretagne où enfant elle passait ses vacances et dont elle aimait à se dire originaire, les grottes d'Altamira visitées avec Paalen (1933), l'Inde où elle séjourna avec Valentine Penrose (1936), le nord-ouest amérindien des États Unis, puis, finale-

17. André Breton, *Les Vases communicants*, (1933) réédition, Gallimard, Paris, 1955, p.50.

18. Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, Paris, 1982, édition révisée.

ment, sa vraie terre d'élection, le Mexique, où elle se posa pour toujours en 1939, telle un oiseau las des vols migrateurs. Les couleurs éclatantes du Mexique étaient déjà présentes dans les poèmes de Rahon et quand elle a vu la lumière de ce pays, elle n'a pas pu faire autrement que de se mettre à peindre.

Le pays des merveilles d'Alice-Rahon, comme « le pays de Paalen », quoique différemment vécu et exprimé, était un Mexique empreint de tous les autres lieux mythiques qui l'avaient marquée et qu'elle avait occultés par son imagination. Ses tableaux combinent souvent les signes schématiques des pétroglyphes, une atmosphère onirique celte et les teintes tropicales du Mexique. Comme Anaïs Nin l'a si bien dit:

Ses peintures proviennent- des profondeurs d'un monde souterrain alors que ses descriptions du Mexique proclament toute la violence de la couleur, du théâtre et du plaisir ¹⁹.

On songe ici à l'extraordinaire *Ballade de Frida Kahlo (1956-1966)*²⁰, où une série de scènes se référant à la vie de Frida animées par de petits personnages délicatement esquissés, baignent dans un bleu cobalt lumineux et onirique, évocateur à la fois de la « Maison bleue » de Kahlo à Coyoacán et d'un monde surnaturel.

Il existe peu de textes en prose d'Alice Rahon. Elle en composa un court mais significatif, d'abord en espagnol pour le catalogue de son exposition de 1951 à la Galeria de Arte Mexicano à Mexico, puis en anglais, la même année pour la Willard Gallery à New York. En voici un extrait à propos de l'accès à un univers magique que représentait pour elle la peinture:

L'invisible nous parle et l'univers qu'il décrit prend la forme d'apparitions,. il éveille en chacun de nous la nostalgie du merveilleux et nous en montre le chemin, celui de la grande conquête de l'enfance qui se perd lorsqu'on nous impose un système d'éducation rationnelle. Peut-être aurons-nous déjà vu la Cité d'Émeraude dans quelque rêve lointain provenant de la réserve d'émotions commune à tous les êtres humains. En entrant par la porte des Sept Couleurs, nous voyageons le long de l'Arc-en-ciel ²¹.

Pour conclure, le contenu des toiles d'Alice Rahon, des premiers poèmes prophétiques et de l'écriture épisodique des dernières années, comme celui des rêves, tanguent entre le latent et le manifeste. Le pays des merveilles qui surgit sous sa plume et son pinceau n'est pas marqué de « mexicanité » comme l'œuvre de Frida Kahlo, ce n'est pas le Mexique même, mais une

19. Anaïs Nin, *Diary*, Vol. IV, 1944-1947, Harvest Books, HBJ, New York & London, 1971, p. 58. Ma traduction.

20. Huile sur toile. 120 x 178 cm. Collection du Museo de Arte Moderno, Mexico.

21. Mexico, 1951. Ma traduction.

réinvention de cette terre exotique, condensée avec les autres lieux, visions, rêves et fantasmes de prédilection d'Alice Rahon précédant son installation dans ce pays. Dans le texte cité, les deux images de la Cité d'Émeraude et de l'Arc-en-Ciel cristallisent cette configuration magique.

*Université François Rabelais
Tours*

L'INTERPRÉTATION MAGIQUE DU MONDE DES MAYAS PAR LEONORA CARRINGTON

Hervé GIRARDIN

*Par la fenêtre de la salle de bains, je
contemplais un paysage vert et triste: des
champs plats jusqu'à la mer, près de la
côte, un cimetière: l'Inconnu et la
Mort 1.*



Inauguré en septembre 1964 par le président Adolfo López Mateos, accompagné du secrétaire d'État à l'enseignement public, Jaime Torres Bodet, le Musée national d'anthropologie de Mexico est né d'une exigence politique: celle d'affirmer l'unité du Mexique à travers la pluralité de ses cultures passées et présentes. L'architecture du bâtiment, muraille régulière qui s'étire autour d'un vaste patio, peut faire figure de creuset, et la fontaine centrale indique à quelle source doit s'abreuver la nation. Les salles archéologiques du rez-de-chaussée servent de substrat nourricier aux salles eth-

1. Leonora Carrington, *En bas*, précédé d'une lettre à Henri Parisot, Éric Losfeld, coll. Le désordre, Paris, 1973, p. 53.

nographiques du premier étage, distribuées selon les mêmes zones géographiques. Une exposition consacrée à la « synthèse du passé et du présent » clôt le parcours ethnographique.

Dans ce programme manifestement « éducatif », la création contemporaine est mise à contribution, perpétuant en cela le projet du mouvement « muraliste » né dans les années vingt.

Les meilleurs artistes contemporains du Mexique transcrivirent graphiquement les thèmes que désiraient voir traiter les conseillers scientifiques. Bien que la qualité artistique de ces travaux fût d'une importance capitale, le souci essentiel fût d'intégrer cette décoration aux salles elles-mêmes, de façon à respecter rigoureusement les intentions éducatives fondamentales de ce vaste musée 2.

On sollicite les plasticiens les plus en vue du moment: Rufino Tamayo, Carlos Merida, Mathias Goeritz, Pablo O'Higgins, Gonzalez Camarena, José Chavez Morado... Tamayo s'occupe du hall d'accueil, les autres se voient attribuer chacun la décoration d'une salle spécifique, montrant par là comment la création mexicaine contemporaine est capable de se nourrir de ses racines préhispaniques.

Leonora Carrington, qui a également été pressentie, se retrouve en charge de la salle consacrée aux Mayas des hautes terres du Chiapas, Tzeltales, Tzotziles (Chamulas) et Tojolabales.

LEONORA CARRINGTON ET LE MEXIQUE

Après avoir balayé l'Europe, la vague déferlante qui entraîne Leonora Carrington, en 1941, jusqu'aux rives de l'Amérique lui permet de retrouver à New-York André Breton, qui lui présente Luis Bunuel et Marcel Duchamp. Elle collaborera à tous les numéros de *WV*, la nouvelle revue que Breton est en train d'élaborer.

Dès son installation au Mexique, l'année suivante, elle s'entoure d'amis surréalistes: Benjamin Péret (jusqu'en 1947, date de son retour à Paris), Remedios Varo, Gerardo Lizarraga, Gunther Gerszo, Katia et José Horna, avec qui elle réalise des marionnettes en bois et, en 1945, un objet, « La cuna », une embarcation dont elle orne les flancs d'une mystérieuse procession. Par l'entremise de Péret, elle fait la connaissance de Pierre Mabillet qui la convainc de rédiger « En bas ».

Son activité créatrice, aussi bien picturale que littéraire, prend au Mexique une ampleur qu'elle n'avait pas connue en Europe. En 1948, elle présente une exposition de ses peintures dans la galerie de Pierre Matisse à New York, suivie dès lors par des expositions régulières à Mexico, New York et Paris.

2. Salvador Novo in : Pedro Ramirez Vasquez, *Le Musée du Peuple mexicain*, Vilo, Paris, 1968, p. 47.

Durant ces années, le lien avec l'activité surréaliste internationale est fermement maintenu. Elle participe aux expositions internationales du surréalisme: en 1959, « Eros » à Paris; en 1961 : « Surrealist Intrusion in Enchanters' Domain » à New-York et en 1965, « L'Écart absolu » à Paris. Dans le catalogue de l'exposition de 1959, galerie Daniel Cordier, où est publiée une lettre à André Breton datée du 20 août 1959, elle est présentée, après douze ans d'exil, comme représentante unique du surréalisme... en Angleterre. Ses peintures et ses textes sont, il est vrai, empreints d'une théâtralité et d'un humour plus proches du roman gothique et du nonsense britannique que de la « fantaisie » (fantasia) mexicaine. Néanmoins, elle est considérée, en 1963, par les institutions mexicaines comme une artiste mexicaine à part entière. Elle a participé à des expositions collectives à caractère national comme « El retrato mexicano contemporaneo » au Musée national d'art moderne de Mexico en 1961.

Prenant à cœur la proposition officielle qui lui est faite, elle se rend au Chiapas afin de collecter informations ethnographiques, images et impressions. Gertrude Duby l'accueille à San Cristobal de Las Casas. Elle visite les principaux villages indigènes, Amatenango del Valle, San Juan Chamula, Zinacantan..., où elle accumule les croquis: costumes, scènes de la vie quotidienne, instruments de musique, éléments d'architecture, faune et flore locales... Certains dessins sont minutieusement détaillés: vue du marché d'Amatenango del Valle, intérieur à Zinacantan où un chaman assiste un mourant. Ces notes graphiques lui permettront d'ancrer sa future composition dans la réalité phénoménale, avant d'en dévoiler l'envers du miroir, le versant mythique.

La précarité du mode de vie des indiens du Chiapas, dont les activités sont tributaires des contingences naturelles, détermine l'artiste à insister sur leur environnement, qu'elle organisera, ainsi que dans la plupart de ses peintures, comme une scène de théâtre.

Dans la version finale, telle qu'on peut la voir au musée national d'anthropologie, les personnages semblent égarés dans un univers instable. Au-dessus d'eux, un ciel de sang coagulé est à peine contenu par des pics désolés aux formes parfois agressives. Le sol est aride, la végétation grêle. On a vite fait de confondre les pins étiés avec la forêt de croix que les indiens se plaisent à multiplier à l'infini comme autant d'arbres de vie. Au premier plan, un arbre blafard, aux branches tentaculaires, communique directement avec l'infra-monde, Xibalba, qui ronge littéralement toute la partie inférieure de la scène. Une lézarde est même en train de séparer le paysage en deux. Dans la cosmogonie maya le monde souterrain, en effet, tient un rôle de première importance. Là résident « les divinités qui contrôlent les forces qui affectent les hommes et leurs travaux »³.

3. Andrés Medina: « Magia y religion en los Altos de Chiapas » in : *El Munda Magico de los Mayas*, Museo Nacional de Antropologia, Mexico, 1964, p. 26.

Dans ce décor menaçant, les signes de présence humaine paraissent fragiles. Outre les croix déjà mentionnées, quelques austères habitations de branchages contrastent avec les façades de deux églises dont l'une, très ouvragée, située au centre de la composition, arbore ostensiblement l'héraldique d'un gigantesque oiseau bicéphale, lui-même placé sous la protection d'un oiseau quetzal qui flotte juste au-dessus de lui.

Mais ce qui anime l'ensemble, ce sont les apparitions d'êtres fabuleux, fascinants ou menaçants, diaphanes, irisés ou livides, gardiens, intercesseurs ou démiurges, surgis de la conjonction de l'imaginaire maya et de celui de Leonora Carrington. Le chemin du Maya croise toutes sortes de passants. Pour lui, chaque individu possède deux « âmes ». La première est matérialisée par un double animal, le « chulel », équivalent du « nagual » chez les peuples nahuatl, qui accompagne la vie terrestre de l'homme. La deuxième est immortelle. L'âme est capable de s'accroître et un homme peut en posséder plusieurs. Certaines d'entre elles sont colorées et volent très haut. Un tourbillon noir représente une âme très puissante. Dans un ample mouvement chorégraphique, ces êtres, parfois hybrides, accompagnent les humains dans leurs activités les plus humbles.

Le monde souterrain et ses accès (cavernes, crevasses) génèrent aussi une forte animation, soustraite aux regards des hommes. Des créatures simiesques font écho au musicien dans son costume de « singe » caractéristique des fêtes marquant la fin de l'année maya. Des animaux comme la chauve-souris ou le hibou sont les messagers de l'infra-monde. Prenant leur envol d'une construction typique de l'art des anciens mayas, une nuée de chouettes se précipite sur l'arbre tentaculaire, sentinelle des mondes obscurs. Plus loin, les chauve-souris rodent autour de la hutte où expire une indienne, que surveillent déjà trois mystérieuses entités.

Des femmoiselles, pour reprendre le néologisme de Jacques Hérold, commencent à s'engager sur un arc-en-ciel revivifiant, qui traverse tout le paysage à la manière de G.D. Friedrich.

D'autres figures, plus importantes, ponctuent la composition. L'origine de certaines vient du *Papal Vuh*, le livre sacré des mayas quiché. Dans ses croquis, Leonora Carrington présente un personnage composite, que l'on retrouve à droite de la composition finale⁴, sous le nom de Tepeu-Gucumatz, père-mère. Gucumatz, équivalent maya du Quetzalcoatl nahuatl, et Tepeu, le « dominateur », associés aux quatre dieux cosmiques (Tzakol, Bitol, Alom et Cajolom) ainsi qu'à Cabaguil ou Cœur du ciel, forment le septemvirat théogonique ou dieu 7, dont la chute, puis l'association avec Ixquic, déesse de la terre, seront à l'origine du monde historique tel que le conçoivent les mayas⁵. Dans ses notes, Leonora Carrington ajoute:

4. Dans une étude préparatoire, Tepeu-Gucumatz se trouve au centre de la composition.

5. Cf Raphaël Girard, *Le Papal Vuh*, Payot, Paris, 1972.

« surrounded with light & hidden under green & blue feathers ». Ainsi le représente-t-elle.

Autre figure du *Papal Vuh* que l'on retrouve dans les croquis, mais qui finalement sera écartée de la composition, Vucub Caquix (ou Gukup Ca-kix), « 7 perroquets », « l'arrogant » qui usurpe son titre au dieu solaire.

Sous le soleil rouge navigue dans les airs un grand serpent emplumé de vert, nouvel avatar de Gucumatz.

En symétrie de la figure de Tepeu-Gucumatz, un orbe translucide turquoise peut évoquer la lune, que teztates et tzotziles associent à la Vierge de la Nativité, symbole de fertilité. Une statue de la Vierge fait d'ailleurs l'objet d'une procession non loin de là.

Parmi femmes et enfants, devant la modeste église située à gauche de la peinture, est installé un formidable oviné blanc à propos duquel Laurette Séjourné avance cette explication:

La brebis est la productrice exclusive de la laine dont se vêtent les tzotziles et les tzeltales. Je n'ai trouvé aucune allusion à son caractère sacré, comme paraît l'admettre Leonora qui en fait une énorme effigie face à l'église de Zinacantan 6.

L'animal semble directement issu d'une de ses toiles, comme *The burning of Bruno* 7 peinte la même année.

Enfin, dominant l'ensemble, une sombre figure hiéroglyphique, au regard de turquoise liquide, surgit d'un champ de maïs, alors que plus loin, parmi les arbres, un grand visage sommeille auprès de daims attentifs.

Son travail à peine livré au public, le musée d'anthropologie publie un ouvrage, tiré à 2 000 exemplaires, intitulé *El Munda Magico de los Mayas, interpretación de Leonora Carrington*, présentant croquis et études préparatoires, ainsi que des détails de l'œuvre finale, accompagnés de deux études sur les mayas par Andrés Medina et Laurette Séjourné. C'est la seule des œuvres décoratives commandées pour le musée qui ait eu droit à un tel traitement.

Le terme « interprétation » montre que l'artiste a voulu préserver sa liberté créatrice malgré les contraintes d'une telle commande. Même dans un monde où le mythe régit le moindre geste, la vie se nourrit d'inattendu. Cette ouverture à tous les possibles est tout aussi flagrante dans l'œuvre écrite de Leonora Carrington où des créatures improbables, issues de sa mythologie personnelle croisent parfois quelque divinité mexicaine. Ainsi, dans *La Porte de pierre* 8, apparaissent au détour d'une page Coatlicue, mère de Huitzilopochtli, et Quetzalcoatl. Dans la nouvelle « L'invention du

6. Laurette Séjourné: « El mundo de los mayas contemporaneos » in : *El Munda Magico de los Mayas*, p. 51.

7. Collection Léon Davidoff, Mexico.

8. Leonora Carrington : *La Porte de pierre*, Flammarion, coll. L'Âge d'Or, Paris, 1976, p.26.

mole », elle se plaît à confronter l'empereur du Mexique, Moctezuma avec l'Archevêque de Canterbury qui, selon l'argument de la saynète, « doit être dégluti au cours du dîner de l'Empereur; mais pour le moment il ne se doute pas de son destin »⁹.

Pour des critiques comme Ida Rodriguez Prampolini, cette liberté n'est que la marque d'une complète imperméabilité à la « mexicanité » :

[...] *malgré qu'elle soit allée au Chiapas pour se rapprocher du monde indigène et qu'elle y fit une série de dessins suggestifs d'après nature, elle n'a absolument pas réussi à pénétrer ni à intégrer aucune des formes extérieures de ce monde, mais encore elle a continué à ne s'en tenir qu'à son imagination* ¹⁰.

D'autres, au contraire, insistent sur l'influence bénéfique d'une telle rencontre.

Au contact des mythes précolombiens et de l'atmosphère spécifique du Mexique, la peinture de Leonora Carrington a su imposer un cortège d'êtres fabuleux au comportement tour à tour cocasse et inquiétant et un bestiaire empreint d'humour qui n'appartient qu'à elle ¹¹.

Enfin, pour José Pierre, les illustrations du livre « établissent clairement la relation entre le surréalisme et le Mexique précolombien » ¹².

Ce débat est révélateur de l'opposition organisée par les staliniens, à partir de la visite de Breton au Mexique en 1938, entre le surréalisme, considéré comme produit culturel petit-bourgeois, individualiste et décadent, exporté par la vieille Europe, et un fantastique populaire ancré dans la « réalité » latino-américaine. En 1949 sera forgé le concept de « réel-merveilleux » dont la « fantasia » mexicaine n'est qu'une variante.

Évitant le piège de l'illustration, Leonora Carrington a cherché à adapter sa propre vision aux exigences d'un projet que l'on peut facilement résumer ainsi: rendre visible l'invisible. Aussi *Le Monde magique des Mayas* fait bien figure d'œuvre à part entière de Leonora Carrington. Il est probable que la précarité existentielle des Mayas l'a renvoyée sans trop de difficulté à sa propre expérience, qu'elle a décrite dans « En bas ». Après s'être perdue et retrouvée, avoir appris à réorganiser le monde - « il fallait [00] chercher un accord entre la montagne, mon esprit et mon corps » ¹³ - elle

9. Leonora Carrington : « L'invention du mole », *Phases*, n° 9, Paris, avril 1964.

10. Ida Rodriguez Prampolini : *El surrealismo y el arte fantástico de Mexico*, Universidad Autónoma de Mexico, Mexico, 1983, p. 74.

11. Catalogue de l'exposition *Mexique d'hier et d'aujourd'hui*, Musée du Petit Palais, Paris, 1981, p. 112.

12. José Pierre: « Le surréalisme et le Mexique », CNRS associé à l'Université François Rabelais, *Bulletin de Liaison*, n° 11, Tours, 1973.

13. *En bas*, p. 17.

a dû contrôler les forces qui la cernaient: «je retrouvai la force de lutter contre les puissances invisibles qui cherchaient à m'arrêter et je triomphai» 14.

Ainsi, comme Antonin Artaud en terre Tarahumara, a-t-elle trouvé un parallèle entre sa situation d'individu et celle d'indiens, liés collectivement par le mythe, qui « paraissent considérer la réalité phénoménale comme inséparable de l'univers intérieur qui la reflète» 15.

La création du musée national d'anthropologie de Mexico entérine un état de fait, la cassure entre le monde réglé sur le temps du mythe, dont les débris épars ont été « sauvegardés» tout comme la pierre dite « du Soleil» dont le temps s'est figé, et un monde spéculant sur l'avenir en bradant le passé. Pour le chamula, chaque photographie prise contribue à le soustraire un peu plus à lui-même. Et de fait, il perd chaque jour *réellement et définitivement* une partie de son intégrité. Les menaces dont le préservaient ses pratiques « magiques» ont pris une toute autre ampleur et se sont radicalement concrétisées. La question qui peut logiquement se poser est: quel monde faut-il abandonner? Leonora Carrington l'a su très tôt.

14. *En bas*, p. 50.

15. Laurette Séjourné: *op. cit.*, p. 41.

PHOTOGRAPHIE ET FICTION ANTÉRIEUR

*SUR QUELQUES MOTIFS DANS LES PHOTOGRAPHIES DE
JUAN RULFO*

Jacques LEENHARDT

Cela commencerait par une photographie de Manuel Alvarez Bravo représentant Juan Rulfo pendant les années trente¹. Un portrait composé; cas assez rare chez un artiste qui à l'époque fait des portraits de Trotsky, Breton, Tamayo, Rivera, Eisenstein, Chavez et tant d'autres, sans l'aide d'un élément symbolique de soutien. Ici au contraire, deux têtes, deux mains et un double jeu de lumière. Comme si, pour saisir la vérité de l'écrivain Rulfo, il fallait traverser la surface, ou plutôt pénétrer l'ombre qui s'ouvre derrière tout visage, le double de tout visage, comme le suggèrent les deux faces d'un masque de Xipé, dieu de la peau, l'une des figures les plus importantes du panthéon aztèque.

La sculpture que le photographe a posée devant son modèle a donc pour fonction de nous guider dans la connaissance de cet homme, mieux encore, de nous faire comprendre que la caractéristique de cet écrivain, rare et parcimonieux, est d'avoir donné à la dualité des mondes, ici-là-bas, présent! passé, vie/mort, une forme absolue et définitive.

Cette technique du portrait composé, où le présent du corps est mis en balance avec l'éternité du sacré, possède une longue histoire dans l'art occidental. La recherche de la complémentarité symbolique trouve sans doute une de ses références majeures dans l'image du *Janus biceps* qui hante notre culture depuis l'antiquité et que la psychanalyse et le surréalisme ont explorée systématiquement. Les cultures méso-américaines, avec leurs masques de types divers, ne manquent pas, elles non plus, d'en fournir des exemples variés, dont la culture populaire mexicaine est aujourd'hui encore si riche. Par ailleurs, le motif de la *Vanité*, que l'on peut associer à ce cas

1. Mexicain, Juan Rulfo (1918-1986), est sans doute le plus secret des écrivains d'Amérique latine, auteur à peine de deux petits volumes, *El Llano en Llamas* (1953) [*Le Llano en flammes*, Les Lettres françaises] et *Pedro Paramo* (1955) [traduction de Roger Lescot, Gallimard, La Croix du Sud, 1959] qui ont suffi à en faire un des écrivains les plus importants du continent hispano-américain. Ses récits se développent toujours dans un univers onirique où des temporalités multiples se dessinent sur un horizon crépusculaire. Le lien qu'entretient l'écriture de Juan Rulfo avec la sensibilité surréaliste s'exprimerait paradoxalement de la manière la plus précise en faisant référence au travail de peintres comme Joseph Sima ou Roberto Echaurren Matta.



Manuel Alvarez Bravo, « Juan Rulfo » (1930-1940)

particulier de portrait composé, ouvre encore des perspectives sur la question de l'irréalité du réel, et du monde comme pure apparence.

Dans l'ordre de l'art photographique, c'est sans doute autour du travail de Man Ray, dans *Noire et blanche* (1926), qu'il faudrait chercher le modèle compositionnel qui a pu influencer la forme de ce portrait. Il est cependant moins important de trouver des influences que d'expliciter le besoin où s'est trouvé Alvarez Bravo de développer une mise en scène particulière pour rendre justice à l'esprit de Rulfo.

Dans une conversation avec Fernando Benítez, Juan Rulfo confessa dans les années soixante-dix: « De 1922 à 1930 je n'ai connu que la mort »². Elle avait en effet emporté son père, assassiné par des bandits de grand chemin, sa mère quatre ans plus tard, deux de ses oncles et son grand-père, du chagrin d'avoir perdu son fils. Parlant de l'idée à partir de laquelle il développa son roman *Pedro Páramo*, Rulfo dit encore: « L'idée me vint d'imaginer un homme à qui, avant de mourir, le tableau de sa vie se présente. J'ai voulu que ce soit un homme déjà mort qui en fasse le récit »³. En choisissant un narrateur au seuil de la mort, puis en le préférant vérita-

2. « De 1922 a 1930, solo conocí a la muerte ». Fernando Benítez. « Conversaciones con Juan Rulfo ». in : *Juan Rulfo, Homenaje Nacional*. Instituto de Bellas Artes/SEP. México. septembre 1980. p. 16. Je traduis dans le texte.

3. « La idea me vino del supuesto de un hombre que antes de morir, se le presenta la visión de su vida. Yo quisiera que fuera un hombre ya muerto que la contara », *ibid.*. p. 15.

blement mort, Rulfo n'est pas à la recherche de ce moment de fragilité humaine où l'esprit, devant la mort, retrouve les images chères de son passé. Cette vision-là est symptomatique de notre culture occidentale, du moment où l'influx de vouloir vivre vient à manquer et où subitement le temps, au lieu de se dérouler comme il fait ordinairement pour nous, du passé vers l'avenir, prend le chemin inverse et repart vers l'origine, notre naissance et la génération précédente. Ce n'est pas le moment de l'anamnèse qui intéresse l'écrivain, mais l'abolition des catégories du temps comme condition nécessaire pour dire sa réalité mexicaine. C'est donc la recherche des moyens d'expression capables de poser toute chose comme *déjà morte* qui nous permettra d'approcher la justification de la présence de la photographie dans l'œuvre de Rulfo.

Inconsolable devant le défilé trop rapide du temps, qui rendit au jeune Rulfo la mort encore plus présente qu'elle n'aurait dû, l'écrivain accompagnera plus tard cette mélancolie par un travail photographique. Il choisit ainsi de représenter son pays selon la logique propre d'un médium qui porte en lui-même le message de la mort. La photographie montre en effet nécessairement un monde déjà hors de portée, un monde qui n'est plus, mais qui a été, et son effet est d'autant plus puissant qu'elle insiste, par son « réalisme » propre, sur le caractère indiscutable de vérité de ce qui a été. Tout ce qui est devant nos yeux, et que la photographie peut fixer, déjà n'est plus.

Dans le prologue qu'il écrit pour *Hablan los aztecas*, édition raccourcie de l'*Historia general de las cosas de nueva España* de Fray Bernardino de Sahagun, Rulfo souligne que la profondeur des idées aztèques à laquelle Sahagun a eu accès « n'a pas disparu du tout »⁴. À ses yeux, le Mexique actuel est donc toujours habité par les mythes fondateurs de la culture aztèque. En écrivant ce prologue, Rulfo établit donc une homologie entre les aztèques, qui sont entrés dans la culture écrite occidentale par la plume du Frère franciscain Sahagun *après leur mort*, et sa propre entreprise de décrire le monde mexicain: Rulfo écrit sur Sahagun qui écrit sur la culture aztèque morte, comme aussi le narrateur de *Pedro Paramo* devra produire un texte apocryphe, une lettre morte.

Le roman commence ainsi: « Je suis venu à Comala parce qu'on m'a dit que c'était là qu'habitait mon père, un certain Pedro Paramo. C'est ma mère qui me l'a dit et je lui ai promis d'aller le voir dès qu'elle serait morte »⁵. L'extraordinaire complexité temporelle de cette phrase pose fortement l'impossible articulation des temps selon le modèle simple de la chronologie, telle que l'entend notre tradition occidentale et en particulier notre roman classique. De nombreux critiques ont tenté de remettre de l'or-

4. « No ha desaparecido del todo ». Juan Rulfo, « Hablan los aztecas », Prologue à la réédition de *Historia General de las Cosas de Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún, Claus Litterscheid Ed., Biblioteca del Nuevo Mundo 1492-1992, Tusquets/Círculo, 1985, p. 9.

5. J. Rulfo, *Pedro Paramo*, *op. cit.*, p. 13.

dre dans cette débâcle de la temporalité. Ce faisant ils commettaient une erreur fondamentale, car le projet littéraire de Rulfo consiste à affirmer qu'on n'écrit jamais que de la mort, qu'il n'y a de littérature que sur des mondes défunts et que dans la mort tous les temps sont mêlés. Une telle position face à la littérature ne se comprend cependant qu'à la condition que l'écrivain et son lecteur ne soient soutenus par aucune espèce de croyance, pas même par une banale acceptation du monde des vivants dans lequel ils vivent ou croient vivre. Rulfo est convaincu et tente de nous persuader que nous-mêmes, lecteurs « mexicains », sommes, sans le savoir, déterminés par la culture qui fait de nous déjà des défunts errants dans un monde peuplé de défunts.

Cette particularité du regard, Rulfo l'hérite, à travers Sahagun, de l'ancienne culture aztèque. C'est donc peut-être elle qui nous ouvrira la porte vers le sens de la photographie chez Rulfo.

Avec la photographie, tout ce qui se montre là, révélé par les sels d'argent, n'est plus. L'impression de présence que donnent ces images est une illusion car, à y bien penser, le vent a chassé les nuages, le vent a buriné les visages, le soleil a poussé les ombres. Ce qu'enracine donc la photographie, contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce n'est pas la présence et la solidité des choses que l'on voit, mais l'inexorable transformation et disparition des choses. L'inverse est cependant vrai aussi pour cette métaphysique: toute mort, tout cadavre des choses de ce monde parle de la vie et l'appelle. « Si tu me donnes un fil conducteur, je le suis, et ce fil me conduit à l'inframonde des indiens. Si tout principe contient en soi sa propre fin, pour les Aztèques, toute fin, c'est-à-dire, toute mort, contient en soi la résurrection et la vie »⁶. Ce n'est qu'à partir de là qu'on peut comprendre le sens du sacrifice de la vie dans le sacré aztèque

Il ne suffisait donc pas que la vie apparaisse du seuil de la mort: plus radicalement, la vie ne peut apparaître dans son sens véritable que du point de vue de la mort. La photographie sera pour Rulfo ce point de vue de la mort, en quoi il rejoint l'intuition que Roland Barthes avait développée dans *La Chambre claire* lorsqu'il écrivait que les réalistes, parmi lesquels il se rangeait, « Ils prennent pas du tout la photographie pour une "copie" du réel- mais pour une émanation du réel passé: une magie, non un art »⁷.

Ce sera donc à la seule condition de trouver un langage qui soit capable de considérer la vie du point de vue de la mort que Rulfo parviendra à rendre visible le Mexique qu'il porte en lui. « Je défais, je défais toujours et je ne trouve pas ce que je veux. Souvent je m'épuise en vain »⁸. L'épuisement

6. « Si tu me dejas un hilo colgante, yo lo tomo y el hilo me conduce al inframundo de los indios. Si todo principio ya contiene su fin, para los aztecas, todo fin, es decir toda muerte, ya contiene la resurrección y la vida ». Fernando Benítez, *op. cit.*, p. 15.

7. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Le Seuil, 1980, p. 138.

8. « Desecho, desecho siempre y no encuentro lo que quiero. A veces me agoto inutilmente ». Fernando Benítez, *op. cit.*, p. 15.

auquel l'écrivain fait allusion tient peut-être au fait que la métaphysique qui l'anime se trouve aujourd'hui veuve du système sacré dans lequel elle prenait tout son sens. Il ne reste à Rulfo que le tragique mystère de la souffrance qu'il porte, une douleur qui met en jeu le Mexique tout entier et son passé aztèque, mais qui plonge pour lui ses racines dans les épreuves de son enfance. C'est en puisant à ce double registre d'expériences et de temporalités que s'affermira un regard, littéraire aussi bien que photographique, dominé par la figure rhétorique du futur antérieur. Héraclite était sans doute photographe, saisissant à chaque instant ce qui déjà n'est plus.

Il ne suffit cependant pas de prendre un appareil de photo pour être photographe. Encore faut-il maîtriser le langage propre à ce médium. La maîtrise de la lumière joue à cet égard le rôle essentiel. C'est elle qui fait entrer dans l'éternité ce qui passe sans retour. D'un point de vue technique, photographe c'est donc écrire à la lumière de la mort. Mais en captant sur la peau des choses l'élément qui les définit pour notre œil, la lumière, le photographe envoie à son spectateur un message d'une ambivalence absolue: le monde que tu vois a la fragilité de ce qui a été, c'est un monde entre la vie et la mort et l'image que tu en as maintenant n'est que celle de cet « avoir été ». Tout ce que tu vois sur une photographie a été mais n'est plus. « L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps »⁹.

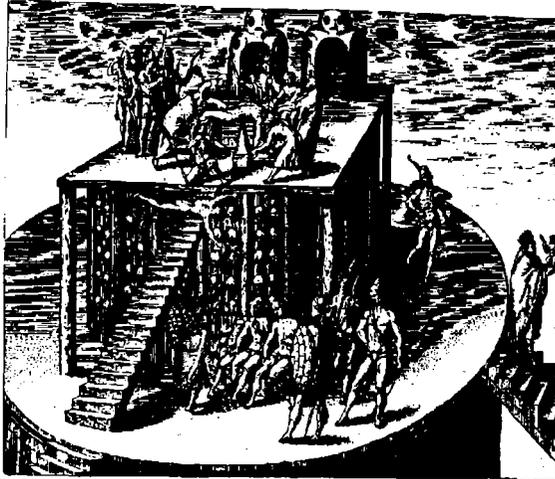
La deuxième dimension technique que l'on doit considérer, intimement liée à la lumière, est celle du support filmique. Rulfo fait des photographies en noir et blanc. Le néant n'a pas de couleur, il est tout entier noir et blanc. Il est noir avant que la lumière n'ait donné formes et couleurs à ce qui séduit un instant notre regard et il est blanc comme la somme de toutes les couleurs des choses de notre monde. Toutes les carnations, roses ou ocrées, tous les verts de la tendre et fragile herbe du printemps, tous les bleus des ciels que strient les oiseaux de paradis s'abolissent dans le blanc. Entre ce qui n'a pas encore de couleur et ce qui déjà n'en a plus, nous vivons un instant. Et pourquoi ne pas photographe en couleur ce moment fugitif? Cette question ressemble à la tentative de reconstruire une continuité narrative et temporelle dans *Pedro paramo*. Parce que la couleur c'est la vie dans l'insolence de sa continuité, la vie proliférante, païenne, baroque, montrer la couleur du monde, ce serait régler son regard sur la présence de ce qui fuit, et non pas sur la fugacité elle-même. Or l'œuvre de Rulfo est au plus près d'une métaphysique de l'instant ou, ce qui en est l'équivalent, de l'éternel retour de la mort dans une vie toujours sacrifiée. Le noir et blanc apparaît dès lors comme la vraie couleur du mythe, de cette parole immémoriale qui guide les humains sur le chemin de la mort. Dans le noir et blanc, c'est l'éternité qui est présente.

9. R. Barthes, *op. Cit.*, pp. 138-139.

Le Mexique de Juan Rulfo n'est donc pas celui d'un quotidien réel mais d'un mythe intemporel. Qu'il nous montre une chaumière sous la protection de l'idole ancestrale (*Castillo de Teayo*, Veracruz, n° 24), des arbres déracinés sur la plage qui singent les gargouilles médiévales (*Cuando baja la marea*, n° 20 et 21), des femmes agenouillées à l'ombre d'une croix (*Indígena de Ayutla*, Oaxaca, n° 67), Rulfo s'arrange toujours pour que le sacré hante la réalité, la plus quotidienne même, car le quotidien exprime à ses yeux l'indifférence du temps. Nous remontons avec lui en deçà de la vision prométhéenne occidentale, où le monde des hommes s'inscrit dans une eschatologie. Dans la mythologie grecque, en deçà de Prométhée qui donna le feu aux hommes et leur sert depuis lors de figure emblématique de leurs activités démiurgiques, la divinité première est Kronos. Ce dieu arracha l'univers au cycle immobile dans lequel, avant lui, Ouranos (le ciel) et Gaia (la terre) le maintenaient, unis dans une copulation immobile et éternelle. L'agression qu'il commit en châtrant son père Ouranos provoqua l'éloignement forcé du ciel et de la terre. Il s'ensuivit l'apparition du jour et de la nuit et par conséquent du temps, que nous appelons «chronologique» d'après son héros éponyme, dans la mesure où il s'agit désormais d'un temps linéaire et non plus cyclique.

Si l'on suit la manière dont Sahagun s'explique à lui-même la mythologie et les rituels aztèques en les comparant aux figures divines et saintes du panthéon chrétien, nous pouvons rapprocher à notre tour de la mythologie grecque le monde mexicain de Rulfo. Celui-ci se meut dans l'espace ouvert par le cycle du jour et de la nuit, à l'instar de ce que dépeint Hésiode des temps inaugurés par le crime de Kronos. En revanche, il ne se développe pas dans celui qui sera ouvert ensuite par Prométhée. Les dieux aztèques en effet, comme Kronos, mangent leurs enfants et détruisent leur création.

L'histoire du monde a déjà vu mourir quatre soleils (quatre ères) et le cinquième est menacé.

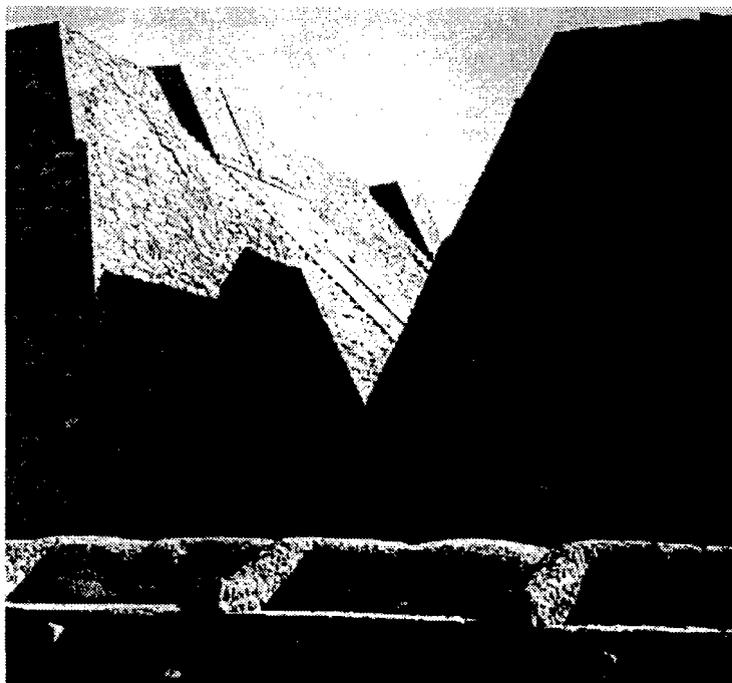


« Des sacrifices humains des Indiens du Mexique », extrait de *America*, Voyage de Oliver van Noort, 1587-1601, illustrations de Dietrich de Bry; reprint Éditions Casablanca, Berlin, 1990, p.291)

Dans le cours de ce temps cyclique, rien jamais n'advient, que le perpétuel recommencement de la mort et du sacrifice devant sauver la vie, sous l'œil indifférent des dieux qui jouent le destin du monde loin des préoccupations humaines.

Comment Rulfo transcrit-il cette vision du monde dans la photographie? Dans son essai *Critique de la pyramide* (1969), Octavio Paz écrit:

L'image du Mexique comme une pyramide est choisie parmi d'autres images possibles: elle donne le point de vue de celui qui se trouve sur la plate-forme couronnant cette pyramide. C'est le point de vue des anciens dieux et de leurs serviteurs, les seigneurs et les pontifes aztèques. C'est aussi celui de leurs héritiers et successeurs: vice-rois, altesses sérénissimes et présidents. Il y a plus encore: c'est le point de vue de l'immense majorité, les victimes écrasées par la pyramide, ou sacrifiées sur la plate-forme sanctuaire. La critique du Mexique commence par la critique de la pyramide ».



Pyramide de Tenayuca (n° 23)

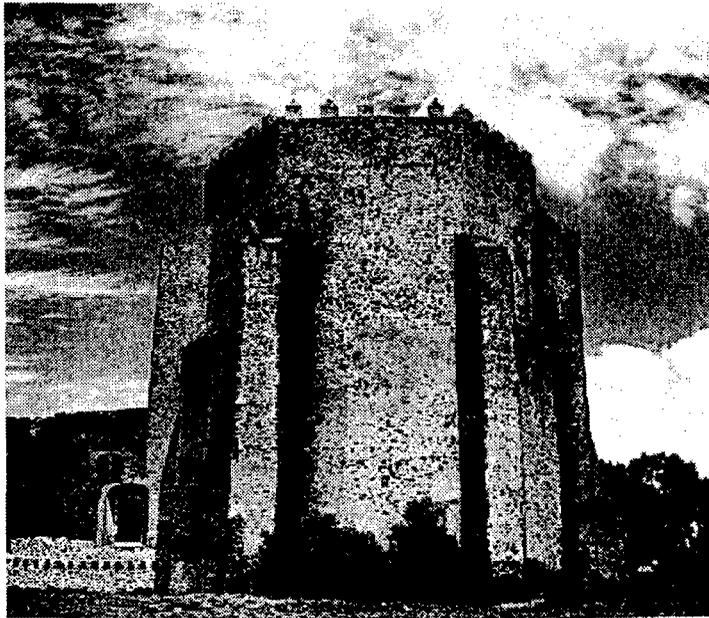
En considérant les images de Rulfo j'en vois deux qui éveillent pour le spectateur le motif de la pyramide: la première, *Pyramide de Tenayuca*

10. Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude*, Gallimard, Paris, 1972, pp. 243-244.

(n° 23), joue sur la massivité incontournable de l'édifice, insiste sur son écrasante pesanteur. La raison pour laquelle cet effet puissant saisit le spectateur est à chercher dans le point de vue choisi. La photographie est prise d'en bas, du ras du sol, faisant de l'édifice de pierre un massif aussi imposant qu'une montagne. Rulfo adopte donc ce qu'on pourrait appeler le point de vue du vaincu, et le choix technique d'un appareil 6/6, donnant une image carrée, ajoute encore à la massivité. Poursuivant l'analyse du motif -symbolique de la pyramide dans l'imaginaire mexicain, Octavio Paz note:

Archétype archaïque du monde, métaphore géométrique du cosmos, la pyramide méso-américaine culmine en cet espace magnétique qu'est la plate-forme-sanctuaire. C'est l'axe de l'univers, le lieu où se croisent les quatre points cardinaux, le centre du quadrilatère: la fin et le début du mouvement. Une immobilité dans laquelle s'achève et se réengendre la danse du cosmos. Temps fait de pierre, les quatre côtés de la pyramide représentent les quatre soleils ou âges du monde, et ses escaliers en sont les jours, les mois, les années, les siècles u.

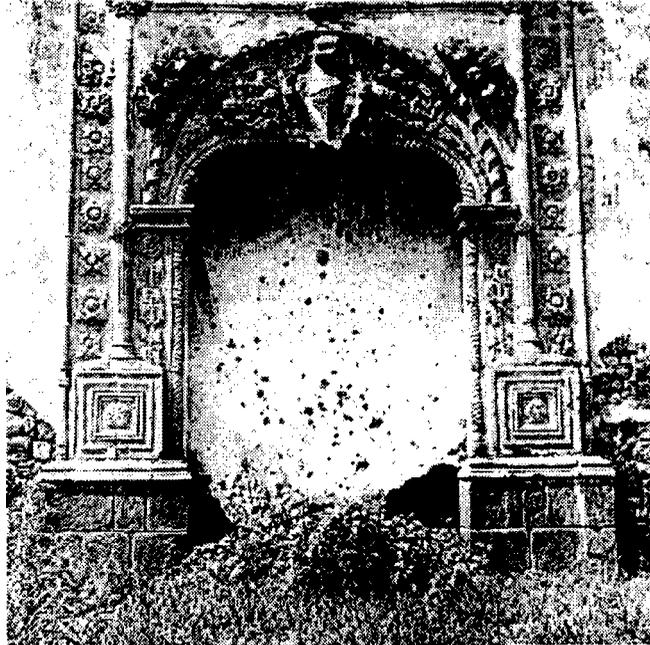
La scène sacrée, qui a lieu sur le sommet, reste étrangère au spectateur -de cette photo. Le jeu des dieux et des siècles, qui se déroule sur la plate-forme supérieure, demeure invisible et donc incompréhensible pour qui est situé en bas. Le jeu des maîtres et des sacrificateurs est étranger au peuple, si ce n'est qu'il paye le prix du sang et de la douleur.



Abside de Acolman, México (n027)

II. Id., ibid., pp. 234-235.

La continuité entre l'édifice aztèque et les formes du pouvoir ultérieur (colonie, république), sur laquelle insiste Paz, se lit à son tour dans une autre photographie représentant un monument espagnol, *Abside de Aco/man*, México (n° 27), fortement mimétique de la pyramide comme le soulignent les contreforts reproduisant les degrés de la pyramide. Ici aussi, le photographe a choisi un point de vue situé très bas pour accentuer l'effet de domination qu'exerce cette construction.



La porte nord du couvent de Xochimilco (n° 29)

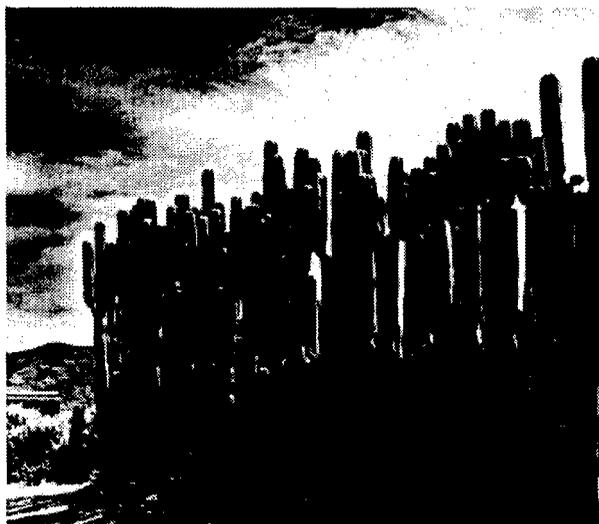
Cette figuration du pouvoir comme scène interdite, comme lieu d'un sacrifice inévitable mais dépourvu de sens, débouche logiquement sur un autre motif symboliquement chargé: la perspective close. La mise en scène du pouvoir, pur spectacle pour un peuple qui voit ses espoirs cyniquement manipulés, prend ici la forme de la théâtralité baroque, d'un lever de rideau qui n'est que fausse ouverture. *La porte nord du couvent de Xochimilco* (n° 29) illustre clairement cette idée de la désillusion.

Rulfo attache tant d'importance à ce motif que le symbole de la porte close en vient à constituer un des paradigmes essentiels de son œuvre photographique. Il s'impose dès l'image inaugurale du livre, *Casa en llamas* (n° 1) : un mur de maison effondrée, placé dans l'ombre, s'ouvre en son milieu sur les vapeurs et les fumées d'un incendie. Un passage s'offre à l'esprit qui, mentalement, pénètre l'espace de la maison détruite. L'œil en revanche ne retient qu'une découpe dans le noir de la paroi qui forme comme l'entrée inversée de la caverne de Platon. Des ombres passent sur

le mur extérieur qui fait écran: nous, spectateurs, ne sommes pas dans la caverne mais dans le monde, et la caverne est là devant nous, blanche comme la mort, espace dévasté d'où ne sortira nulle image interprétable. La seule chose que nous puissions voir, c'est le trou dans le mur, une limite entre un monde insaisissable des esprits et un monde vaporeux des vivants dans lequel le point de vue du photographe et du spectateur est situé. La muraille dessine entre ces deux mondes une barrière qui constitue de fait la seule réalité fixe, à peu près comme la barrière de cactus séparant le paysage dans *Calle de Mitla* (n° 10) réunit les deux motifs du mur et de la bar-



Casa en llamas (n° 1)



Calle de Mitla (n° 10)

rière de cactus, mais cette fois dans une lumière toute différente. Le photographe a attendu, pour cette version plus tendre, que la vie quotidienne, la vie humaine, fasse son entrée. Cette présence humaine changeait radicalement la signification du motif, aussi Rulfo, en tant que photographe, a-t-il laissé une lumière douce baigner toute la scène. Le contraste noir et blanc, si important d'habitude, disparaît ici comme aussi la violence propre au mythe. Le mur lui-même, qui auparavant n'était que séparation infranchissable, acquiert une densité de vie inhabituelle, soulignée par les sourires des enfants, et c'est comme si ses taches fabriquaient pour le petit arbre décharné de la gauche de l'image un véritable panache de feuilles. Il n'est jusqu'au-titre de l'œuvre qui porte la marque de cette modification du point de vue. En mettant l'accent sur le linteau (dintel), et non pas sur le seuil (umbral) comme on l'attend, Rulfo suggère au regard un mouvement du haut vers le bas, un retour sur terre inaccoutumé dans un monde d'images où habituellement le regard se perd dans le ciel (*Zapotecos de Albarrada*, Oaxaca, n° 46).

Ces motifs qui attirent notre attention, et dans lesquels il nous semble repérer une logique, constituent des structures imaginaires autour desquelles le photographe fait varier les éléments. Ainsi l'ouverture de la caverne que j'ai cru distinguer dans la photo *Casa en llamas* (n° 1) peut-elle être placée en regard de la photo *Cascada de Tulantongo* (n° 18) : une chute d'eau d'un blanc éclatant, ouvrant une échappée lumineuse dans la noire muraille d'une montagne. La beauté esthétique du motif, si souvent traité par les peintres romantiques, cette force des contrastes qui fait de la photographie un espace oxymoronique, participe de la capacité du médium photographique à s'exprimer directement dans l'ordre du mythe. La dialectique du jour et de la nuit, de la vie et de la mort, se révèle omniprésente chez Rulfo, comme si l'espace des vivants, aperçu comme par exception dans la photo *Desde el dintel de la puerta* (n° 40), n'avait pas de place en ce monde. L'instant de la vie est tellement comprimé, entre non-être et éternité, que c'est à peine si l'appareil photo arrive à le capter dans une fraction de seconde immobilisant l'être dans sa détresse (*Desamparo*, n° 42), à le saisir dans l'espace étroit de temps ouvert pour lui entre le nourrisson et la vieille, entre le début et le terme de l'existence (*Comienzo y fin de la vida*, n° 44).



Desde el dintel de la puerta (n° 40)

Portes closes, fausses fenêtres, ouvertures murées et barrières sont des motifs récurrents dans l'œuvre photographique de Rulfo, autant de signifiants dont il nourrit le paradigme de la vie conçue comme un trou béant entre lumière et ténèbre, un presque rien immobile et tragique entre la vie et la mort, sous le regard indifférent des dieux qui jouent à faire recommencer le monde.

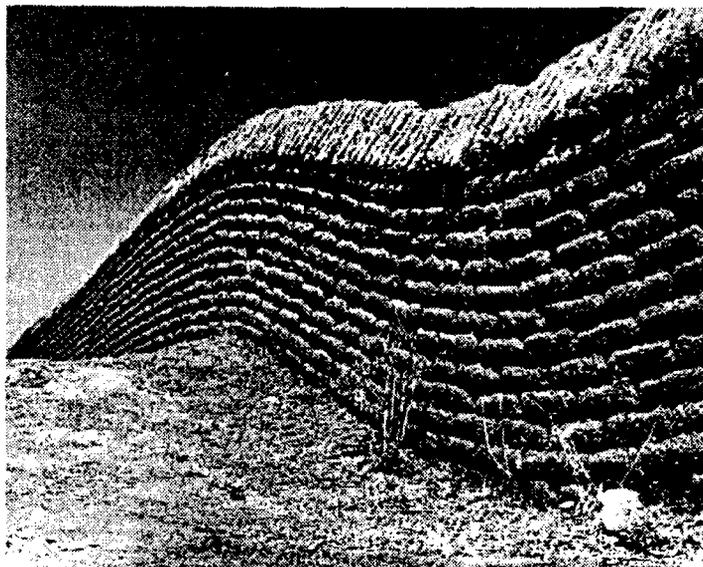
L'art du photographe, une fois posés les thèmes fondamentaux sur lesquels s'organise son monde intérieur, consiste à marquer tout ce qu'il voit à l'extérieur du sceau de cette vision personnelle. La difficulté est que la photographie n'a que des objets quotidiens, alors qu'elle est, dans le cas présent, au service d'une métaphysique désespérée de la mort. Rulfo découvre cependant des « sujets » qui soutiennent la forme artistique de sa vision. On le voit dans *Vecindades de la colonia Guerrero*, Mexico DF (n° 79) qui montre une volée d'escalier se terminant sur un mur.

L'image de l'escalier recycle ici l'idée de la pyramide dans le monde quotidien. Le linge qui pend des deux côtés de la main-courante désacralise le motif, en même temps qu'il apporte une trace lumineuse latérale, cependant que les murs crénelés qui apparaissent dans le fond, et l'ombre d'une barrière ferment l'échappée qui s'ouvrirait. Une fois encore, le regard qui vient d'en bas n'a pas accès au jeu du monde qui se déroule en haut.

Il est enfin une image qui, comme celle des enfants entrevus dans l'embrasement de la porte, contredit la structure dominante de cet univers. Du moins est-ce ainsi que je l'ai ressentie: c'est celle du chemin bordé par une

longue muraille (*Barda tirada en un campo verde*, n° 73). Plusieurs éléments doivent ici attirer notre attention.

La structure de l'image n'est plus dominée par la verticalité comme la plupart du temps: ici c'est une longue horizontale qui ouvre la perspective, comme si le travail des hommes ayant édifié cet ouvrage trouvait enfin sa place entre la terre et le ciel. Les trois éléments occupent la même surface sur l'image, attestant l'existence instable (?) d'un équilibre entre elles, un âge d'or peut-être comme dans le mythe de la ville de Tula, la cité des artisans. A cet égard on notera que Rulfo donne une couleur dans le titre de cette photographie, cas unique et peut-être symptomatique.



Barda tirada en un campo verde (na 73)

Contrairement à ce qui se passe dans le monde figé de la pyramide, la ligne dominante de cette image est sinueuse. Elle ondule comme le serpent sur la plaine, donnant au format allongé de la photographie une vie inhabituelle. On pourrait rapprocher cette ligne serpentine de la figure mythique de Quetzalcoatl, le serpent à plumes, figure sacrée à laquelle étaient attachés le vent, la régénération et le lever du jour (amanecer). Sahagun le compare à l'Hercule de la mythologie grecque. Ce mur héroïque ressemble bien en effet, tel que le fixe la photographie de Rulfo, à l'un des travaux d'Hercule.

En même temps, la structure de ce mur est en quelque sorte mimétique du nom même de Quetzalcoatl, « le serpent orné des plumes vertes de l'oiseau Quetzal »¹². Autrement dit, ce mur-serpent réunit, à l'instar de

12. « La serpiente adornada con las plumas verdes dei ave Quetzal ». Fray Bernardino de Sahagun, *Historia General de las Casas de Nueva Espana*, *op. cit.* (notre traduction).

Quetzalcoatl, l'oiseau du ciel, symbole du soleil levant, et le serpent, symbole de la matière. La mise en forme de ce symbole dans la photographie n'est enfin possible que parce que la lumière qui baigne la scène est tout à fait singulière. Elle est paradoxalement presque douce à l'heure de midi par un ciel sans nuages. L'instantané a saisi la scène au moment où la texture de la muraille est rendue très visible, donnant une véritable présence au monde d'ici-bas. Le contraste entre noirs et blancs existe, mais il est au service de la perception sensible du monde et non une manière de nier l'entre-deux. La lumière a ici pour fonction d'animer la matière, elle aide le mur à jouer son rôle dans la dramaturgie du cycle vital, entre jour et nuit, entre ciel et terre, ce que Rulfo souligne en parlant de « campo verde » dans le titre de l'œuvre.

Malraux remarquait à propos des photographies réalisées en Égypte par Maxime Du Camp le rôle tout à fait particulier que joue la lumière dans la photographie des monuments. Il s'agit normalement de lumière naturelle, mais le photographe choisit toujours son heure. S'agissant d'une photographie du Sphinx, il disait: « L'aube et le crépuscule font du Sphinx un acteur qui joue au Sphinx »¹³. On pourrait dire de la même façon que l'heure choisie par Rulfo pour cette photographie fait que le mur joue au serpent Quetzalcoatl.

On ne saurait conclure des remarques qui ont eu essentiellement pour but de montrer comment la photographie prend une place singulière dans l'œuvre du grand écrivain mexicain. Rulfo n'est pas le seul à avoir articulé écriture et photographie. Sartre remarquait la pauvreté des images qui accompagnent la lecture d'un roman. Barthes commentait ainsi cette assertion: « Au Peu-d'image de la lecture, répond le Tout-Image de la Photo »¹⁴. Comme le monde réel, le monde du roman est fondé sur la présomption que les choses continueront à exister, persévéreront dans leur être. Mais la photographie rompt avec cette présomption, elle est, comme dit Roland Barthes,

*sans avenir (c'est là son pathétique, sa mélancolie). [...] la photographie est indialectique : elle est un théâtre dénaturé où la mort ne peut « se contempler », se réfléchir et s'intérioriser; ou encore: le théâtre mort de la Mort, la forclusion du tragique; elle exclut toute purification, toute catharsis*¹⁵.

C'est probablement cette qualité mélancolique qui la rendit si indispensable à Rulfo.

*E.H.E.S.S.
Paris*

13. André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, 1965, p. 148.

14. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 139.

15. *Ibid.*, pp. 140-141.

ANGLES D'INCIDENCE: LE SURREALISME BRITANNIQUE ET LE MEXIQUE

Michel REMY

Parmi les surréalistes anglais qui décidèrent de quitter l'Angleterre au moment de la guerre, seul Gordon Onslow-Ford s'installa pour un temps au Mexique, après avoir séjourné à peine un an à New-York où il avait été initialement invité pour faire une conférence sur le surréalisme à la New York School of Social Research. C'est après avoir épousé Jacqueline Marie Johnson en 1941 qu'il élit domicile dans un petit village du Mexique. Il allait ensuite retourner aux États-Unis pour s'installer définitivement dans la région de San Francisco, mais ce ne fut pas avant six ans. Nous en reparlerons.

Or, peu de temps auparavant, le Mexique avait joué le rôle non seulement d'une terre d'exil - on pense bien évidemment à Trotsky - mais aussi d'une terre d'accueil, délibérément choisie, par une autre personnalité du surréalisme britannique, quelque marginale qu'elle ait été, le collectionneur et mécène Edward James. Curieusement, et presque par ricochet, le séjour d'Edward James jette pour nous une lumière particulièrement éclatante sur l'évolution de l'œuvre de Gordon Onslow-Ford. Il révèle plus fortement, du fait même du choix délibéré qui l'a précédé, tout ce que le Mexique pouvait profondément représenter pour Onslow-Ford, et, par-delà, pour tout acteur du surréalisme.

Il s'agit ici d'analyser, à travers ces deux exemples contrastés, comment le Mexique pouvait devenir le lieu de jonction et de fusion de l'ici et de l'ailleurs, de l'intérieur et de l'extérieur, le lieu d'un désir profond de s'approcher du « point suprême » d'André Breton, tel que l'on peut le lire dans la célèbre formulation du début du *Second Manifeste*.

Le Mexique a été cette terre où se sont dits, à ce moment privilégié, chaotique et meurtrier, de l'histoire européenne, l'espoir de l'abolition des contradictions et de la « résolution future » des dualismes occidentaux, bref, le désir de surréalité.

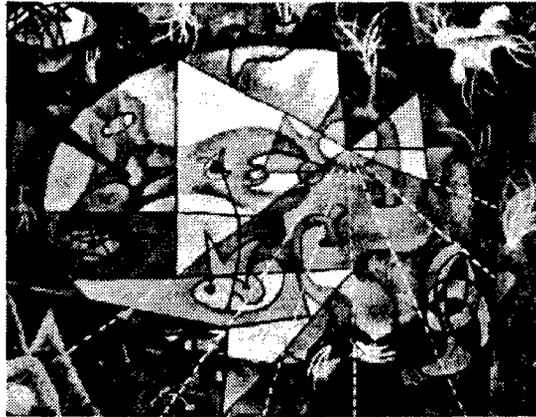
Quelle que soit l'ambiguïté que sa fortune colossale introduisait dans sa participation aux activités du groupe surréaliste anglais, on ne peut exclure Edward James de l'histoire du mouvement. Certains y ont vu une sorte d'infatuation snob d'un aristocrate oisif, d'autres une échappatoire à une

vie mondaine qui l'ennuyait et heurtait sa sensibilité poétique; cette deuxième hypothèse est plus proche, nous semble-t-il, de la réalité, à ceci près que nous y ajouterions un authentique désir de renouvellement métaphysique de l'individu ¹.

La fortune de la famille James avait été amassée par les ancêtres d'Edward James dans l'exploitation en Amérique d'immenses territoires forestiers, auxquels s'ajoutèrent, à la faveur d'un mariage, l'exploitation de diverses mines, puis la prise d'actions dans les chemins de fer américains, tant et si bien que la famille posséda à un moment le septième du réseau ferroviaire américain. Nanti de cette fortune dont il ne connut jamais l'exakte étendue, Edward James, pur produit de la vie mondaine de Mayfair, n'en nourrissait pas moins le désir de devenir poète, écrivain, artiste ou éditeur, non seulement par esthétisme avant-gardiste de la fin des années vingt, mais aussi par le secret désir, profondément ancré, de se prouver autrement que par sa fortune. Fasciné par le monde de la mode et du théâtre, il organisa sa vie et les endroits où il vécut comme un directeur de théâtre mettrait en scène des pièces et dessinerait des décors. En moins de trois ans, il se lia d'amitié, souvent intime, avec Coco Chanel, John Betjeman, Serge Lifar, Georges Auric, Christian Bérard, dont il acheta de nombreuses toiles, Balanchine, Pavel Tchelitchew et Marie-Laure de Noailles qui, devenue son amante, l'introduisit au surréalisme en 1932. En 1934, débute une longue amitié avec Salvador Dali à l'occasion de l'exposition de ce dernier à la Zwemmer Gallery à Londres. En 1935, il signe avec Dali un contrat pour une durée de quatre ans, aux termes duquel celui-ci lui réservait la priorité de ses toiles. C'est à cette occasion que, pour sceller cette amitié, James envoya à l'appartement parisien de Dali un ours polaire empaillé. Puis il chargea Paul Nash de décorer sa salle de bains, assista à la formation du groupe surréaliste anglais et participa à l'exposition internationale du Surréalisme à Londres en juin 1936, publia trois poèmes et un article dans *Minotaure* sur la signification politique, esthétique et culinaire des chapeaux que portent les gens du peuple comparés à ceux que porte la reine² et, en 1937, demanda à Magritte de décorer sa maison et à Dali de dessiner ses meubles. C'est ainsi qu'il devint le propriétaire du célèbre téléphone avec

1. Sur Edward James, deux ouvrages sont à recommander: Philip Purser, *Where Is He Now ?* Quartet Books, London, 1978 et Didier Girard, *Les Soleils d'Edward James*, introduction à l'œuvre du poète agrémentée d'une anthologie de poèmes choisis, Université de Paris IV, Paris, 1988, non publié. Nous leur sommes redevables de plusieurs détails biographiques. On remarquera que nous ne parlons pas de Leonora Carrington, non seulement parce que de nombreux articles lui sont par ailleurs consacrés, mais aussi parce qu'elle n'a jamais fait partie *stricto sensu* du groupe surréaliste anglais. Ajoutons enfin que le premier ouvrage historique et critique sur le surréalisme britannique (peinture, écriture, sculpture, cinéma et politique) est annoncé pour le printemps 1999 chez Scolar Press (Ashgate Publishing Group) sous la plume de l'auteur de cet article.

2. Edward James, « Le chapeau du peuple et les chapeaux de la reine », *Minotaure*, n° 9, octobre 1936.



Gordon Orslow Ford, « The luminous land » (1943)

homard et du canapé en forme des lèvres de Mae West et qu'il apparaît (de dos) dans trois tableaux de Magritte, dont *La Reproduction interdite*. C'est lui qui, lors de la conférence donnée par Dali le 1er juillet 1936 dans les salons des New Burlington Galleries, se précipita sur le conférencier pour l'aider à se dégager du scaphandre qu'il avait endossé pour l'occasion et dans lequel il commençait sérieusement à étouffer, la chaleur en ce début d'été étant de surcroît insupportable.

Que ce soit à Monkton House, sa résidence de campagne du Sussex, ou au 35, Wimpole Street à Londres, Edward James ne cessait de jouer avec les mondes parallèles de l'imaginaire, favorisant toutes sortes d'osmoses entre ces mondes, non seulement par des effets de trompe-l'œil dans lesquels s'abîmer, mais aussi à travers une sorte de mise à distance des objets d'eux-mêmes, détachement directement inspiré par la paranoïa critique dalinienne : un tapis d'escalier où il fait imprimer les traces de pattes de son chien, une glace de salle de bains en forme de globe terrestre, des chaises munies de bras et de mains en bois, des tuyaux le long des murs qui ressemblaient à des bambous, des colonnes en forme de fougères arborescentes, de fausses portes, des draperies en stuc sous les fenêtres à l'extérieur, une horloge au bout d'une tige de fleur qui ne donnait pas les heures, mais les jours de la semaine, les dessus de cheminée devenus d'énormes yeux. Il avait de plus chargé Hugh Casson de transformer la salle à manger en l'estomac palpitant d'un chien en mauvaise santé; la pièce devait être tapissée d'une sorte de toile en caoutchouc qui cachait des arrivées d'air dont le but était de dilater et contracter la dite toile. Mû par les mêmes pulsions régressives que Dali, James jouait à la limite du temps et de l'espace, luttant contre ses propres inhibitions, ses frustrations, son homosexualité latente, son désir de conquêtes féminines. Dans ses textes, comme dans ses réalisations plastiques ou dans sa vie, James manifestait de toute évidence une fascination pour les échanges entre intérieur et extérieur, une obsession de

la pénétration de l'inorganique par le végétal et l'organique, qu'il provoquait et orchestrait, pourrait-on dire, à travers le détournement et la désubstantialisation des objets. Il est clair que le surréalisme lui apportait pleinement la confirmation et un certain moyen d'expression de ce désir polymorphe.



Gordon Orslow Ford, « Cycloptomania » (1940)

En 1939, à la veille de la guerre, méprisé et rejeté par la haute société londonienne, en partie à cause de son divorce retentissant en 1934, en partie à cause de ses goûts esthétiques, James rejoignit Dali à New-York pour l'aider à réaliser son célèbre « Rêve de Vénus » pour la Foire Internationale de New-York, un énorme aquarium dans lequel évoluaient des jeunes filles nues en un ballet qui se voulait botticellien. Après s'être épris de la sœur de Charles-Henri Ford sans être payé de retour, il se rendit en Californie à la recherche d'une spiritualité qui le sauverait de l'impasse esthétique et de cette sorte de SUIvisme dans lesquels il était tombé. De la côte ouest, en effet, parvenaient les nouvelles du formidable développement du mouvement Vedanta, inspiré de l'hindouisme et patronné par Krishnamurti, auquel Aldous Huxley et son épouse avaient adhéré. James se lança corps et âme dans ce cercle mystique, menant une vie simple, frugale et méditative, s'interdisant tout alcool et toute nourriture non végétarienne et se forgeant une autre apparence sous le nom d'Edward Silence. À peine arrivé en Californie, il commença à se rendre fréquemment au Mexique, se lia d'amitié avec Leonora Carrington, qu'il connaissait depuis l'exposition de Londres et qui avait élu domicile à Mexico. Sous son influence, il peignit là quelques toiles. Lors d'une excursion impromptue au cœur de la Sierra Madre, il fut stupéfié par l'indicible beauté des lieux; un an plus tard, il décida d'acheter mille hectares de jungle près de Xilitla au nord de Mexico et s'y installa, entamant une longue vie de reclus dans l'intimité de la nature, animale et végétale. C'est précisément à cet endroit qu'il entreprit de donner corps à un autre rêve, un projet architectural démentiel, la construction d'une

« maison de trois étages qui en fait en aura cinq ». Ce projet ne put jamais être mené à terme, tant il ne cessait de s'accroître de nouveaux bâtiments. Architecture parfaitement sauvage, multipliant les couloirs, pièces dérobées, arches, terrasses, portes, dépendances, sans structure véritablement prédéterminée, dans un espace végétal, primitif, sauvage, au milieu des caféiers et des orangers, des arbres et des fleurs exotiques. Escaliers qui défient la pesanteur et s'élèvent d'étagement en étagement, larges colonnes décorées de pétales massifs et élégants en ciment coloré, puissants arcs-boutants où se nichaient les oiseaux mouches et les papillons géants, petites maisons pour les flamants roses, les canards, les tatous et autres crocodiles, barrage artificiel et cascades pour alimenter une fontaine d'ornement, tout témoignait d'un processus de désarticulation devenu fou; Edward James, tel un Facteur Cheval qui se serait retrouvé millionnaire, libérait ici les forces créatrices de son continent intérieur. Là, au cœur, non pas géographique, mais symbolique, du Mexique, se retraçait, dans la pierre, la flore cultivée et la faune protégée, le désir de l'enfant de jouer, dans un lieu isolé et clos sur lui-même, le désir de bâtir et d'ériger un rêve de pierres vives. Démarche surréaliste? Art naïf, art brut? Pétrification du désir? Perpétuation de l'incessante quête de soi? Pour autant, on invoquerait presque ici, dans ce *hortus conclusus*, la recherche d'une adéquation totale de la réalité et de la fiction, une immense croyance en la vie, une *perspective cavalière intérieure* au-delà du royaume des mots et des certitudes qui les accompagnent:

*Ma demeure pousse et grandit comme le nautille
Qui après l'orage ouvre l'une de ses loges
Là où dort ma plus vive enfance
Là où recroquevillé, la tête sur la poitrine, j'ai senti la grâce
Du premier besoin de grandir
Ma demeure a des ailes et quelquefois
Au cœur de la nuit elle chante* 3.

Apothéose de ce désir des origines, la folie de James avait trouvé au Mexique un espace à sa démesure.

De la même façon et dans la même perspective, la décision de Gordon Onslow-Ford de venir s'installer au Mexique constitue une rupture d'ordre mental et intellectuel⁴. Ayant, à la veille de la guerre, quitté la France où il vivait depuis 1937 et avait rejoint le groupe surréaliste, Gordon Onslow-Ford séjourna brièvement à Londres, où il renouvela l'inspiration du groupe anglais en développant dans les pages du *London Bulletin* la théorie

3. Poème, non daté, cité par Philip Purser dans *Where Is he Now ?* *ibid.*, p. 177.

4. Sur Gordon Onslow-Ford, voir, entre autres, *Gordon Onslow-Ford, a Retrospective Exhibition, 22 mars-29 mai 1977*, The Oakland Museum, Oakland, 1980 et *The Quest of the Inner-Worlds*, catalogue d'une exposition de tableaux à San Francisco, J.F. Kennedy University, The Department of Arts and Consciousness, publié par Dream Creations, 1996.

élaborée avec Matta et Esteban Frances, du « psychomorphologisme », que servait son invention du coulage. Cette technique consistait à verser sur une toile mise à plat une peinture à l'émail, de sorte que les motifs qui apparaissaient ne se mélangeaient pas nécessairement mais créaient de nombreuses tensions poétiques. Cette nouvelle direction donnée à l'automatisme ouvrait en même temps sur le monde d'une sorte d'abstraction métaphysique, où les forces qui sous-tendent les processus oniriques prenaient davantage d'importance que les images qui en résultaient.

Convaincu que la guerre retirait au surréalisme une grande partie de sa pertinence, Onslow-Ford commença à prendre ses distances vis-à-vis du groupe peu après son arrivée à New York. Cet éloignement, il en était persuadé, ne pouvait qu'être bénéfique à son exploration de la mythologie et de la syntaxe visuelle des mondes intérieurs, pré-oniriques si l'on peut dire: démarche très risquée et un tant soit peu menacée de mysticisme qui, lorsqu'il retourna aux USA et s'installa au milieu de la forêt californienne dans les années cinquante, l'amena à étudier la calligraphie chinoise et japonaise auprès d'un maître zen et à élaborer une combinatoire fondée sur la projection sur la toile de cercles, lignes et points, à l'exclusion de toute autre image, et sur une rapidité maximale du geste.

Dans cette évolution vers une iconographie cosmique - champs d'énergie, tracés hallucinatoires, traversés de noyaux de cellules, de rayons, d'étoiles, de halos phosphorescents et de spirales - les six années qu'il passa dans le petit village d'Erongaricuaru jouèrent un rôle déterminant. Elles furent d'abord marquées par son retrait définitif du groupe surréaliste en 1943, puis par sa collaboration à *Dyn*, la revue de Wolfgang Paalen qui avait aussi, de son côté, élu domicile au Mexique⁵.

Gordon Onslow-Ford rejoignit Paalen lors de la préparation de *Dyn* au début de 1942. À l'écart du groupe d'André Breton, la revue proposait « de réfléchir à un nouveau concept potentiel de la réalité et de considérer l'art comme une équation rythmique du monde, complémentaire indispensable à l'équation logique qui fonde et fait la science » (*Dyn*, n° 6). La revue, basée à Coyoacan, publia à partir de son premier numéro de mai 1942 de nombreux exemples d'art précolombien, une série de récits de Paalen sous le titre « Paysage totémique » et des articles de teneur ethnologique d'Alfonso Caso et de Miguel Covarrubias, éminents mexicanistes. Jacqueline Johnson en était la responsable littéraire et publia elle-même un article, « The Earth », réflexion poétique sur la Terre, la vie, le temps et la transformation des choses et des êtres⁶. Le double numéro 4-5 de *Dyn* était d'ailleurs entièrement consacré à la culture amérindienne, l'astronomie maya et la mystérieuse iconographie de l'art ancien du Mexique.

5. *Dyn* (Ed. Wolfgang Paalen), Coyoacan (Mexique), 1 (Avril-Mai 1942) 6 (novembre 1944).

6. Jacqueline Marie Johnson, « The Earth », *Dyn*, n° 6, novembre 1944, pp. 37-40.

Plongé dans une culture, celle des Tarasques, qui avait à peine évolué depuis l'âge de pierre et qui, rebelle à toute infiltration évangélique catholique, considérait la vie et la mort non contradictoirement, Onslow-Ford dut, selon ses propres mots, « apprendre un nouveau courage et une nouvelle humilité »⁷. Dans ses souvenirs, il relève l'importance émotionnelle et mythopoétique des contrastes fortement tranchés qui marquent aussi bien la vie quotidienne que l'activité mentale et créent un environnement total où se heurtent fruits délicats et sucrés et chile fortement épicé, fleurs stupéfiantes de beauté et carcasses pourrissantes, désert écrasé de chaleur et jungle luxuriante, vie où, à tout moment, tout peut arriver.

Les Indiens Tarasques ont une façon différente de voir les choses et savent communier avec cette nature que nous avons perdue. Ils semblent comprendre les objets plutôt que les voir. Cela entretient chez eux une étonnante sensibilité aux formes et aux couleurs qui s'exprime aussi dans leurs vêtements, à la fois si simples et si étonnants, dans leurs demeures, leurs outils, leurs armes, respectivement faits de terre, d'os, de bois, de peau et de poils... Tout ce qu'ils font semble être une cérémonie.

C'est à la lisière de ce village d'Erongaricuaro, sur les rives du lac Patzcuaro, où il habitait un vieux moulin bâti au bord d'une pyramide maya, que Gordon Onslow-Ford aimait s'isoler et s'abîmer dans la contemplation des pierres, du sol, des lézards qui y couraient, des chasseurs qui, debout dans des pirogues, lançaient leurs javelots sur les canards sauvages ou des petits nuages qui, en peu de temps, devenaient d'énormes cumulus striant le ciel d'éclairs et de coups de tonnerre. Se remémorant ces spectacles où la terre et le ciel semblaient se rejoindre, il écrit en décembre 1948, un peu plus d'un an après avoir quitté le Mexique :

Je commençais à me purifier de ma pensée formaliste et structurée de peintre et à acquérir la vision innocente des Indiens... Après les années passées en leur puissante présence, je voyais d'une façon toute différente et en des gammes de formes et de couleurs trop fortes et trop originelles pour les avoir trouvées moi-même. Les Indiens et leur art primitif ont été pour moi ce que l'art nègre a été pour les cubistes: une inspiration formelle. J'espère que la dette que je leur dois apparaîtra toujours dans mes tableaux.

The Luminous Land et *The Painter and the Muse*, tous deux peints en 1943, témoignent de cette sorte de ressourcement par le biais du télescope du temps et de l'espace, du présent et du futur. L'œil doit devenir le

7. Les citations de Gordon Onslow-Ford proviennent de son article dans *Towards a New Subject in Painting*, catalogue d'une exposition organisée en décembre 1948 par le San Francisco Museum of Art, pp. 17-21. Ajoutons que Onslow-Ford « estimait énormément ce que faisait James et en admirait la générosité » (lettre à l'auteur du 17 octobre 1998).

lieu de cette osmose, le lieu de la sortie du moi, et c'est le Mexique qui, chez Onslow-Ford, a favorisé cette mise entre parenthèses de l'ego occidental, ce retrait loin du monde de la rationalité et du matérialisme. L'exploration de l'au-delà des limites de la conscience et des perceptions purement sensorielles, entreprise à Paris quelques années plus tôt, trouvait ici sa confirmation et son prolongement.

Dans *The Luminous Land*, long panneau de deux mètres de long et d'un mètre de large, se déroulent de longs enchevêtrements d'apparitions, d'orbites et de formes ovoïdes de chacune desquelles provient de toute évidence l'éclaircissement de ce nouveau territoire où énergie et matière ne font qu'un⁸. Les spirales, saisies dans leur développement, secrètent d'autres formes, comme si, à la faveur de cette lumière de l'intérieur, se révélaient les strates successives, transparentes les unes aux autres, de notre continent intérieur. *The Painter and the Muse* est un autre lieu de fusion⁹ : les poches de cellules qui ponctuent l'espace sont reliées par des sinuosités qui expriment le flux profond d'énergie; celle-ci se retrouve dans les petits traits qui se pressent les uns derrière les autres, semblables aux traits que tracent les enfants pour représenter l'évanescence de l'eau d'une rivière, vagues qui reviennent sur elles-mêmes, croisent d'autres courants et font surgir des îlots *d'être*. Les cellules se séparent, se désagglutinent en traces animales, géologiques, minérales, l'espace du tableau est animé par une géométrie folle et circulatoire qui propulse le spectateur vers les lieux inaccessibles *d'origine*.

Où est le centre, autour duquel s'organiseraient les formes de Gordon Onslow-Ford, issues d'un totémisme inconnu de nous? Ce centre n'est-il pas, en fin de compte, dans l'œil de celui qui regarde? Où est la maison définitive d'Edward James, son centre de gravité, sinon dans l'œil nomade de son auteur, lui-même spectateur de son édification? Edward James et Gordon Onslow-Ford ne s'étaient jamais rencontrés avant le Mexique; là, en quelque sorte, ils se sont tous deux retrouvés, se voyant surtout lors de réunions auxquelles ils étaient invités, portant en eux, *incognito*, l'espoir de trouver dans cet espace suspendu presque, un autre type d'attache au monde. Que ce soit dans l'architecture mentale de James ou dans le développement cosmique et la *primordialité* des œuvres d'Onslow-Ford, on a affaire à une œuvre ouverte qui fait face, selon les paroles de Breton, « à toutes les variations de l'inclinaison magnétique sur le plan humain plus mouvant que les vagues »¹⁰.

Le Mexique avait pris, pour un temps, la place du Nord sur la boussole de ces deux surréalistes à *la lisière*.

Université de Nice

8. *The Luminous Land*, huile sur toile, 100 x 200, 1943, coll. de l'artiste.

9. *The Painter and the Muse*, huile sur toile, 100 x 120, 1943, coll. de l'artiste.

10. André Breton, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », 1939, in : *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 146.

L'AVENTURE MEXICAINE DE WOLFGANG PAALLEN 1

Amy WINTER

Le rôle de Wolfgang Paalen dans le transfert du surréalisme vers l'Amérique et dans la diffusion de la culture et de l'art précolombiens au niveau international constitue un important chapitre de l'histoire du surréalisme. La vie de Paalen au Mexique se divise en deux phases. La première débute avec son arrivée à Mexico en 1939, alors qu'il était explicitement l'allié d'André Breton, se poursuit par l'organisation de l'Exposition internationale, en janvier-février 1940, et s'achève rapidement après le 24 mai, date de l'assassinat de Léon Trotsky. La seconde commence avec sa principale activité à Mexico, la publication de la revue d'avant-garde *Dyn*, quand, pour des raisons personnelles et politiques, il rompt avec Breton et écrit « L'adieu au surréalisme », dans l'espoir de revivifier le surréalisme au Nouveau Monde. Son étude, son interprétation et sa propagation de la méso-amérique ancienne dans *Dyn* permirent de faire avancer le travail des ethnographes du Musée de l'homme, au Trocadero, avec lesquels les surréalistes avaient travaillé dans les années vingt et trente².

I. L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURREALISME ET SES PRECURSEURS 3

Il n'est pas étonnant que le surréalisme, étroitement associé au marxisme et comprenant des ethnologues, ait tourné ses regards vers le Mexique et l'art précolombien comme source d'inspiration. Tout au long des années vingt et trente, les hommes de gauche du monde entier regardèrent le Mexique d'après la révolution comme un modèle de l'idéal socialiste. Et pour les Européens, qui vivaient parmi les débris d'une culture épuisée, le Nouveau Monde était un fanal d'espoir dans une sombre existence.

1. Les informations contenues dans cet article proviennent toutes de ma thèse de Ph.D., *Wolfgang Paalen, Dyn, and the American Avant-Garde of the 1940s*, The Graduate Center, City University of New York, 1995, en cours de publication. Elle est désignée ci-dessous Winter 1995.

2. Sur le surréalisme et l'ethnographie, voir James Clifford, *The Predicament of Culture: 20th Century Ethnography Literature and Art*, Mass. Harvard University Press, Cambridge, 1988.

3. Voir: Winter, 1995, troisième partie, « WP in the New World : Mexico ».

Quand Wolfgang Paalen, Alice Rahon et Eva Sulzer atteignirent Mexico le 10 septembre 1939, ils n'étaient pas attendus à l'aéroport par Diego Rivera, Frida Khalo et Juan O'Gorman. On a dit que Paalen alla au Mexique comme porte-parole du surréalisme, pour étendre l'accord que Breton avait conclu durant sa visite de 1938, quand il écrivit le « Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant » avec Rivera et Trotsky. Breton croyait que le Mexique pouvait unir le merveilleux et la révolution et dans le Manifeste il posait théoriquement l'union de l'art et de la politique à laquelle il aspirait. En outre, dans sa condamnation du réalisme et du nationalisme, le Manifeste préparait une révision de l'art moderne américain que Paalen allait intensifier dans *Dyn* et dans les œuvres qu'il créa au Mexique.

Pour Paalen, l'attraction du Mexique provenait de sa passion pour l'art et la culture indigènes d'Amérique. Elle lui fournit l'occasion « d'étudier à la source ce qu'il restait effectivement de l'art indien »⁴. Avant son arrivée à Mexico, il avait fait un voyage de trois mois sur la côte nord-ouest où sa connaissance de l'art et de la culture indigènes lui permit d'amasser une extraordinaire collection d'objets. Pendant son exil au Mexique, Paalen élaborait une relation semblable avec l'art et la culture méso-américains, devenant un expert en la matière et un collectionneur avisé. Mais la raison première de son émigration était d'échapper aux nazis envahissant l'Europe⁵.

Dans l'exposition *Mexique*, qu'il avait organisée à Paris, en mars 1939, Breton présentait des peintures de Frida Khalo, des photographies de Manuel Alvarez Bravo, des objets précolombiens, comprenant des ex-voto et des retables, des peintures coloniales des XVIIIe et XIXe siècles. Plus de cent cinquante objets y étaient exposés, parmi lesquels des emprunts aux collections de Rivera, Breton, Paalen, Charles Ratton et autres. L'art populaire et l'art précolombien étaient les deux domaines les plus représentés (les deux tiers de l'exposition). Sur la couverture du catalogue il y avait une photographie en noir et blanc d'une petite indienne se protégeant les yeux du soleil, symboliquement placée devant la porte massive d'une église coloniale.

Simultanément, Breton avait consacré le dernier numéro de *Minotaure* au Mexique. Les illustrations provenaient de l'exposition. Dans la préface du catalogue, il excluait l'idée de réhabiliter « l'exotisme pour l'exotisme », mais le désir intérieur ne devait pas, pour autant, masquer « l'inconnu extérieur » qui l'avait séduit au Mexique.

4. Gustav Regler, *Wolfgang Paalen*, Nierendorf Editions, New York, 1946, p. 36. Voir Winter 1995, Introduction.

5. Voir Amy Winter, « Les paysages totémiques de Wolfgang Paalen », *Mélusine XVI*, pp. 60-66 et « The German reception of native American art : Wolfgang Paalen as collector, scholar and artist », *European Review of Native American Art*, -6/1, Museum für Völk- erkunde, Vienna, 1993.

C'est à ce moment là que Frida - venue à Paris pour l'exposition - et Alice Rahon devinrent des amies très proches. La première invita les Paalen à venir chez elle à Mexico, ce qu'ils firent six mois plus tard. Comme il devenait évident que la guerre ne serait pas de courte durée, les Paalen s'installèrent à Mexico et Wolfgang s'occupa de maintenir les contacts avec Breton et les autres surréalistes, en France et à New York⁶. Par correspondance avec Breton, et avec le poète péruvien Cesar Moro, Paalen organisa la première exposition surréaliste du Nouveau Monde, à la Galeria de Arte Mexicano, récemment ouverte par Inès Amor à Mexico⁷. Pont entre l'ancien et le nouveau monde, l'exposition marqua le premier essai de Paalen pour établir le surréalisme en exil et recréa, par la lettre et par l'esprit, les expositions surréalistes internationales d'avant-guerre. Le vernissage, le 1^{er} janvier 1940, fut accueilli par le *tout Mexico*, artistes, intellectuels, membres de la haute société et du corps diplomatique⁸.

Cette exposition internationale recréait, en les amplifiant, *l'Exposition internationale du surréalisme* de 1938 à la Galerie des Beaux-Arts de Daniel Wildenstein et *l'Exposition surréaliste* de E. L. T. Mesens à la London Gallery en 1939. Comme les précédentes, elle présentait des peintures, des *objets surréalistes*, des objets précolombiens de la collection de Rivera, des objets océaniques provenant de la collection de Paalen, et des photographies⁹. Paalen l'avait conçue dans l'esprit internationaliste qui avait caractérisé les expositions européennes. L'exposition présentait plus d'une centaine d'œuvres par cinquante et un artistes de quinze pays, dont Picasso, De Chirico, Duchamp, Klee, Moore, Picabia et Kandinsky, et dix artistes mexicains, dont Rivera, Frida Kahlo, et huit autres choisis par Paalen lui-même: Agustin Lazo, Carlos Mérida, Guillermo Meza, Roberto Montenegro, Manuel Rodriguez Lozano, Antonio Ruiz, Moreno Villa et Xavier Villaurutia, les plus notables artistes contemporains ayant des affinités avec l'art international.

En 1938, l'exposition personnelle de Paalen à la Galerie Renou et Colle faisait déjà état de ses convictions. Breton, en route pour Mexico, en avait

6. Les lettres d'André Breton à Wolfgang Paalen (Chemillieu, 23 juillet 1939), d'Éduardo Villaseñor, Président des Amis Franco-Mexicains, de Paalen à Breton (Mexico, 17 septembre 1940) montrent qu'avec l'aide de Rivera, Paalen tenta de procurer des visas mexicains à Breton, Jacqueline et Aube et à Pierre Mabille.

7. Inès Amor, *Una mujer en el arte mexicano, memorias*, Jorge Manrique et Teresa Del Conde eds, UNAM, Mexico, 1987, p. 95.

8. Dans le public, on notait la présence de : Dr Atl, Luis Barragan, Francisco Diaz de Leon, Adolfo Best Maugard, Juan O'Gorman, Octavio Barreda, Jorge Encisco, Antonio Castro Leal, Carlos Chavez, Luis Cardoza y Aragon, Maria Izquierdo, Alfonso Reyes, William Spratling, Alfonso Caso, Francisco Zuniga, Miguel Covarrubias, Julio Castellanos, Guillermo Meza, Guillermo Toussaint. et al.

9. André Breton, Wolfgang Paalen, Cesar Moro, *Exposicion internacional del Surrealismo*, Galeria de Arte Mexicano, catalogue, Mexico, janvier-février 1940. Pour un examen de la réception critique, voir Winter 1995, III^e partie.

écrit la préface qui fut traduite par E.L.T. Mesens et imprimée dans le *London Bulletin* 10. Il Y comparait l'esprit de Paalen à celui de G.c. Lichtenberg et offrait un exemple de son humour noir avec l'image de la « potence avec paratonnerre », éclairage de la mort. L'année précédente, Paalen avait créé *Le Moi et le soi*, la quintessence de cette image. Rappelant l'illustration de Paalen pour « Le Diamant de l'herbe » de Xavier Fomeret II, la prose poétique de Breton mettait l'accent sur les thèmes opposant l'obscurité et la mort à la révélation et à la lumière, rendant hommage à l'esprit de Paalen :

Non plus le diamant au chapeau qu'il suffit d'incliner plus ou moins dans L'Oiseau bleu, mais, au cœur d'une féerie incomparablement plus sombre, ce diamant qui ne fait qu'un avec la tête, qui s'identifie au crâne en cristal de roche des Aztèques en série apparue à Rimbaud ans les « plants de pois » : une grille tourne, voici le domaine de Paalen, La grande allée mentale de peupliers s'engouffre dans l'enfance aux peurs visionnaires, épiée par les bornes triangulaires lumineuses qui, de kilomètre, en kilomètre font cliquer leurs mâchoires, Les figures démesurées d'un théâtre d'ombres glissent le long de portants qui sont des voiles de pêches aux couleurs idéalement déteintes et frottées de phosphore par la lune. L'héroïne, au corps de reine des Cyclades, de ses mains absentes tient, en guise d'éventail, le disque de Newton...

À sa manière, Breton faisait appel à un tissu de mythes, de faits, de cosmogonies provenant de diverses traditions ésotériques pour dépeindre les curiosités et les activités de Paalen, peintre et poète, compagnon surréaliste: la passion mexicaine de la mort, les menhirs cryptiques de Carnac, les ombres de l'Hadès, la lune phosphorescente des Celtes et l'idéal courtois des chansons médiévales célébrant les mérites d'une déesse néolithique, l'intersection de la physique et de la métaphysique dans le disque de Newton, *Farbenlehre*. Breton évoquait l'inspiration et les créations de Paalen dans les années trente, que seul peut-être, dans son intimité avec Paalen, il connaissait et comprenait. Le « domaine de Paalen » était un monde complexe de mythes personnels, de fantaisie et de tragédie que le peintre apporta au Mexique et transforma en une révélation nouvelle.

Le sombre roman du surréalisme trouva son égal dans les mythes et le folklore du Mexique. Les photographies de Bravo, non moins que l'humour noir des gravures de Posada montraient l'omniprésence et l'omnipotence de la mort dans la vie mexicaine. Pour les surréalistes, comme pour les Mexicains eux-mêmes, comme pour Paalen, la présence vivante de la cul-

10. Voir André Breton, « Préface », *Exposition Wolfgang Paalen*, Galerie Renou et Colle, Paris, juin 1938, datée « Au large des Bermudes, 10 avril 1938 », et André Breton, « Wolfgang Paalen », *London Bulletin*, 1938, pp. 16-18.

11. Xavier Fomeret, « Le diamant de l'herbe », *Minotaure*. 3e année, n° 10, 1936, pp. 9-16, ill. Paalen.

ture et de l'art de l'ancien Mexique étaient mus par la même vision¹². L'exaltation commune de l'humour, de la mort et de sa domination, était un point de jonction, peut-être un point sublime d'affinité entre la culture mexicaine et le surréalisme.

Une photographie de Bravo, reproduite dans le catalogue de l'exposition, montre les mystérieuses *Lavanderas sobreentendidas*. Des draps étendus sur des agaves dans un paysage prennent la forme de montagnes contrebalançant des nuages dans le ciel. L'image est voilée et paradoxale. La conciliation des contraires dans une troisième entité illustre deux principes de Breton sur la beauté convulsive: « érotique-voilée » et « magique-circonstantielle »¹³. La dernière correspond au concept de « hasard objectif » : les signes et signaux de ce hasard qui frappent l'inconscient et excitent l'imagination pour lesquels la photographie a un énorme pouvoir. L'« érotique-voilé » fait allusion aux lavandières sous-entendues, que nous ne pouvons voir, il signifie le tabou sous sa forme quotidienne, séduisant autant qu'interdit. La photographie de Bravo fait penser à celle, humoristique, de Man Ray, *L'Enigme d'Isidore Ducasse* - un clin d'œil au Comte de Lautréamont - « quelque chose » enveloppé dans un sac avec des ficelles; ou à un ready-made de Duchamp, *À bruit secret* - une pelote de fil contenant un objet inconnu entre deux plaques de cuivre portant au sommet une obscure anagramme; ou à *Objets faits avec des racines* de Paalen (1934), objets monumentaux montés sur des bases de bois et de liège, dont l'un était drapé dans du drap, de la corde et des ongles; tous décidément phalliques. Ce sont des cryptogrammes destinés à tenter, amuser et frustrer le spectateur.

Dans sa préface au catalogue de l'exposition, Paalen s'excusait de l'absence d'œuvres importantes, retenues par les douanes aux frontières européennes. Il vantait cette obstruction inespérée, renversant sa signification, en disant que les objets surréalistes étaient

Les bombes du temps de la conscience qui depuis plusieurs années maintenant ont suscité la consternation des douaniers, l'humiliation des collectionneurs et la colère des critiques.

Il citait la définition troublante du « ready-made » et du « poème objet » de Breton en 1924 et faisait référence à l'invention surréaliste des « êtres-objets ». La page de titre du catalogue annonçait de façon humoristique « montres clairvoyantes », « parfum de la cinquième dimension », « encadrements radioactifs » et « invitations brûlées ».

12. Voir aussi l'essai de Breton, *Letras de Mexico*, n° 27, 1er mai 1938 [extrait de la conférence de Prague, « Situation surréaliste de l'objet »]¹.

13. Voir André Breton, « La beauté sera convulsive », *Minotaure* n° 5, 1934, pp. 8-16. L'autre condition de la beauté était « explosive-fixe ».

La préface de Cesar Moro au même catalogue n'était pas moins surréaliste par son idéologie et sa rhétorique. Il se réclamait de deux traditions: d'abord le modernisme, initié par « l'incomparable Pablo Picasso [...] sous le nom impropre de *cubisme* »; ensuite le surréalisme, né des cendres de Dada. En hommage au mouvement, il usait de métaphores violentes dénotant le pouvoir du surréalisme: « l'explosion d'une grenade fantastique... un cratère vomissant des surprises... l'arbre sanglant nu... la volonté humaine de maîtriser et de conquérir les terrains mouvants de l'esprit... l'épaisse traînée de sang traçant le mot magique, surréalisme », tandis qu'il dénonçait les deux guerres mondiales interrompant son projet artistique. Il dénonçait aussi la « trahison » d'Aragon, estimant qu'il était tombé « au plus bas niveau moral de provocateur au service de l'obscurantisme et de la confusion nécessaires pour entraîner les masses dociles dans un nouveau massacre dans lequel l'impérialisme les détruirait ». C'était une partie de la querelle politique qui avait précédemment infesté le surréalisme, à laquelle Paalen voulait contribuer dans *Dyn*.

Revendiquant le même orgueil hispanique qui informait la « mexicanité », avec une vision cosmique du Nouveau Monde, Moro appelait à la solidarité avec le surréalisme:

Pour la première fois depuis des siècles nous assistons à une combustion céleste au Mexique. Un millier de signes se mêlent, visibles dans la conjugaison de constellations qui recréent la brillante nuit précolombienne. La plus pure nuit du nouveau continent où un grand rêve de potentialités faisait s'entrechoquer les puissantes mâchoires des civilisations au Mexique et au Pérou. Pays qui conservent, en dépit de l'invasion des Espagnols barbares et de leurs successeurs d'aujourd'hui, un millier de points lumineux qui doivent rejoindre rapidement la ligne de feu du surréalisme international.

Comme Inès Amor le rappelle dans ses mémoires, et comme le racontaient tous les journaux, le spectacle de « L'apparition du grand sphinx de la nuit » - Isabel Marin, belle-sœur de Diego Rivera, costumée par Paalen en papillon de nuit - eut lieu la nuit du vernissage¹⁴. Ce costume rappelle, bien sûr, la *Toison d'or* éthérée de Paalen, peinte à Paris en 1937, représentant un hybride mystique de femme et de papillon, utilisant le *fumage* (technique de peinture automatique qu'il venait d'inventer) pour évoquer l'apparence des traces de brûlures et de fumée laissées par le feu et la fumée d'une bougie sur une toile. La définition du *fumage* par Breton: « boucles à perte de vue de la femme aimée dans les ténèbres » doit correspondre à *Toison d'or*¹⁵. Le *fumage* façonne l'énigmatique figure du piédestal de *Toison d'or* et le paysage d'où elle émerge. Ici, la muse est un sphinx qui porte le secret de la toison d'or et représente la séduction et le mystère de

14.1. Amor, *Una mujer*, op. cit., p. 96.

15. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 138.

la femme et de l'amour: le médium de la transmutation alchimique du « point sublime » dans la dialectique surréaliste. La ressemblance entre les traits délicats de *Toison d'or* et ceux d'Alice Rahon est remarquable. Mais, quelques années plus tard, lors du gala d'ouverture de l'exposition, Paalen habilla sa future femme, Isabel Marin, à la façon de l'apparition de *Toison d'or*, pour symboliser les ombres du changement dans sa vie, dans la mesure où, dès avant l'exil, le couple Alice-Wolfgang était en crise.

La capture du papillon comme métaphore de la transformation et de la métamorphose n'est pas spécifique à Paalen parmi les surréalistes. Elle reflète la quête interdisciplinaire et extra artistique du surréalisme. Fusion de l'art et de la science, le papillon incarne leur fascination pour la transformation magique du monde naturel en mythes. En 1935, Roger Caillois publiait un article, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », dans *Minotaure*. Il y traitait des mécanismes de camouflage et explorait les phénomènes de métamorphose dans le monde animé et inanimé de la nature¹⁶. Dans la bonne tradition surréaliste, Paalen fabriqua un aphorisme reflétant le mystère et la fragilité de la nature: « Mais que sait le papillon de son manteau versicolore? Ses yeux magnifiques ne sont pas faits pour voir »¹⁷. Dans *Le Grand Sphinx de la nuit* et dans *Toison d'or*, il introduisit l'objectif artistique surréaliste comme expérience dans sa vie et dans son œuvre, ainsi qu'il l'a fait tout au long de ses années mexicaines.

II. DYN

Paalen est associé à la culture de la côte nord-ouest à cause des *Paysages totémiques de mon enfance*, la série bien connue de peintures quasi autobiographiques et visionnaires réalisées à Paris entre 1937 et 1939¹⁸. Cette image est renforcée par l'extraordinaire collection d'objets constituée durant son voyage aux confins de l'Alaska. Mais sa connaissance de la culture de l'ancien Mexique était aussi impressionnante, avec une extension vers la littérature précolombienne. Le confirme son édition de *Dyn* entre 1942 et 1944, particulièrement le numéro « Amérindien » (n° 4-5). Parmi les collaborateurs de cette livraison, il y avait des pionniers de l'archéologie et de l'ethnologie précolombienne, Alfonso Caso, Miguel Covarrubias, Francisco Diaz de Leon, Jorge Enciso, Miguel Angel Fernandez, et d'autres, poètes ou artistes comme Manuel Alvarez Bravo, Cesar Moro et Carlos Mérida.

La méthodologie de Paalen dans *Dyn* s'oppose au syncrétisme du surréalisme, en prétendant donner une représentation plus objective et scien-

16. Roger Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire ». *Minotaure*, n° 7, 1935, pp. 5-10.

17. Cité. sans référence, par José Pierre. *Wolfgang Paalen*, Filipacchi. Paris, 1980, p.5.

18. Voir Amy Winter, « Les paysages totémiques de Wolfgang Paalen », art. cité.

tifique de la culture et de l'art mexicains. Rejetant une approche pédagogique, Breton disait, dans *Mexique*:

Cet art a donné lieu à des gloses si savantes et si nombreuses qu'il ne saurait être question de le représenter ici en partant d'un point de vue didactique. Le passé du Mexique est d'ailleurs mieux connu que le présent et les admirables objets qui en témoignent tendent de plus en plus à déborder, sinon à briser les cadres archéologiques dans lesquels ils étaient maintenus 19.

En dépit de leur connaissance de l'ethnologie, la méthode des surréalistes devrait être nommée « ethnopoétique ». Leur conception du primitivisme était radicale. Ils s'opposaient au colonialisme et se référaient aux cultures premières comme à un étalon, à l'aune duquel ils mesuraient les déficiences de l'occident. Mais ils prenaient de grandes libertés en s'appropriant et en recontextualisant les faits dans des collages verbaux et visuels de leur cru. Cela donnait de bien jolies et fantaisistes représentations de ces cultures, que Paalen comptait bien redresser dans *Dyn*.

Quelle meilleure manière de joindre l'art et l'expérience, l'art et la science, le récit subjectif et objectif - comme ceux rencontrés dans les expériences de « hasard objectif » - que dans la pratique de l'ethnographie ? Ces trois catégories étaient le fondement de la théorie surréaliste. Comme le surréalisme, l'ethnographie reposait sur l'expérience et l'observation, la critique et la création, la théorie et la pratique, à l'aide du langage. De la collaboration de l'écrivain et du scientifique devait naître une nouvelle catégorie de sociologues professionnels et une nouvelle forme de narration, appelée l'« ethnographie » ; capable de compte rendu nourris de théorie, l'« observateur participant » se substitue à l'ancienne collaboration de « l'informateur privilégié » et du « savant-observateur ». La thèse de Clifford montre que l'ethnographie est une synthèse des procédures modernes du « collage, de la juxtaposition et de l'aliénation » 20 et les résultats de cette union sont « un relativisme extrême, voire un nihilisme avec une vue de la culture qui ne peut dépeindre les conceptions de la structure organique, de l'intégration fonctionnelle, de la totalité ou de la continuité historique » 21. Comme le « surréalisme ethnographique » était différent de *Dyn* et de ses présentations holistes et cohérentes ! Néanmoins, c'est durant ses années parisiennes, soumis aux mêmes influences, que Paalen commença à étudier les arts et cultures paléolithique, néolithique et primitive.

Paalen collabora avec des artistes exilés, des mécènes Mexicains renommés, des étudiants, pour rendre compte exemplairement des théories

19. André Breton, *Mexique*, « Art précolombien », *Œuvres complètes*, Gallimard, t. II, p.1236.

20. *Id.*, *ibid.* p. 10.

21. Clifford, *The Predicament of culture*, *op. cit.*, pp. 26-30 et p. 131.

les plus courantes et des découvertes de l'archéologie et de l'anthropologie de l'ancienne méso-amérique. Le numéro « Amérindien » de *Dyn* était consacré à la présentation historique de l'art pré-hispanique, fondé sur des critères ethnologiques et empiriques. Séparant intentionnellement cette méthodologie de ses propres théories et pratiques, Paalen réserva son romantisme pour ses peintures, sa poésie, ses essais, le « Paysage totémique » dont un fragment paraissait dans chaque numéro de *Dyn* 22. En même temps, il publiait la poésie d'Alice Rahon inspirée par le Mexique, Cesar Moro, Marian Castelman, etc. aussi bien que des œuvres d'art et des photographies intégrant des thèmes et des matériaux précolombiens, pour satisfaire au programme de la revue. Plusieurs de ces œuvres servaient à la fois à représenter l'engagement envers le Mexique et à rendre compte de la vie réelle dans ce pays. « À l'Ixtaccihuatl », belle ode d'Alice Rahon aux montagnes aux neiges éternelles de la vallée de Mexico, est un bon exemple de ces créations²³.

Pour comprendre ce qui poussait Paalen à changer d'orientation et à réviser le surréalisme, il faut connaître les conditions historiques, culturelles, politiques et personnelles dans lesquelles il se trouvait à Mexico. Dans la première livraison de *Dyn* (avril-mai 1942), son « Adieu au surréalisme » proclamait ouvertement la rupture avec la vieille Europe et appelait les artistes à se rallier à sa vision artistique, intégrant une politique de désenchantement, une esthétique abstraite, l'art et la culture de l'Amérique primitive. Ceci se produisit à un moment de transition dans l'art américain. Au Mexique, l'afflux d'écrivains et de peintres durant la guerre civile espagnole et la Seconde Guerre mondiale transformait le paysage culturel. S'éloignant du muralisme pour aller vers un art plus « universel », le Mexique se plaçait sur une orbite internationale plus que nationale. Luis Cardoza y Aragon affirme qu'une « guerre civile » d'expérimentation dans toutes les formes d'art se produisit en Amérique.

Aux États-Unis, des artistes inspirés par l'indigénisme et le primitivisme de l'art mexicain aspiraient à un style américain unique pour rivaliser avec l'École de Paris. Le nationalisme et la compétition artistique étaient puissants à cette époque. Même avant l'exil, l'hostilité envers le surréalisme et son « pouvoir d'influence » était manifeste. Cela poussa Paalen, comme Matta, Onslow-Ford et d'autres surréalistes de la seconde génération à New York, à rompre avec le surréalisme. Paalen élaborait un programme codifiant un ensemble d'idées amendant le surréalisme, qu'il pro-

22. Paalen tenta de publier *Paysages totémiques* comme livre, resté inachevé. Les poèmes en prose parurent dans quatre livraisons de *Dyn* : n° 1, « Paysage totémique », pp. 46-50; n° 2, « Paysage totémique II, de Jasper à Prince Rupert », pp. 42-48; n° 3, « Paysage totémique III, de Jasper à Prince Rupert », pp. 27-31, « Totem art », n° 4-5, et n° 6, « Rencontre totémique », pp. 50-51.

23. Alice Rahon, « À l'Ixtaccihuatl », *Dyn*, n° 1, avril-mai 1942, p. 45.

clama dans *Dyn* 24. Ces idées étaient en fait une modification et une extension des principes de Breton/Trotsky dans le « Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant ».

Vu du côté psychologique, « L'adieu » traçait une voie pour libérer Paalen de la domination de Breton. Pourtant, celui-ci admirait la formidable intelligence de celui-là, indiquant à son sujet que « jamais effort plus sérieux et plus continu n'aura été fait pour appréhender et nous rendre sensible la texture de l'univers »²⁵.

Dans « L'adieu », Paalen réfutait la théorie freudienne, avec l'importance excessive qu'elle accorde à l'irrationnel, à la métaphysique, au désir. Bien qu'il appréciait l'usage surréaliste de l'automatisme, son effort pour rapprocher l'art et la vie, et sa réhabilitation de l'art et des artistes, il pensait néanmoins que le mouvement avait perdu son orientation et ne pourrait jamais « formuler objectivement » sa *raison d'être* pour un art capable de restaurer sa valeur essentielle dans la société. Sur ces bases, Paalen rejetait le freudisme et il exhortait l'artiste à « penser [...] hors des images individualistes du désir. .. qui empêche l'adulte de penser au nom d'une croyance infantile ». « La nouvelle image », article publié aussi dans le premier numéro de *Dyn*, recherchait une base collective pour la création artistique à travers la libération de l'inconscient dans l'automatisme. Son analyse témoignait de son intérêt pour « l'inconscient collectif » de Carl Jung.

Paalen associait l'intérêt du surréalisme pour l'inconscient, la folie et les traditions ésotériques à la tradition philosophique de l'irrationalisme. L'insistance qu'il mettait à voir fusionner l'art et la science favorisait un supplément de rationalisme, dérivé du positivisme. La philosophie qu'il mettait en avant dans *Dyn* s'efforçait de créer un nouveau siècle des Lumières et de restaurer le sens perdu de la moralité et de la vie dans la communauté artistique.

Le choc de la guerre et de l'Holocauste sapèrent les croyances de Paalen et sa foi dans le romantisme et l'idéalisme - les discours de Kant, Schopenhauer, Nietzsche, etc. - héritées de sa formation expressionniste à Vienne et Berlin. Dans les années quarante, ces idées étaient considérées comme ayant contribué à la fondation du national-socialisme. L'irrationalisme lové dans ces discours aurait conduit au succès de la *Weltanschauung* fasciste et raciste, et, comme tels, ils étaient intolérables à ceux qui en avaient supporté les conséquences. Paalen affirmait qu'en temps de crise, maltraité par la guerre et la désintégration de la civilisation, l'artiste devait

24. Voir : Amy Winter, « WP, *DYN* y el Origen dei Expressionismo Abstracto », in *Wolfgang Paalen Retrospectiva*, catalogue d'exposition., Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes (Mexico, 1993) et Museum Moderner Kunst (Vienna, 1993); Winter, 1995, IV^e partie, « WP, *DYN*, and the New York School, 1940-1946 », pour une discussion complète sur le surréalisme et l'art new yorkais de l'époque.

25. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 140. Première publication dans « Genèse et perspective du surréalisme », New York, 1942.

conduire l'humanité à son plus haut degré, et qu'il devait en être reconnaissant à la science. Ainsi pourrait-il réintégrer l'art et l'artiste dans la société.

La situation politique, dans ces années-là, était éclatée et complexe. L'assassinat de Trotsky produisit des ondes de choc dans la communauté de gauche et parmi les artistes, provoquant une rupture irréparable entre eux et, particulièrement chez Paalen, témoin de la discorde survenue dans le surréalisme. L'idée d'une union de l'art et de la politique lui devint odieuse²⁶. Dans le premier numéro de *Dyn* il déclarait:

De nos jours, la société est divisée par des buts tellement antagonistes que ses préoccupations intellectuelles s'affirment dans des mouvements divers et contradictoires. Ce conflit se révèle lui-même dans le domaine de la création artistique par le refus général d'accepter, même dans une simple nation ou dans une culture donnée, une signification courante pour des termes tels que « beauté » ou « laideur ». En conséquence, Ces termes ne peuvent plus être employés dans les discussions sérieuses, car leur signification est toujours interprétée par l'idéologie particulière d'un mouvement donné ou d'un isme 27.

Dans la deuxième page de couverture, Paalen faisait part de son opinion sur la crise européenne, opinion répétée dans tous les numéros de la revue. Elle reflétait à la fois son expérience de l'exil et les positions du « Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant » :

Toutes les tyrannies totalitaires bannissent l'art moderne. Elles ont raison, car, comme moteur vital de l'imagination, l'art moderne est une arme sans égal dans la lutte pour la liberté.

La page suivante donnait son programme sous la forme d'un sablier, suggérant que le temps s'écoulait, et insistant sur la nécessité de combattre pour la liberté et pour la liberté d'expression. Il déclarait:

DYN est un mot qui propose quelque chose de nouveau dans l'art et dans la pensée. La signification du mot cristallisera dans le matériau offert dans ce numéro et les numéros suivants de DYN est une revue d'art et de littérature qui propose d'ouvrir la voie pour une meilleure appréciation de l'importance de l'imagination DYN ne se limitera pas lui-même à une direction préconçue, mais commencera par des prémisses suffisamment bien établis pour permettre la plus large liberté d'expression.

26. Pour une discussion sur les conflits politiques dans le mouvement et entre le mouvement et les différentes tendances du Parti communiste, voir Helena Lewis. *The Politics of Surrealism*, Paragon House, New York, 1988.

27. W. Paalen, « The New Image », *Dyn*, n° 1, avril-mai 1942, p. 7.

Adoptant une plate-forme « apolitique », rejetant toute acception non critique du marxisme, Paalen appelait à une révision générale pour y incorporer ses principes vitaux. Dans « L'adieu » et dans « L'évangile dialectique » parus dans le numéro 3, il s'adressait directement à Breton en lui demandant de changer les principes du surréalisme :

Cet article, comme l'enquête qui le précède, n'est pas une attaque contre le marxisme. Malheureusement, une certaine manière totalitaire de penser est de nos jours si répandue que bien des gens prennent la critique pour une attaque. Et la liberté de jugement et de discussion dépend par dessus tout de la distinction entre la critique et l'attaque. En ignorant trop souvent cette distinction, le marxisme tend à se fossiliser dans une attitude dogmatique au lieu de se développer en intégrant tout ce qu'il y a de plus progressiste dans la pensée moderne. Le poids mort du matérialisme dialectique constitue un obstacle pour une fusion vraiment révolutionnaire avec la science moderne, l'art et la philosophie. C'est une tâche difficile de chercher à émanciper la pensée marxiste de cette dialectique, mais c'est la seule manière de rester fidèle à son puissant contenu 28.

Cependant, dans sa « Philosophie du possible », Paalen proposait un système différent :

Seule une synthèse de l'imagination et de la raison pouvait changer leur dualisme, un dualisme que le surréalisme se croyait capable de résoudre en proclamant la toute puissance de l'irrationnel (tandis que le marxisme avait essayé, en vain, de supprimer le même dualisme à travers la toute puissance de la raison). [...] C'est seulement à travers la science qu'on trouvera les moyens pratiques d'améliorer la condition humaine, c'est seulement à travers l'art que notre imagination pourra trouver les modèles permettant d'utiliser ces moyens. Il faut bien comprendre que l'art et la science sont complémentaires, que seule leur coopération sera capable de créer une nouvelle éthique. Nous n'avons plus besoin d'aucun mythe, ni ancien, ni nouveau, parce que les mythes se fossilisent en églises, même les mythes matérialistes 29.

Le mythe était alors d'actualité. Dans le premier numéro de VVV, publié à New York la même année, le Troisième manifeste de Breton appelait à l'élaboration d'un « mythe nouveau », d'ordre social. Paradoxalement, le rejet du mythe par Paalen se fondait sur sa connaissance des mythes de diverses cultures, ce qu'il prouvait dans « L'art du totem », publié dans le numéro « Amérindien » de *Dyn*. Sa compréhension du mécanisme des my-

28. W. Paalen, « The Dialectical Gospel », *Dyn*, n° 2, juillet-août 1942, pp. 52-54.

29. G. Regler, *Wolfgang Paalen, op. cil.*, p. 44. Ce passage est un excellent exemple du style de Paalen dans la monographie de Regler.

thes, de leur pouvoir religieux, lui faisait penser qu'ils servaient à voiler la « moralité objective ».

En physique, une dyne est une unité d'énergie. Paalen intitula sa revue *Dyn* pour désigner:

Un nouveau concept potentiel de la réalité [...] un concept que j'appelle dynatic (du grec to dynaton, le possible). Une philosophie du possible qui devrait comprendre l'art comme équation rythmique du monde, complément indispensable à l'équation logique que fait la science ³⁰.

Dans « L'adieu », Paalen rejetait les tentatives surréalistes de « politiser la science [ce qui] ne pouvait conduire qu'au mysticisme »³¹.

Alice Rahon porta à Breton, à New York, un exemplaire du premier numéro de *Dyn*. Quand celui-ci lut « L'adieu » et son désaveu du surréalisme, il se fâcha³². Paalen et Breton ne devaient plus se retrouver avant 1951, quand Paalen retourna à Paris. Mais il ne se réconcilia jamais vraiment avec le surréalisme, comme l'attestent ses lettres de l'époque, et il rentra au Mexique où il s'isola profondément et finit par se suicider³³.

*Graduate Center Cuny
Adaptation Henri Béhar*

30. Wolfgang Paalen, « During the Eclipse », *Dyn*, n° 6, p. 20.

31. Wolfgang Paalen, « Farewell au surréalisme », *Dyn*, n° 1, p. 26.

32. Témoignage d'une amie personnelle d'Alice Rahon, Annette Nancarrow, Mexico, 5 juillet 1990.

33. Lettres inédites de Paalen, 1951-1959, avec l'autorisation de Gordon Onslow Ford.

POÉTICITE DU SURRÉEL CHEZ JUAN REJANO

Nathalie GORMEZANO

Lorsqu'il part pour Mexico, Breton se sent attiré par cette terre de l'imaginaire, de la rencontre des contraires, lieu emblématique où se concilient la vie et la mort. L'Exposition internationale du surréalisme en 1940 à Mexico est sans doute le point culminant de cette fusion de la mexicanité et du surréalisme. Artaud, Breton, Péret séjournent sur cette terre de soleil et de magie et y apportent leur part de poésie. Sur place, Octavio Paz, féru des textes surréalistes, ami des surréalistes français et espagnols, contribue au développement du mouvement au Mexique. Publications, revues, expositions, rencontres y sont à l'honneur. Cette atmosphère régnant dans les milieux littéraires mexicains des années quarante ne sera pas sans influence sur la création poétique de l'époque, car l'air du temps est teinté, empreint, parfumé - osons-nous dire - de surréalisme. L'œuvre de Juan Rejano se verra momentanément imprégnée de ce vent poétique. Espagnol de cœur et Mexicain d'adoption, ce poète engagé, déchiré entre deux terres, semble encore aujourd'hui payer le prix de l'exil. Après la victoire du franquisme en 1939, de nombreux républicains gagnèrent le Mexique; tel fut le sort de Juan Rejano qui, aux côtés de ses amis exilés: Pedro Garfias, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Francisco Giner de los Rios, Luis Cernuda et d'autres, participa très activement à la vie culturelle et littéraire du Mexique, pays dont il adopta la nationalité en 1941.

La vie et l'œuvre de Juan Rejano sont liées à la guerre civile espagnole. Chronologiquement, il appartient à la génération de 27, comme il est coutume de nommer la génération de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda et Vicente Aleixandre. Néanmoins, étant donné que son entrée dans le monde de la poésie fut plus tardive, il est associé à la génération suivante, la génération dite perdue, celle de Giner de los Rios, Serrano Plaja, Antonio Aparicio, Herrera Petere. Né en 1903 à Puente Genil dans la province de Cordoue, il passa son enfance à Malaga où il vécut plusieurs années. Directeur d'un journal local, *Amanecer*, et fonctionnaire dans une entreprise de chemins de fer, il se lassa de sa vie de province et tenta sa chance à Madrid dans le monde du journalisme. La poésie andalouse était à l'honneur autour de Lorca, Alberti, Cernuda, Prados, Aleixandre, Garfias, Altolaguirre. Rejano connut de près l'activité surréaliste espagnole, surtout

présente dans les arts plastiques et dans une certaine attitude de vie où jeux et créations se mêlaient. La polémique concernant l'existence d'un surréalisme espagnol en littérature est encore ouverte; toutefois, en dépit du refus explicite de certains poètes d'appartenir au mouvement, nous considérons qu'il existe un surréalisme espagnol spécifique ¹.

La poésie surréaliste espagnole est présente au cœur des années trente, non pas comme une simple copie du surréalisme français, mais comme une esthétique autonome, inscrite dans un mouvement générique. Les prédécesseurs du surréalisme espagnol en littérature furent le *créationnisme* du chilien Vicente Huidobro et son correspondant espagnol *l'ultraïsme*, auquel participera Pedro Garfias, l'un des meilleurs amis de Juan Rejano. Le surréalisme espagnol rompt avec l'ultraïsme - dans des conditions proches de la rupture entre Breton et le dadaïsme - et prend son propre élan littéraire. José Maria Hinojosa² fut le premier à se dire surréaliste et il publia en 1922 la revue *Ambos* à Malaga. La revue *Litoral* fondée par Emilio Prados et Manuel Altolaguirre³, fut la revue des poètes andalous de 1927. Le surréalisme y était présent dès le début: Alberti, Cernuda, Aleixandre, Hinojosa et d'autres y publièrent des textes surréalistes, tandis que Picasso, Gris et Miro, entre autres, participaient aux illustrations. Le groupe ainsi constitué, appelé « groupe littoral », s'adonnait à des jeux et à des activités surréalistes: c'était l'époque du surréalisme de la vie. Ce n'est qu'à partir de 1928 que se développa la production surréaliste espagnole. La guerre civile y mit fin. Des œuvres profondément surréalistes comme *Pasion de la Tierra* de Vicente Aleixandre ou *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca ne seront publiées pour la première fois qu'au Mexique, la première en 1935, et la seconde en 1940, des mains de Bergamin (autre exilé espagnol) qui eut le lourd tribut de reconstituer le livre⁴. L'influence surréaliste espagnole à Mexico fut considérable et renforcée par les différentes publications mexicaines.

Juan Rejano, dès le début de sa carrière de journaliste était lié d'amitié avec la plupart des écrivains et artistes de son temps. À Madrid, il travailla dans la maison d'édition Cenit et milita contre la dictature de Primo de Rivera. Journaliste actif de la *Gaceta literaria*, il rencontra Luisa Camés qui devait être le grand amour de sa vie. Pendant la guerre, il s'affilia au Parti

1. Voir: Nathalie Gormezano. *La Poétique surréaliste en France et en Espagne. Étude de sémiostylistique comparée*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Paris [V, 1997].

2. José Maria Hinojosa, *Obras Completas*. Diputación Provincial, Malaga, 1974.

3. Emilio Prados, *Poesfas completas*. México, Aguilar, 1978 et *Correspondencia: 1957-1962*. Pretextos, Madrid, 1995. Manuel Altolaguirre, *Poesfas completas*, Ed. M. Smerdou y M. Arizmendi, Catedra, Madrid, 1982.

4. Vicente Aleixandre, *Obras completas*, Ed. C. Bousofio, Aguilar, Madrid, 1968. Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1954 et *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1981.

communiste et travailla pour la presse communiste et pour les « Milices de la Culture » aux côtés de Miguel Hernandez, Alberti et Garfias. Après la défaite de la république, il se rendit à Paris où il composa ses premiers vers. L'exil marqua le début de sa vie littéraire.

Mexico, qu'il rejoignit en juin 1939, fut un port d'attache riche en expériences et en rencontres. Il y retrouva ses meilleurs amis: Pedro Garfias et Emilio Prados."Dès son arrivée, il dirigea la revue *Romance* à laquelle la plupart des intellectuels de l'époque participèrent. Rejano était en contact avec les écrivains, journalistes, éditeurs, peintres et artistes de ces années de bouillonnement intellectuel de Mexico. Il dirigea seize numéros et publia dans la même revue ses premières proses mexicaines ainsi que de nombreux commentaires sur les écrits de son temps. Lorsqu'il dut renoncer à la direction de *Romance*, il fonda avec ses amis une nouvelle revue appelée *Litoral*, sous-titrée *Cahiers de poésie, peinture et musique*, vingt ans après le *Utoral* de Malaga. Il s'agissait d'un écho à cette revue d'avant-garde espagnole disparue après la guerre civile (qui devait réapparaître plusieurs années plus tard). Le groupe éditeur était composé de José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Francisco Giner de los Rios et Juan Rejano. *Ultramar* succéda brièvement à *Litoral*. Sa vie journalistique se poursuivit de 1947 à 1957 dans le supplément dominical de *El Nacional*, la *Revista Mexicana de Cultura* où il s'intéressa surtout à la vie littéraire proprement mexicaine.

Un tel personnage ne pouvait laisser insensibles les intellectuels et artistes de son temps et nombreux furent ceux qui offrirent des commentaires sur la vie et l'œuvre de leur ami. Pablo Neruda soutint la publication de son premier recueil en écrivant les mots suivants: « Cette poésie n'est pas née d'aujourd'hui: il restait une place dans notre langue pour sa structure diamantine »⁵. Dans un hommage au poète, publié à sa mort, Jacinto Luis Guerefia présenta Rejano comme « l'épicentre de la culture espagnole de l'exil »⁶. Dans le portrait de son ami Pedro Garfias, Juan Rejano semble retracer sa propre histoire:

*La mer offrit ses larges épaules, sa puissante poitrine
d'oubli à la caravane de l'exode, et chevauchant
sur ses vagues, le poète atteignit le nouveau monde, la rive
parfumée de l'Amérique:
Le Mexique ouvrait les bras [.. .]*

5. Pablo Neruda, introduction à *Fidelidad dei sueiio*, Dialogo, México, 1943. Cité dans *Alltologia floética*, Lecturas mexicanas, Mexico, 1991, p. 17.

6. Voir les hommages divers publiés dans la revue *Litoral*, numéros 91,92,93, Malaga, 1980. Aurora de Albornoz y réunit différents commentaires des amis de Juan Rejano. Spécialiste des poètes espagnols exilés, elle fut responsable de la publication des poèmes de Rejano en Espagne en 1978.

*Et le poète depuis la mer offrit son chant au Mexique. à sa
générosité brûlante, et dès lors il ne cessa de chanter* 7

Dédicaces, commentaires et hommages témoignent de l'affection et du respect que Rejano inspirait à ses amis. Néanmoins son œuvre, restée longtemps méconnue, est aujourd'hui encore rarement citée aux côtés des grands noms de la littérature espagnole. Ce contraste entre sa faible notoriété actuelle et son importance dans l'histoire littéraire d'une époque a plusieurs explications. La première est sans doute sa position politique: fortement engagé dans le Parti communiste, il fut renié et censuré dans son pays pendant presque quarante années. D'autre part, ayant adopté la nationalité mexicaine, il n'était plus véritablement poète espagnol (n'ayant commencé son activité littéraire qu'au Mexique), ni authentique poète mexicain, aux yeux de ses nouveaux compatriotes. De plus, ses poèmes ont peut-être trop subi le poids des influences, car il est vrai que l'on retrouve dans ses vers du Machado, du Lorca ou de l'Alberti. Mais ces influences ôtent-elles réellement la singularité de la poésie de Rejano?

Son premier recueil, *Fidélité du rêve* 8, est publié en 1943. Sa poésie repose sur différentes techniques traditionnelles: l'art mineur, la *cancian*, la *copia* (spécifique de l'Andalousie 9), ainsi que l'élégie, l'ode et le sonnet. Le poète engagé, solidaire et militant, se mêle au poète contemplatif et intimiste, subjectif et rêveur. Dans son second livre *Le Genil et les oliviers* (1944), le rêve cède la place au souvenir. L'auteur lui-même avoue sa volonté de rapprocher sa poésie des mélodies enfantines. De nombreux vers font écho aux poèmes de Lorca, d'Alberti et surtout de Machado, auxquels Rejano offre ouvertement de véritables hommages poétiques. En contrepoint à ses deux premières œuvres du rêve et du souvenir, il publia un ouvrage en prose sur le Mexique, ses villes, ses paysages, ses coutumes et son art, *Le Sphinx métis. Chronique mineure* (1945).

La seconde guerre mondiale s'achève et un espoir renaît dans le cœur des exilés. Rejano soutient un groupe de résistance du nord de l'Espagne et

7. Juan Rejano, *Libro de Homenajes*, UNAM, México D.F., 1961, in: « Retrato de Pedro Garfias ». Également, *Antología Poética*, Lecturas mexicanas, México D.F., 1991, p. 135. « Brindó el mar sus anchas espaldas, su poderoso pulmón/de olvido a la caravana del éxodo, y cabalgando con ella/en las olas llegó el poeta al nuevo mundo, a la ribera fragante de América :/México abra los brazos, (...) y el poeta desde el mar lanzó su canto a México, a su generosidad ardiente, y aún sigue cantando ».

8. Pour les références des ouvrages, se référer à la bibliographie en fin d'article. Les titres sont proposés en français ainsi que les citations. Nous traduisons nous-même, étant donné qu'il n'existe pas de version française de la poésie de Juan Rejano; le texte original est en notes. Nous préférons indiquer le titre des poèmes plutôt que les pages, vu la difficulté de se procurer les éditions mexicaines.

9. Juan Rejano, tout comme la plupart des poètes andalous, puisait dans l'interminable source des *Cancioneros popu/ares (Illonimos)*. Le rapport entre la poésie surréaliste espagnole et ses sources populaires est très intéressant. Emilio Prados lui-même avait établi des relations entre la *copia andaluza* et le surréalisme.

lui dédie des poèmes qu'il regroupe dans un recueil intitulé *Veillée héroïque* (1947); il demande à son ami peintre Arturo Souto de réaliser l'illustration de ces sonnets et *romances* à la gloire de la résistance républicaine. Mais le poète militant prend rapidement conscience de l'illusion d'un retournement de situation politique et il s'engage alors la même année dans une nouvelle voie poétique, en rupture avec ses œuvres antérieures. Situés à une période charnière de la vie et de l'œuvre de Rejano, *L'Obscure Limite* de 1947 et *Nuit intérieure* de 1949 se rapprochent de l'esthétique surréaliste. En quête d'existence, dans l'angoisse de la disparition de son propre présent, le poète s'en remet au mot magique, au mot talisman. Le passage de la *Veillée héroïque* à *L'Obscure Limite* peut sembler brusque, mais ces deux œuvres sont l'expression même de la personnalité de Rejano pris entre son engagement, sa douleur, sa vie privée et sa poésie. Le sentiment d'échec littéraire éprouvé dans le recueil précédent a pu le pousser à se tourner vers un style d'écriture dans lequel nombre de ses amis avaient trouvé leur voie. Les influences sont considérables dans cet ouvrage mais il possède une force singulière ainsi que le souffle de cet air ambiant surréaliste, reflet du présent de Mexico, là où les surréalistes français, espagnols et mexicains entourent Rejano; eux dont il parle dans ses revues, eux qu'il fréquente chaque jour, reflet de sa propre vie en réalité et non du seul souvenir. Si sa poésie est pleine de nostalgie et de révolte contre l'exil, si le poète ne peut se détacher de ses souvenirs, il tente du moins d'affirmer son existence présente par ce mot magique imprégné de surréalisme en tant que tel, ni français, ni espagnol, ni mexicain, mais surréalisme absolu, celui qui permet de réunir les contraires, de dépasser les contradictions, comme le définissait Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme*, ce surréalisme provocateur de la déclaration de 1925 rédigée par Artaud:

Le surréalisme n'est pas une forme poétique. Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves. Et au besoin par des marteaux matériels 10.

Il est aisé de comprendre la tentation de Rejano d'explorer un langage qui lui permettrait de déambuler tel un funambule à la limite du réel et de l'imaginaire, cette *Obscure Limite*.

Dans *Nuit intérieure*, le poète tente de percer les secrets du nouveau monde poétique qu'il a adopté. Toutefois, en dépit d'une inspiration profondément surréaliste, les poèmes ne suscitent pas toujours cette « aigrette de vent aux tempes » chère à Breton. Aussi avons-nous choisi de parler de poéticité du surréel et non pas de surréalisme, car l'exploration du langage a ses limites. Cette sensation d'insatisfaction est ressentie par Rejano lui-

10. A. Artaud, « Déclaration du 27 janvier 1925 », *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, Paris, 1970, p. 435.

même qui donne un nouvel élan à sa poésie et clôt ainsi cette phase sur-réelle.

En 1950, après plusieurs textes politiques, il compose *Constellation mineure*. Ses souvenirs y prennent vie dans un style rigoureux, de forte inspiration machadienne¹¹. C'est n'en 1961 qu'il publiera son *Livre des Hommages*, regroupant tous les hommages écrits en l'honneur de ses amis ou de personnages admirés, parmi lesquels nous retrouvons Lorca, Garfias, Bufiuel, Altolaguirre, Alberti, Picasso, etc. La plupart étaient liés de près ou de loin au surréalisme espagnol, mais il s'adresse aussi aux écrivains et artistes latino-américains: Neruda, Reyes, ainsi que Ribera, Orozco et Siqueiros pour les peintres. En 1966, la mort accidentelle de sa compagne Luisa Camés, l'amène à produire ses premiers poèmes d'amour regroupés dans le recueil *Le Jasmin et la flamme* qui s'offre à nous comme un véritable journal poétique. Enfin, en 1975, après la mort de Franco, Rejano se prépara à rentrer en Espagne. Il réalisa alors une anthologie personnelle: *Ailes de la terre* tandis qu'une autre anthologie, préparée en Espagne par Aurora Albornoz, devait annoncer son retour. Mais il n'en fut pas ainsi car, lors d'une opération bénigne, il perdit la vie à l'âge de 73 ans. Peu avant son décès en 1976, il avait préparé deux derniers ouvrages, en vue d'une publication mexicaine, *Le soir et Élégies mexicaines*. L'un de ses amis, Andrés Henestrosa, dit de lui après la publication posthume de cette dernière œuvre: « Il arriva ici en tant qu'espagnol et il nous a quittés un peu mexicain »¹².

Nous venons de le voir dans cette rapide présentation, la poésie de Rejano est multiple; il a tenté d'explorer toutes les limites poétiques dans une quête désespérée de la terre perdue, idéalisée sans doute. Cependant, la nostalgie, l'engagement politique, mais aussi la plongée dans l'imaginaire, à l'aide du rêve, des mots ou de l'amour, tout cela confère à son œuvre une unité et une singularité qui, sans masquer ses défauts et ses nombreux emprunts, n'en font pas moins de Rejano un grand poète.

À présent, portons notre regard sur *L'Obscure Limite* et *Nuit intérieure*, recueils dans lesquels il est possible de retrouver l'imaginaire et les techniques surréalistes. Le poète entretient en effet un rapport spécifique avec le surréel qui apparaît pour lui comme une issue possible et non comme une fin en soi. Composés de *canciones*, *silvas* irrégulières, sonnets, *décimas*, *romances*, et de poèmes en vers libres, ces deux recueils offrent une métrique classique, inspirée dans son ensemble de la poésie populaire andalouse¹³. Afin de percevoir les contours de cette poéticité du surréel, nous

II. Voir: Antonio Machado. *Poesias completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1985. et *Poesias*, trad. S. Léger et B. Gesé, préf. C. Esteban, Gallimard, Paris, NRF, 1972.

12. Juan Rejano, *Antología poética*, Lecturas Mexicanas, Mexico, 1991. Introduction, p.26.

13. Pour une approche de la versification espagnole classique, voir Bensoussan, Le Bigot, *Versificatioll espagnol suivi de Traité des figures*, P.U.R., Rennes, 1994.

allons examiner dans les deux ouvrages le traitement de certaines isotopies¹⁴ propres à la poétique surréaliste, puis nous tenterons une brève approche de l'image surréelle de Rejano.

L'une des isotopies dominantes de la poétique surréaliste est celle de l'oiseau. Nous la retrouvons sous différentes formes chez les surréalistes français et espagnols. L'oiseau apparaît chez Rejano comme un élément intermédiaire entre le surréel et le monde de la nostalgie et des souvenirs. Dans le poème « Agonie », le volatile apparaît métamorphosé et dangereux « comme si le bord d'une aile/monstrueuse, invisible,! passait et déchirait! la peau de mes sens»¹⁵. L'utilisation de l'isotopie dans les images de la métamorphose, ici celle de l'oiseau en monstre, et de la mort (peau déchirée) sont très proches de la poétique surréaliste. C'est le cas également dans cet emploi de la métaphore attributive, autre marquage surréaliste: « et les mains sont des oiseaux»¹⁶. L'oiseau, représenté par son vol, permet le passage au surréel ou du moins l'accès à la limite: « et un vol délirant imprime son chagrin »¹⁷. L'objet surréaliste est présent mais son traitement est hésitant et se rapproche souvent de la poésie de Machado ou de Guillén, dans une confusion d'influences qui confère à ces vers un goût singulier.

L'isotopie de la mort qui envahit toute la poésie de Rejano trouve dans nos deux recueils son expression plus spécifiquement surréaliste, à savoir: les membres coupés et le sang répandu: « dans le sang du temps»; « sa joue impalpable que la mort ne peut contenir»; « Que les mauvaises lunes/se vident de leur sang sur mon corps»; « si ton sang verse de la lumière dans mon sang»; « Nous ne sommes rien d'autre que du sang empoisonné/ par la langue du temps/qui nous sourit de loin»¹⁸.

Parmi les images du corps morcelé, la partie du corps la plus représentée dans la poésie surréaliste est la main coupée, détachée, que nous retrouvons dans le poème « la prisonnière» de *Nuit intérieure*: « je sens que des mains/approchent, des mains de braises puantes»¹⁹. Le corps est abandonné, délaissé, souvent torturé, en quête d'identité. Nous retrouvons le sang qui coule, la main et la langue séparées du corps ainsi que les tempes dans lesquelles le sang palpite. Ces images font écho aux grands poèmes

14. Une isotopie est un réseau sémantique marqué par un système de redondances.

15. Juan Rejano, *El Oscuro Limite*, in : « Agonfa » : *cual si el borde de un almonstruosa. invisible,! pasara desgarrando/la piel de mis sentidos.*

16. *Ibid.*, « Soledades » : *y las manos son pájaros.* -

17. Juan Rejano, *Noche adentro*, « Cadeneia desolada » : *y un vuelo de/irante su desazan imprime.*

18. *El oscuro Limite*, « Perseeuei6n y desaliento » : *en la sangre dei tiempo.. su ùnpalpable mejilla/que no cabe en la muerte., in « Canei6n euarta » : Lunas malas/se desangren en mi cuerpo., Noche adentro : « Rueea de soledades » : si tu sangre vierte/lumbre en mi sWlgre., « Lo que está roto » : *No somos más que sangre envenenada/por la lengua dei tiempo/que solo a la distancia nos sonde.**

19. *Ibid.* : *siento que unas manos/se acercan, unas manos de pestilentes brasas.*

surréalistes de Breton et de Lorca. Néanmoins elles sont toujours ramenées à l'histoire de Rejano, son exil, sa douleur.

L'isotopie du clair de terre, jeux de lumière et de perspectives, est présente sous différentes formes dans les deux recueils, en commençant par leurs titres. Parfois de cette obscurité jaillit la lumière sous forme de vie, de feu, ou de cristal: Dans le poème « Agonie », nous pouvons lire: « Permettrais-je que cette proie/éblouissante se perde/telle fleuve à l'agonie/dans la gorge d'un tunnel? »; « Alors, quel éclair/perpétuel dans la mémoire »²⁰. Dans le poème « La frontière », nous croisons « celui qui sculpte des éclairs/et qui les offre à l'éternité », et le poète lui-même s'illumine: « je m'inonde d'une lumière neuve/comme si je pouvais voir mon âme/prendre forme, s'ouvrir/à nouveau du fond/de son aurore lointaine »²¹; « Tout, tout sur mon front!/ l'insaisissable et la docilité/cette étoile, ces lèvres/qui illuminent les miennes, la rumeur qui se répand/passionnement sur la terre »²². Dans « la prisonnière », l'isotopie est combinée, comme c'est souvent le cas, avec celle de la douleur: « Je contemple l'orgueil démêlant ses rayons,! l'oubli effeuillant son front, le doute/enfonçant d'atroces dards obscurs à ma porte »²³. Notons ici l'utilisation de la double adjectivisation du substantif entouré de ses adjectifs, qui est fréquente dans la poésie surréaliste espagnole, et qui est rendue possible par un fait de langue; cette structure favorise souvent l'image surréaliste mais elle n'est ici utilisée que pour renforcer l'obscurité du dard. En français, cette position n'est pas toujours facile à reproduire. Nous retrouvons cette construction dans cet autre exemple: « dans le ciel brûle une rose d'or funéraire », soit en espagnol: « áurea rosa funeral ». Cette double adjectivation permet au nom, écartelé entre ses deux adjectifs, de posséder en même temps deux qualités qui peuvent s'opposer (ici lumière et obscurité), ou créer des rapports insolites. Cette technique propre au surréalisme espagnol est habilement reprise par Rejano bien qu'il n'en exploite pas toutes les ressources.

En effet, Rejano connaît bien le surréalisme et il puise dans ses techniques sans pour autant en faire l'élément essentiel de sa poésie. Ainsi, lorsqu'il emploie la métaphore attributive, ses images insolites sont tou-

20. *El Oscuro Limite*, « Agonia » : *¿ Dejaré que esta presa/deslunbrante se pierda/cual rio que agoniza/en las fauces de un túnel; Entonces, qué relámpago/perpetuo en la memoria?*

21. *Ibid.*, « La frontera » : *el que esculpe rayos/y los cede a lo eterno; me inundo de luz nueva/cual si viera a mi alma/cobrar figura, abrirse/otra vez desde el fondo/de su lejana aurora.*

22. *Ibid.*, « Más allá del límite » : *¡ Todo, todo en mi frente! ¡ Lo inasible y lo d6cil/esa estrella, estas labios/que a los míos deslullbran/ei rwnor que se esparce/con pasión por la tierra.*

23. *Noche adentro*, *op. cit.*, « La cautiva » : *contemplo a la soberbia desenlazar sus rayos/al olvido sufrente deslOjando, a la duda/cIavar oscuros dardos atroces en mi puerta.*

jours modérées, soit par l'emploi de l'hypothèse, soit par l'emploi du passé, soit par la généralisation: « Chaque image serait/comme une rose en rêve/sans crépuscules fixes » ; « les mondes/qui un jour furent des lèvres écloses de plaisir » ; « Oh, ces jours radieux/où tout, hommes, pierres, est contours vides,/ formes vives, étincelles »²⁴.

À côté de cette forme fréquemment utilisée dans les deux recueils, nous trouvons le principe de l'énumération d'éléments épars, cher à Péret, à Desnos, mais aussi à Lorca dans *Poetaen Nueva York*. Néanmoins, la juxtaposition des éléments repose toujours sur une logique relationnelle interne à tel point que ses énumérations se rapprochent aussi bien de la poésie surréaliste que de la poésie pure de Jorge Guillén, les faisceaux d'influences se rejoignant.

L'image de Rejano s'appuie également, comme l'image surréaliste, sur la comparaison. La comparaison surréaliste permet de rapprocher deux éléments insolites, ou encore de ne pas exprimer l'un des membres de la comparaison. Dans le poème « Persécution à perdre haleine », construit sous la forme « c'est comme... », un élément est comparé sur six strophes mais son identité n'apparaît qu'à la fin du poème. Cette technique relève de la poétique surréaliste mais l'apparition du comparé à la fin du poème « l'oubli », ramène ce dernier à un poème de la nostalgie. Le comparé est parfois le *je* du poète comme dans les vers suivants: « je m'éloigne et m'enchaîne/tel l'arôme qui abandonne le calice mais qui laisse sa trace jusqu'au dernier souffle »²⁵. Le comparé peut être plus ou moins éloigné sémantiquement du comparant, et donner lieu à une image surréaliste telle que Reverdy la définissait; nous en rencontrons un exemple approchant dans le vers suivant: « des heures comme des larves »²⁶.

Inscrite dans le surréel, la poésie de Rejano porte le surréalisme en filigrane. Dans *Nuit intérieure* nous lisons:

*Comment? Comment nouer le fil magique
si, à force de le serrer dans mes mains
il m'échappe, étoile désorbitée? 27*

Dans ces vers, la magie, la lumière cosmique, les mains, l'insaisissable sont réunis dans un ensemble à dominante surréaliste. Le fil magique confère parfois aux mots des dons de sorciers et les objets se métamorphosent alors, comme dans le poème « Miroir aveugle » :

24. *Ibid.*, « Agania » : *Cada ùnagen serfa/col/lo una rasa en sue/Ïos/crepusculos fijos; « La frontera » : los mundos/que una vez fueron labios florecidos de goza; « Privilegia » : Oh, esos días radiantes/en que todo, hombres, piedras/son contornos vacfos.*

25. *Ibid.*, « La cautiva » : *me alejo y me encadeno/como arama que el cáliz abandona y no obstante/dentro de él permanece hasta el último aliento.*

26. *Ibid.*, « Rueda de saledades » : *Horas como larvas.*

27. *Ibid.*, « La que está rota » : *¿ Como, como anudar el hi/o magico/si de tanto apretarlo entre mis manos,/desorbitada estrella, se me escapa?*

*tout devient miroir concave
où se perd le fleuve de la mort
que l'homme porte dans ses bras, ardent* ²⁸.

Le monde est métamorphosé en miroir, de sorte que le nouveau monde créé n'est qu'une illusion du premier. Cet aboutissement exprime le profond pessimisme de Rejano qui ne parvient pas à trouver le monde dont il rêve, même dans le surréel, même avec le mot magique. L'univers surréel apparaît çà et là, presque toujours dans l'isotopie de la mort: « des recoins naissent des ailes de corbeau»; « quand ta tempe s'éteint et que jaillit de tes yeux le cadavre d'un enfant »²⁹. Ainsi, le surréalisme est pour Rejano un mode d'accès à l'apaisement de sa douleur, à la sensation d'existence, il est un outil avec lequel il espère parvenir à retrouver la terre perdue. Mais le monde du surréel ne lui donne guère satisfaction car, pour lui, les mots, même magiques, ne semblent pas suffire:

*et mon âme qui ne fut ni glacée d'effroi
ni vaincue par l'insolite, ressemble
à un oiseau assoiffé, blessé,
à la recherche, dans cette immense
longitude lumineuse
du diadème
le plus humble, du trésor solitaire
tenant sur le seuil d'une réponse* ³⁰.

Cette réponse, il ne la trouvera pas encore, mais il est vrai qu'il n'a guère tenté de pousser plus avant sa quête dans le surréel. Souvent ses poèmes ne font qu'effleurer, frôler la limite sans parvenir à aller au-delà. Néanmoins, cette poéticité du surréel, comme nous l'avons nommée, rend sa poésie attachante et émouvante.

Dans cette brève approche de la poésie de Juan Rejano, nous avons souhaité montrer comment une esthétique telle que la poésie surréaliste avait pu tenir lieu d'influence générique sur une production singulière. Rejano n'a pas imité ses amis surréalistes mais il s'est servi de sa vaste culture, de ses expériences de journaliste, de critique, d'écrivain et il a intégré un cou-

28. *Ibid.*, « Espejo ciego » : *todo se me toma espejo concavo/donde se pierde el rio de la muerte/que el hombre /leva ardiendo en sus brazos.*

29. *Noche adentro*, « Tu hora » : *de los rincones nacen alas de cuervo; cuando tu sien se apaga/y brota por tus ojos el cadáver de un niño.* Nous retrouvons là des images chères à Lorca; les tempes, les cadavres, les yeux arrachés. Ces images macabres qui abondent dans *Poeta en Nueva York* constituent le nouveau monde de référence, ce qui n'est pas le cas chez Rejano où la métamorphose apparaît comme une quête vouée à l'échec et non comme une fin en soi.

30. *Ibid.*, « Espejo ciego » : *y mi alma que no enfrio el espanto/ni abatio 10 inaudito, se asemeja/a un pájaro sediento, malherido,/buscando en esta inmensa/longitud luminosa/la diadema/mas humilde, el tesoro solitario/que cabe en el umbral de una respuesta.*

rant esthétique de son temps. Est-il risqué de dire qu'il a suivi une mode littéraire? Peut-être. Toutefois, cette rencontre avec la poéticité du surréel répond sans aucun doute à l'importance de la présence surréaliste au Mexique dans les années quarante. Ainsi, un lieu social, des liens sociaux, des contextes d'édition, de critique, participent activement à l'établissement des marques génériques d'une production littéraire. Les caractéristiques et les conditions d'élaboration de l'état générique d'un texte sont fort complexes et dépendent en partie de la position du lecteur; la relation entre production et réception étant selon nous liée à un vaste système en mouvement de relations génériques. Il est intéressant de voir comment chez notre poète, sa propre réception d'un courant esthétique a pu se lier à sa production sous forme de réminiscences. Afin de mieux comprendre les mouvements qui animent les relations entre des entités esthétiques, il est utile de porter son regard sur les œuvres qui entourent les grands courants esthétiques. La production de Juan Rejano est en ce sens riche d'enseignement sur le processus d'intrusion culturelle du surréalisme, parti prenante de notre histoire esthétique. En outre, en raison de son importante participation à la vie culturelle et littéraire du Mexique et de l'Espagne exilée, pour sa personnalité généreuse et surtout pour sa poésie tellement « de son temps », Juan Rejano mérite d'être lu.

*Université Paris IV
Paris Sorbonne*

BIBLIOGRAPHIE :

- Fidelidad dei Sueiio*, Dialogo, México, 1943.
La Esfinge mestiza. Crónica menor de México, Ed. Leyenda, México, 1943.
El Genil y los Olivos, Ed. Litoral, México, 1944.
Vlspira heroica, Gráfica Panamericana, México, 1947.
El Oscuro Límite, Ed. Cuadernos Americanos, México, 1948.
Noche adentro, A.R.S., México, 1949.
Oda espaiiola, Ed. Nuestro Tiempo, México, 1949.
Constelación menor, Ed. La Espiga y el Laurel, Morelia, Michoacan, México, 1950.
Poemas de la nueva Polonia, Adaptaciones poéticas, México, 1955.
Canciones de la paz, Ed. Espafia y la paz, México, 1955.

La Repuesta. Homenaje a Machado, Ed. del Homenaje al autor, México, 1956.

Poemas de Adam Michiewicz. Versiones. En colaboración, México, 1957.

El Rfo y la Paloma, Ed. Finisterre, México, 1960.

Libro de los homenajes, Ed. UNAM, México, 1961.

Elegfa rota para un himno, Ed. Finisterre, México, 1963.

El Jazm(n y la !lama, Ed. Finisterre, México, 1966.

Alas de tierra. Poesfa 1943-1973, Ed. UNAM, México, 1973.

El poeta y su pueblo, Homenaje a Federico Garda Lorca, México, 1974.

La Tarde, Ed. Arte y libros, México, 1976.

Elegfas mexicanas, Ed. Era, México, 1977.

La Mirada dei Hombre, Antologfa poética, Ed. Casa del Campo, Madrid, 1978.

Antologfa poética, Ed. Lecturas Mexicanas, México, 1991.

L'EXPÉRIENCE MEXICAINE DU SURREALISME. UNE HISTOIRE EN CONSTRUCTION

Mona HUERTA

Lorsque dans la deuxième moitié des années trente, Artaud et Breton font le voyage du Mexique, la perception française de ce pays a bien changé depuis le début du siècle. Les découvertes de l'ethnologie et de l'archéologie, la présence continue à Paris d'intellectuels mexicains et la Révolution de 1910, ont attiré les regards sur un pays en mutation. Pour beaucoup, cependant, le Mexique demeure l'expression d'un mythe: celui du paradis perdu.

Depuis le XVI^e siècle, on a pu observer que l'Amérique est pour l'Europe une terre de régénération. Ce sentiment est particulièrement marqué dans les périodes de crise. Dans le contexte européen de l'entre deux guerres, il semble donc naturel que le surréalisme, après la défaite de la révolution espagnole, se soit investi avec André Breton dans cette « terre rouge, terre vierge toute imprégnée du plus généreux sang, [...] où le vent de la libération n'est pas tombé ».

Plus ou moins nombreuse entre le premier contact d'Antonin Artaud avec la terre mexicaine (1936) et le retour à Paris de Benjamin Péret (1948), la diaspora surréaliste a trouvé au Mexique non seulement une terre d'exil, de rencontres, de mythes et de révolutions, mais aussi un espace privilégié permettant à la fois les expériences individuelles et l'aventure collective.

De Cesar Moro, le péruvien artisan de la grande exposition de Mexico aux grandes figures de la vie culturelle mexicaine Diego Rivera et Frida Kalho, de Remedios Varo à Wolfgang Paalen, de Luis Buñuel à Octavio Paz, de déclarations en prises de position, de voyages en études, de revues en expositions, toute l'activité du surréalisme, puis de ses continuateurs des groupes Phases, concourt à faire du Mexique une matière vivante et une étape singulière dans la construction de l'imaginaire surréaliste.

La bibliographie proposée ci-dessous a été élaborée non seulement en puisant aux sources des ouvrages de référence du domaine mais aussi en sondant les grands réservoirs bibliographiques français, mexicains et nord-américains. Les premières banques de données, sont apparues dans les années soixante aux États-Unis et à partir de 1970 en France. Certaines d'entre elles contiennent cependant des références antérieures à la date de leur

mise en place. C'est le cas par exemple des catalogues de la Bibliothèque du Congrès ou de la Bibliothèque nationale de France qui couvrent la totalité des collections détenues par ces établissements.

Cette bibliographie recense donc des matériaux aussi divers que monographies, ouvrages collectifs, articles, thèses, actes de congrès ou catalogues d'expositions publiés pour la plupart après la Seconde Guerre mondiale. On constate en la parcourant que la littérature produite sur le surréalisme et le Mexique est plus fournie qu'on ne l'imaginerait *a priori*. Elle n'est ni homogène ni monocorde. Elle s'amplifie à partir des années quarante et bénéficie semble-t-il des réflexions menées dans le cadre d'expositions, de congrès ou d'ouvrages collectifs. Compte tenu des sources utilisées elle permet par ailleurs une vision différenciée de la recherche européenne et américaine qui se fait en ce domaine.

SUR LE SURREALISME INTERNATIONAL

« Aspectos del Para-Surrealismo y el Surrealismo en Latinoamérica », *Zona Franca. Revista de literatura e ideas*, 2a época, Caracas, 1972, año 2, n° 2.

Dans ce numéro latino-américain on retiendra l'article de Eunice Odio : « El surrealismo en la pintura de México ». pp. 59-65.

CHÉNIEUX GENDRON Jacqueline, LE ROUX François, VIENNE Marité, *Inventaire analytique de revues surréalistes ou apparentées. Le surréalisme autour du monde, 1929-1947*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1994, IV-463 p., bibliographie, index général des auteurs de textes, de réponses à des enquêtes ou jeux et de signataires de tracts, les illustrateurs, des noms cités dans le corps de la description analytique et des revues et journaux cités.

EARLE Peter G. (ed.), GUILLON German (ed.), *Surrealismo/Surrealismos : Latinoamérica y España, Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1977*, University of Philadelphia, Department of Romance Language, 1978, 161 p., bibliographie, pp. 152-161.

JOUFFROY Alain, « André Breton et le surréalisme international », *Opus International*, avril-mai 1991, n° 123-124, VI-225 p., ill.

LEFORT Daniel (coord.), RIVAS Pierre (coord.), CHÉNIEUX GENDRON Jacqueline (coord.), *Nouveau monde, autres mondes. Surréalisme et Amériques*, Lachenal et Ritter, Paris, 1995, 267 p., ill. coll. « Pleine marge », n° 5.

SOBRAL LUIS de Moura (ed.), *Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine. Un surréalisme périphérique, 16-18 septembre 1983*, éd. de l'Université, Montréal, 1984, 295 p., 33 p. de pl. bibliogr.

*

EIRO Adam, PASSERON René, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Presses universitaires de France, Paris, 1982, 464 p., ill., bibliogr. pp. 436-464.

Voir plus particulièrement les articles de: CARASSOU Michel, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, p. 344/JAGUER Édouard, *Girone/la*, p. 185; Moro, p. 290; Onslow-Ford, p. 311; Remedios, pp. 354-355/Kral Petr, *Buñuel*, p. 72/LAMBERT Jean-Clarence, *Air mexicain*, p. 14; F.I.A.R.I., pp. 168-169; Mexique, pp. 280-281; Paz, p. 323; Tamayo, p. 396/Légrand Gérard, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique latine*, p. 25/PAOLI-LAFAYE Elisabeth, *Carrington*, pp. 78-79/RIVAS Pierre, *Amérique latine*, pp. 19-20; *Amérique latine (dans le surréalisme français)*, p. 20/TIBERGHEN Gilles A., *Dyn*, p. 137; *Kahlo de Rivera*, p. 229; *Paalen*, pp. 314-315/VIRMAUX Alain et Odette, *L'Ange exterminateur*, p. 23.

L'IMAGINAIRE MEXICAIN DES SURRÉALISTES

LAROCHE-SANCHEZ Évelyne, *L'aventure mexicaine du surréalisme, 1936-1948*, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, thèse de 3^e cycle en littérature comparée du XX^e siècle, sous la direction de Daniel Henri Pageaux, Paris, 1987, 2 vol., 460 p.

SANCHEZ Héctor comp., *México nueve veces contado, por narradores extranjeros*, Secretaría de Educación, Mexico, 1974. 215 p., ill., coll. « SepSetemas », n° 127.

Anthologie de neuf textes sur Mexico écrits par Laszlo Passuth, John Reed, Antonin Artaud, Max Frish, Malcolm Lowry, Graham Greene, D.H. Lawrence, Alvaro Mutis et Ramón del Valle Inclán.

*

ANDRADE Lourdes, « Villa en la baraja surrealista », *Artes de México*, 1991, autumn, n° 13, pp. 74-75, 96, ill.

Part que prend le révolutionnaire mexicain dans l'imaginaire des surréalistes qui le représentent comme le « magicien de la Révolution » dans le tarot de Marseille.

ANTOINE Régis, « Des hommes en travers du mythe », *Mélusine, Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, « L'âge d'or, l'âge d'homme », 1985, n° 7, pp. 69-86.

Dans quelle mesure les voyages du surréalisme dans les Amériques noires et indiennes ont-ils influencé la formation d'un mythe de caractère primitiviste suggérant l'idée d'un âge d'or des collectivités humaines?

CARDOZA y ARAGON Luis, MAREY Juan (trad.), « Pourquoi le Mexique? », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 1984, novembre-décembre, n° 667-668, pp. 94-109.

COYNÉ André, « Le surréalisme et le Mexique. Deux rencontres: Antonin Artaud, Benjamin Péret » in Lefort Daniel (coord.), Rivas Pierre (coord.), Chénieux Gendron Jacqueline (coord.), *Nouveau monde, autres mondes. Surréalisme et Amériques*, Lachenal et Ritter, Paris, 1995, pp. 161-178.

NUÑEZ E., « Realidad y mitos latinoamericanos en el surrealismo francés », *Revista Iberoamericana*, abril-junio 1971, pp. 311-324.

PIERRE José, « L'Amérique indienne et le surréalisme » in Lefort Daniel (coord.), Rivas Pierre (coord.), Chénieux Gendron Jacqueline (coord.), *Nouveau monde, autres mondes. Surréalisme et Amériques*, Lachenal et Ritter, Paris, 1995, pp. 241-267.

Antonin Artaud

ARTAUD Antonin, *Les Tarahumaras*, Gallimard, Paris, 1987, 184 p.

CARDOZA y ARAGON Luis, *Poesias completas*, Mexico, 1977.

Dans ce livre on trouve un témoignage sur le voyage d'Artaud au Mexique (janvier-novembre 1936) et les conférences qu'il y donna.

DATTLER A., *Le Mexique mythique d'Artaud et de Le Clézio*, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, Paris, 1991, 139 p. [Mémoire de 2^e cycle, Institut des hautes études de l'Amérique latine].

HARRIS Max Richard, *Theater, Colonization and « The conquest of Mexico » : Performing the other's text as a made and model of cross cultural dialogue*. [Dissertation abstracts international. Ann Arbor, Michigan, 1990].

MÉREDIEU Florence de, *Antonin Artaud, voyages*, Blusson, 1992, 189 p. ill.

POOLE Sara, *The utmost response : a comparison of the writing and the thought of Antonin Artaud and D.H. Lawrence*. [Dissertation abstracts international. Ann Arbor, Michigan, 1990].

SANTIAGO Silviano, *Viagem ao Mexico*, Rocco, Rio de Janeiro, 1995, 383 p., ill

Fiction sur le voyage d'Antonin Artaud au Mexique.

TZONTÉMOC Pedro, *Tiempo suspendido : fotografía sobre la ruta de Antonio Artaud en la Sierra Tarahumara*, presentación de Luis Mario Schneider y Louis Panabière, textos, Georges Lavaudant... [et al], Grupo Editorial Casa de las Imágenes, la ed., Mexico, 1995, 145 p., ill

*

ANDERMANN Jens, «-Heilung am ende der Welt Antonin Artaud auf der Suche nach dem Jingbrunnen », in SCHMIDT Friedhelm (ed.), *Wildes Parodies. Rote holle : Das Bild Mexikos and Literatur und Film der Modern*, Aisthesis, Bielefeld, 1992, pp. 91-110.

ARTAUD Antonin, THÉVENIN Paule (éd.), « La Force du Mexique », *La Nouvelle Revue française*, juillet-août 1982, n° 354-355.

BROTHERSTON J.G., « Revolution and the ancient literature of Mexico for D.H. Lawrence and A. Artaud », *Twentieth Literature, a scholarly and critical journal* (NY), 1972, n° 18, pp. 181-189.

CARDOZA y ARAGON Luis, «Artaud en México », *Plural. Crítica, arte y literatura*, 1973, n° 19, pp. 12-15.

CARDOZA y ARAGON Luis, « Los pasos de Artaud en el techo del surrealismo », *André Breton, atisbado sin la mesa parlante*, la edición, UNAM, Mexico, 1982, pp. 65-79.

GAUDRY François, « Artaud au Mexique. L'âge ingrat », *Mélusine, Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, 1986, n° 8, pp. 111-123.

GAUDRY François, OLIVERAS Joseph M., « Artaud en México », *Quimera, Revista de Literatura*, Barcelona, n° 54-55, pp. 50-57.

GAUDRY François, OLIVERAS Joseph M., « Un témoin du voyage au Mexique d'Antonin Artaud », *La Quinzaine littéraire*, 1986, 16-30 juin, n° 465, pp. 15-16.

KNAPP Bettina L., « Antonin Artaud and the Mystic's utopia » in MATHE Allain (éd.), *France and North America Utopia and utopias, Proceedings of 3rd symposium of French and American Studies, march 4-8, 1974*, University of South Western Louisiana, Lafayette Center for Louisiana Studies, 1978, pp. 123-131.

LAMBERT Jean-Claire, « Tarahumara » in *Les Armes parlantes, pratique de la poésie*, Belfond, Paris, 1976, pp. 33-57.

LE CLEZIO Jean Marie Gustave, MEUNIER Anne Marie (trad.), « Antonin Artaud, le rêve mexicain », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, novembre-décembre 1984, n° 667-668, pp. 110-120.

Le texte original a été publié par l'Université de Perpignan: « Antonin Artaud: el sueño mexicano », *Études mexicaines*, 1980, n° 3, pp. 20-27.

PASI Carlo, « Dans le cercle de la cruauté, les Tarahumaras d'Antonin Artaud » in Lefort Daniel (coord.), Rivas Pierre (coord.), Chénieux Gendron Jacqueline (coord.), *Nouveau monde, autres mondes. Surréalisme et Amériques*, Lachenal et Ritter, Paris, 1995, pp. 147-159.

PODOL Peter L., « Contradictions and dualities in Artaud and Artaudian theater : the Conquest of Mexico and the Conquest of Peru », *Modern Drama*, Toronto, décembre 1983, vol. 26, n° 4, pp. 518-527.

SCHNEIDER Luis Mario, « Artaud y México », *Viaje al país de los Tarahumaras*, SepSetentas, Mexico, 1975, pp. 7-93.

SLANEY F.M., « Un paysage entièrement moderne. Artaud dans la sierra Tarahumara : localismes », *Anthropologie et Sociétés*, 1994, vol. 18, n° 1, pp. 133-155, bibliogr. 48 réf.

Critique de l'ethnographie pratiquée par Antonin Artaud. déformée par le primitivisme romantique et le mysticisme et qui perpétue. en imposant au monde des définitions euro-centriques de l'humanité, le colonialisme culturel.

André Breton

André Breton recuerdo de México, Mexico Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, 40 p., fotogr.

BRETON André, *La Clé des champs*, Sagittaire, Paris, 1953.

CARDOZA y ARAGON Luis, *André Breton. atisbado sin la mesa parlante*, segunda edición, Mexico Fondo de Cultura Económica, 1992, 195 p., coll. « Tierra firme ».

LEGRAND DAZUT Mireille, *Contribution à une édition critique de la « Clé des champs »*. Université de Tours, thèse de 3^e cycle de Lettres modernes sous la direction de Jacques Body, Tours, 1981, 340 p.

PAZ Octavio, *Estrella de tres puntas André Breton y el surrealismo*, Vuelta, Mexico, 1996, 129 p., coll. « Las insulas extranas ».

*

BRADU Fabienne, *André Breton en México*, Editorial Vuelta, 1. ed., Mexico DF, 1996, 250 p., bibliogr. coll. « El gabinete literario ».

BRETON André, « [Conférences de Mexico] » publiées dans les *Œuvres complètes, t. II*, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, Paris, 1992, pp. 1260-1285, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Ces conférences inédites sont publiées sous le titre « Changer la vue»; « Note sur le cinéma »; « Présentation d'un *Chien andalou* »; « L'œuvre d'art et la pensée philosophique »; « Surréalisme et connaissance »; « à Mexique-France, le 26 juin 1938 ».

BRETON André, « Souvenir du Mexique », *Minotaure*, mai 1939, n° 12-13, pp. 31-52, II photographies de Manuel Alvarez Bravo.

La revue a été rééditée par Skira, 1981, et le texte repris par André Breton dans la *Clé des champs*.

DORE Ashton, ALMELA Juan (trad.), « Vaso comunicante », *Vuelta*, janvier 1992, vol. 16, n° 182, pp. 15-17.

KATZEW Ilona, « Proselyting surrealism, André Breton and Mexico », *Review Latin American Literature and Arts*, New-York, 1995, fall, n° 51, pp.21-33.

LAMBERT Jean-Clarence, « Le Mexique imaginal d'André Breton », *Pleine Marge, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, décembre 1990, n° 12, pp. 41-55.

LAMBERT Jean-Clarence, GONZALEZ DE LEON Ulalume (trad.), « André Breton y México », *Vuelta*, mars 1989, vol. 13, n° 148, pp. 9-19.

PALAZON MAYORAL Marfa Rosa, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Mexico, 1986, 503 p.

PAZ Octavio, « Poemas mudos y objetos parlantes (André Breton) », *Vuelta*, janvier 1992, vol. 16, n° 182, pp. 12-14.

PLOUVIER Paule, « Utopie de la réalité, réalité de l'utopie », *Mélu-sine, Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, 1985, n° 5, pp. 85-99.

Influence du Mexique dans l'œuvre de Breton et dans la sensibilité surréaliste en général.

TORRES FIERRO Danubio, « André Breton, mito poetico y mito revolucionario », *Vuelta*, Mexico, avril 1996, vol. 20, n° 233, pp. 60-62.

VALLE Rafaël Heliodoro, JASON William (trad.), « Dialogues with André Breton », *Transformation*, Devon, 1973, n° 6, pp. 6-11.

Édition en anglais du texte «Dialogo con André Breton», *Universidad de Mexico*, juin 1938, pp. 5-8.

César Moro

COYNÉ André, *Cesar Moro*, Imprimerie Torres Aguirre, Lima, 1956.

MORO Cesar, ORTEGA Julio (ed.), *Versiones dei surrealismo*, Tusquets, Barcelona, 1974, 168 p., coll. « Cuadernos marginales », 41.

Textes publiés entre 1938 et 1949 dans différentes revues.

MORO César, WARD Philip (trad.), *The scandalous life of Cesar Moro in his own words*, Oleander Press, New-York, 1976, 24 p.

*

COYNÉ André, « Cesar Moro entre Lima, Mexico et Paris », *Opus International*, n° 19-20, pp. 100-105.

NANDINO E., « Suplemento en homenaje a la memoria de Cesar Moro », *Estaciones*, printemps 1956, pp. 130-148.

Dans ce même numéro de *Estaciones* est reproduit l'article « La poesia surrealista » publié par Cesar Moro dans la revue *Poesia* (suppl. n° 3, mai 1938).

Benjamin Péret

PÉRET Benjamin (trad. et prés.), *Le Livre de Chi'am Balam de Chumayel*, Denoël, Paris, 1955, 230 p., ill.

PÉRET Benjamin, *Air mexicain*, Arcanes, Paris, 1952.

L'édition mexicaine illustrée par Rufino Tamayo, *Aire mexicano*. a été rééditée récemment: Mexico Aldus 1996, [64] p., [4] pl., ill.

PÉRET Benjamin, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires*, Albin Michel, Paris, 1960.

PÉRET Benjamin, *Pulquerfa quiere un auto y otros cuentos*. Prólogo de Octavio Paz. Traducción de Ida Vitale, Vuelta, Mexico, 1994, 82 p., ill., coll. « Las fnsulas extrañas ».

*

DEBENEDETTI Jean-Marc, « A propos d'*Air mexicain* » in Jean-Michel Goutier, *Benjamin Péret*, Henri Veyrier, Paris, 1982, pp. 130-146.

PÉRET Benjamin, « Nos traços dos grandes Itzás », *Anhemi*, São Paulo, Brazil, 1955, ano 5, vol. 20, n° 59, pp. 226-242.

SINGLER Christof, « Ojo abierto en la selva, Benjamin Péret y las Américas », *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien - Caravelle*, 1992, n° 58, pp. 65-78, notes.

La place des surréalistes dans la compréhension de l'Amérique, les mythes du Mexique et du Brésil dans l'œuvre de Benjamin Péret.

LE MEXIQUE, LE SURREALISME ET LA RÉVOLUTION

GALL Olivia, *Trotsky et la vie politique dans le Mexique de Cardenas (1937-1940)*, Université des sciences sociales, Grenoble III, thèse de 3^e cycle « études politiques » sous la direction de Pierre Broué, Grenoble, 1986, 730 p.

SCHWARTZ Arturo, *Breton-Trotsky*, UGE, 1977, 216 p., coll. « IOI 18 », no 1174.

Traduction par Amaryllis Vassilikioti-Weiler de *André Breton, Leone Trotsky : storia di un'amicizia tra l'arte e la rivoluzione*, Roma, Savelli, 1974. En appendice un choix de textes pour la plupart d'André Breton, extraits de diverses revues et publications.

TIBOL Raquel, *Documentacion sobre el arte mexicano*, Fonda de Cultura Económica, Mexico, 1974, 135 p., coll. « Archiva del fonda », 2.

Ce livre couvre une période de trente années d'art moderne au Mexique et revient en particulier sur le manifeste signé par Breton et Rivera « Pour un art révolutionnaire indépendant ».

Van HEIJENOORT Jean, *Sept ans auprès de Léon Trotsky*, Lettres nouvelles, Paris, 1978.

*

BONNET Marguerite, « Trotsky et Breton », *Cahiers Léon Trotsky*, mars 1986, n° 25, pp. 5-17.

BRETON André, « Visite à Léon Trotsky », *La Clé des Champs*, Pauvert, 1953, pp. 42-54.

KADAR M., « Partisan culture in the thirties : *Partisan Review*, the surrealists and Leon Trotsky », *Canadian review of Comparative Literature = Revue canadienne de littérature comparée*, 1986, vol. 13, n° 3, pp. 375-423.

ROCHE Gérard, « Breton-Trotsky : une collaboration », *Pleine Marge, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, 1986, n° 3, pp. 73-93.

ROCHE Gérard, « La rencontre de l'aigle et du lion. Trotsky, Breton et le manifeste de Mexico », *Cahiers Léon Trotsky*, mars 1986, n° 25, pp. 23-46.

SUR LE SURREALISME AU MEXIQUE

ANDRADE Lourdes, *Para la desorientacion general, trece ensayos sobre México y el surrealismo*, Editorial Aldus, Mexico, 1996, 189 p., fotogr., bibliogr., coll. « Las haras situadas ».

MARTIN Carlos, *Hispanoamérica : mito y surrealismo*, Procultura, Presidencia de la Republica, Bogotá, 1986, 269 p., bibliogr., index, coll. « Nueva biblioteca colombiana de cultura ».

Dans cet ouvrage l'auteur revient aux origines du réel merveilleux et le compare aux mythes

et au surréalisme. Sont examinés sous cet aspect les œuvres de Westphalen, de Paz, d'Asturias et de Carpentier.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Mexico, 1969, 133 p., 142p. de pl., bibl., ill.

Après avoir examiné les racines européennes du surréalisme et de l'art fantastique l'auteur réserve la majeure partie de son livre à des artistes comme Manuel Rodríguez Lozano, Frida Kahlo, Carlos Mérida, Leonora Carrington, Remedios Vara, Friedeberg, et bien sûr, Cuevas.

ROMAN DELGADO S., *Le Surréalisme et les arts plastiques au Mexique*, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, thèse de 3^e cycle sous la direction de Robert Marrast, Paris, 1984, 418 p., bibliogr. 21 p.

Centré sur la grande exposition du surréalisme à Mexico en 1940. En appendice articles concernant l'étape surréaliste mexicaine et le développement du marché de l'art.

SCHNEIDER Luis Mario, *México y el surrealismo, 1925-1950*, Arte y Libros, Mexico, 1978, 246 p., bibliogr., pp. 235-246.

SOMOLINOS Palencia Juan, *El surrealismo en la pintura mexicana*, Arte, Mexico, 1973, 109 p., ill., bibliogr.

Source utile pour l'étude des développements du surréalisme et de l'art fantastique au Mexique. Importante bibliographie.

TARVER Gina McDaniel, *Issues of otherness and identity in the works of Izquierdo, Kahlo, Artaud, and Breton*, N.M., University of New Mexico, Latin American Institute, Albuquerque, 1996, 28 p., ill., bibliogr., pp. 23-28, coll. « Research paper », n° 27.

ROIG Javier, *El surrealismo en México*, Universidad de Puerto Rico (Campus de Rio Piedras), Sistema de Bibliotecas, Colección de artes, San Juan, 1989, II p., ill. [Listado anotado de la colección de las Artes, 6].

*

AZUELA A., « Surrealism in Mexico: an alternative », in Moura Sobrai L. (ed.), *Le Surréalisme périphérique*, éd. de l'Université, Montréal, 1984, pp. 203-216.

CRUZ RAMIREZ Alfredo, « Au Mexique », in *La planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947*, Direction des musées, Marseille, Flammarion, Paris, 1986, pp. 91-96.

CUESTA Jorge, « Apuntes sobre André Breton », *Siempre!*, n° 245, 26 octobre 1965, p. 12.

FAUCHEREAU Serge, « Surrealism in Mexico », *Art Forum*, vol. 25, 1986, pp. 86-91.

GUILBAUT Serge, « Aztèques et Celtes: à l'assaut de l'histoire contemporaine », in *Coloquio Internacional de Historia de Arte, 17 th 1993, Zacatecas Arte, historia e identidad en América : visiones comparativas*, UAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Mexico DF, 1994, pp. 809-819, 6 ill.

LARREA Juan, « El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo », *Cuadernos americanos*, Mexico, mayo-junio 1944, pp. 216-235.

MANTHORNE Katherine, « Robert Motherwell in Mexico », *Latin American Art. Arts of Mexico*, 1990, vol. 2, faU, n° 4, pp. 66-69, 6 ill.

Robert Motherwell rencontre les surréalistes à Mexico et développe ses positions politiques sous l'influence de Matta et de la Révolution mexicaine.

PIERRE José, « Le surréalisme aux Antilles et en Amérique latine », in *L'Univers surréaliste*, Samogy, 1983, pp. 224-226.

PIERRE José, « Le surréalisme et le Mexique », *Bulletin RTS*, avril 1979, n° II (RCP n° 402 du CNRS).

RODRIGUEZ PRAMPOLINI Ida, UPTON John (trad.), « Dada and Surrealism in Mexico », *Latin American art, Arts of Mexico*, 1990, vol. 2, fall, n° 4, pp. 56-60, 10 ill.

SOMOLINOS PALENCIA Juan, « Psico-surrealismo », *Norte. Revista hispanoamericana*, 1976, n° 271, pp. 48-51.

Fondamental pour comprendre les développements du surréalisme au Mexique.

LE SURREALISME AU MEXIQUE-C'EST AUSSI LE CINÉMA DE LUIS BUNUEL

BROWN Jerome Albert, *Inheritors of the Black legend Francisco Goya and Luis Buñuel* Rice University, Mexico-Spain, 1995, 106 p.

BUNUEL Luis, *Mon dernier soupir*, Laffont, Paris, 1982.

Récit autobiographique.

El ojo Buñuel, México y el surrealismo, Mexico Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 1996, 117 p., fotogr.

Analyse et présentation de l'œuvre cinématographique de Luis Buñuel (1900-1983).

FUENTES Victor, *Buñuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación Provincial de Teruel; [Aragón], Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1993, 194 p., ill. bibliogr. references pp. 159-163, coll. « Luis Buñuel. Estudios y documentos ».

LILLO Gastón, *Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel*, Université Paul Valéry, CERS (UFR II), Montpellier, 1994, 170 p., ill., coll. « Co-textes », n° 26.

*

PAZ Octavio, « Le cinéma philosophique de Luis Buñuel », traduit de l'espagnol par Karine Berriot, *Opus International*, André Breton et le surréalisme international, avril-mai 1991, n° 123-124, pp. 134-135.

SUR LE SURREALISME ET L'ART MEXICAIN

LA PEINTURE

DEBROISE Olivier, « El espíritu rojo no ha muerto », in *Figuras en el trópico. Plástica mexicana, 1920-1940*, Oceano, Mexico, 1984, pp. 153-190.

FAUCHEREAU Serge, *Les Peintres révolutionnaires mexicains*, Messidor, Paris, 1985, 125 p., index, 137 fotogr.

Dont les surréalistes Tamayo, Kahlo et d'autres.

PAZ Octavio, *Le Signe et le grimoire. Essais sur l'art mexicain*, Gallimard, Paris, 1995, 185 p.

Certains de ces essais concernent l'art précolombien et la peinture murale, mais aussi des artistes proches du surréalisme comme Manuel Alvarez Bravo, Alberto Gironella, Rufino Tamayo ou Frida Kahlo.

*

ANDRADE Lourdes, « La pintura surrealista en México. Cronología mínima (1925-1983) », *México en el Arte*, vol. 7, hiver 1984, pp. 9-16.

ANZURES Rafael, « Poesía, magia y surrealismo », *Cuadernos médicos*, Mexico, dico 1956, pp. 29-40.

Article fondé en particulier sur les œuvres de Leonora Carrington et Remedios Varo au Mexique et sur l'exposition surréaliste de Mexico de 1940.

COVANTES Hugo, *Cinco pintores de la fantasía : ensayo en 5 tiempos sobre el arte fantástico*, Arte Ediciones, Mexico, 1974, 120 p., ill., bibliogr., pp. 117-120.

MONSIVAIS Carlos, « Perspectives on the arts of Mexico », *Latin American Art, Arts of Mexico*, 1990, vol. 2, fall, n° 4, pp. 25-27.

Changements culturels au Mexique depuis la Révolution mexicaine. Le surréalisme est étudié avec les nouvelles générations d'artistes et d'autres mouvements artistiques.

OO10 Eunice, « El surrealismo en la pintura en México », *Zona Franca*, 2a época, Caracas, 1972, año 2, feb., n° 2, pp. 59-65.

Ce texte concerne en premier lieu Leonora Carrington, Remedios Varo, et Frida Kahlo, les « grandes prêtresses » du surréalisme mexicain. Une place est faite également aux membres de la jeune génération: Gonzalo Ceja, Alfonso Durán Vazquez, Beatriz Zamora, et Pablo Weis.

*

BONILLA Manuel, *Muralismo continuadores y renovadores. Taller de la gráfica popular. Los contemporáneos. El surrealismo*, Subsecretaría de Cultura, Secretaría de Educación Pública, Mexico, [sJ.], 1 cassette Beta, coll. « Historia de la pintura de México », n° 3.

Dans ce film sont prises en compte quelques expressions du surréalisme au Mexique.

CHADWICK Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames and Hudson, 1985. [Publié en français sous le titre *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, éditions du Chêne, Paris, 1986].

Dans cet ouvrage consacré aux femmes surréalistes nous retiendrons ici les portraits enflammés de Leonora Carrington et de Remedios Varo et les commentaires de leurs œuvres.

RIESE-HUBERT Renée, *Magnifying mirrors : women surrealism and partnership*, University of Nebraska Press, Lincoln-London, 1994, XII-409 p., 14 pl., ill., bibliogr., index.

Analyse de la collaboration des couples surréalistes avec insistance sur le rôle de la femme. Parmi les cas étudiés retenons ici : Remedios Varo et Benjamin Péret, Leonora Carrington et Max Ernst, Alice Rahon et Wolfgang Paalen, Frida Kahlo et Diego Rivera.

SULEIMAN Susan Rubin, *Subversive Intent - Gender Politics and the Avant Garde*, Harvard University Press, 1990.

*

ANDRADE Lourdes, « Tres mujeres del surrealismo », *México en el Arte*, invierno 1985, n° II, pp. 28-31.

2. Sur les artistes

Manuel Alvarez Bravo

CUEVAS-WOLF Cristina, *Indigenous cultures, leftist politics and photography in Mexico from 1921 to 1940* (Guillermo Kahlo, Agustín Víctor Casasola, Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Alvarez Bravo, Lola Alvarez Bravo), Northwestern University, PHD, 1997.

Cette thèse, consacrée à la photographie mexicaine, analyse l'œuvre de photographes mexicains et en particulier celle de Manuel Alvarez Bravo proche du surréalisme. Sont soulignées en particulier les caractéristiques sociales et ethnographiques du Mexique des années 1910-1944.

Sergio Bustamante

BUSTAMANTE Sergio, CARVAJAL ENRIQUEZ Yolanda, *Sergio Bustamante en Puerto Vallarta : arte y naturaleza*, [Mexico, s.n., 1991], Impresora Formai, 64 p., ill.

Leonora Carrington

CARRINGTON Leonora : *The Mexican Years: 1943-1985*, University of New Mexico Press, Paperback, May 1992.

CARRINGTON Leonora, PONCE J.G., *Leonora Carrington*, Era, Mexico, 1974.

CHADWICK Whitney, *Leonora Carrington la realidad de la imaginación*, Mexico Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 165 p., ill., coll. « Galeria. Arte mexicano ».

Biographie et œuvre de Leonora Carrington peintre et surréaliste devenue mexicaine.

*

ANTLE Martine, « Mise au point sur les femmes surréalistes. Le clin d'œil de Leonora Carrington », *Romance Notes*, 1993, vol. 34, n° 2, pp. 119-133, bibliogr. 26 réf.

CHADWICK Whitney, « Carrington, Mexico and Surrealism Art Forum on Leonora Carrington », *Women's Art Magazine*, march-avril 1992, n° 45, pp. 26-29.

Comment Leonora Carrington a puisé au Mexique l'inspiration pour toutes les formes de son art.

CHRISTENSEN P.G., « The flight Passion in Leonora Carrington's Literacy work », *Dada/surrealism. Surrealism and women*, 1990, n° 18, pp. 148-158.

CLARE Kunny, « Leonora Carrington's mexican vision », *Museum Studies*, 1996, vol. 22, n° 2, pp. 166-179.

GRUNBERG Salomon, « Leonora Carrington », *Art Nexus*, 1997, n° 26, pp. 62-65.

ORENSTEIN Gloria, « La nature animale et divine de la femme dans l'œuvre de Leonora Carrington », *Mélusine, Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, 1981, n° 2, pp. 130-137.

WARNER Marina, « The Goddess Rising : Carrington and Women Art Forum », *Women 's Art magazine*, march-avril 1992, n° 45, pp. 26-29.

Diego Rivera

Diego Rivera 1886-1986 : simposio sobre el artista en el centenario de su natalicio, Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes, Mexico, agosto de 1986, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes-SEP, 1986, X-256 p., ill.

GONZALEZ Doreen, *Diego Rivera, his art, his life*, Enslow Publishers, Springfield, NJ, 1996, 126 p., bibliogr.

Diego Rivera et Frida Kalho

BEER Melissa M., *Modern Mexican art and history of the art of Diego Rivera and Frida Kalho*, University of California, MA, Dominguez Hills, 1994, 100 p.

LE CLEZIO Jean Marie Gustave, *Diego et Frida*, Stock, Paris, 1993, 237 p., ill., coll. « échanges ».

Autre édition du texte: Paris, Gallimard, 1995, 308 p., col. Folio, n° 2746.

BRETON André, *El arte de Frida Kahlo es... un liston alrededor de una bomba: una mirada sobre el arte mexicano*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico, 1996, 113, [2] pl., il\.

DRUCKER Malka, ANDERSON Laurie (introd.), *Frida Kahlo: torment and triumph in her life and art*, Bantam, New-York, 1991, index, col\, « The Barnard biography series ».

Publié en 1995 sous le titre *Frida KaMa* aux presses de l'University of New Mexico, 159 p., ill.

GARCIA Rupert, *Frida Kahlo, a bibliography*, University of California, Chicano Studies Library-Publications Unit, Berkeley, 1983, XI-48 p., ill., coll. « Chicano Studies Library publication series », n° 7.

HAUPTMAN Terry Linda, *Federico Garcia Lorca's notion of duende in the paintings of Frida Kahlo and the poetry of Pablo Neruda: toward a poetics of synthesis (Mexico, ChUe)*, Ohio University, PHD, 1997.

Le surréalisme, la mexicanité et le modernisme sont analysés dans cette thèse à partir de l'œuvre comparée de Frida Kahlo et de Pablo Neruda passées au crible du concept de Lorca du « Duende » et des techniques et des objectifs surréalistes.

HERNANDEZ M.T., *La Peinture surréaliste au Mexique et Frida Kalho*, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, Paris, 1983, 94 p., il\., bibliogr., 5 p. [UFR études ibériques, mémoire de maîtrise sous la direction de Claude Fell].

HERRERA Hayden, *Frida Kalho, her life. her art* (Mexico), City University, New-York, 1981, 1016 p. Thèse PHD publiée sous le titre *Frida, the life of Frida Kahlo*, Harper & Row, New-York, 1983, XIII-507 p., [48] p\., il\.

Frida Kalho, traduction française par Philippe Beaudoin, A. Carrière, Paris, 1996, 665 p., 48 p. de pl.

JAMIS Rauda, *Frida Kalho, autoportrait d'une femme*, Presses de la Renaissance, Paris, 1985, 331 p., [8] p\., il\., bibliogr. (p. \30).

Nouvelle édition par Babel en 1996, 415 p.

KALHO Frida, FUENTES Carlos (introd.), LOWE Sarah M. (avant propos transcript. et comment.), *Diario Frida Kahlo : autoretrato Intimo*, La vaca independiente, Mexico, 1995, XIV-296 p., il\., bibliogr. (p. 293).

Publié simultanément à New-York sous le titre: *The diary of Frida KaMa: an intimate self-portrait*. Introduction by Carlos Fuentes; essay and commentaries by Sarah M. Lowe, New-York, H. N. Abrams, 1995, 295 p., ill., bibliogr., index et en France: *Le journal de Frida KaMa*, Paris, éditions du Chêne, 1995, 296 p., ill. pl.

RICO CERVANTES Araceli, *Frida Kahlo : fantaSia de un cuerpo herido*, Plaza y Valdés, Mexico, 1987, 178 p., il\., col\, « La Ciudad ».

RICO CERVANTES Araceli, *L'œuvre de Frida Kahlo (1910-1954)*, thèse de 3^e cycle en Art et Archéologie, sous la direction de Marc Le Bot, Université de la Sorbonne, Paris IV, Paris, 1983.

RICHMOND Robin, *Frida Kahlo in Mexico: painters & places*, Pomegranate Artbooks, San Francisco, 1994, 157 p., il\., bibliogr., pp. 154-155, index.

TIBOL Raquel, *Frida Kahlo : crónica, testimonios y aproximaciones*, Ediciones de Cultura Popular, Mexico, 1977, 159 p., bibl., 16 pl., ill., coll. « Filosofía y letras », n° 34.

L'auteur reprend l'idée que Frida Kahlo est surréaliste avant de connaître André Breton. Le chapitre « Frida par Frida » donne à lire d'intéressantes notes biographiques et souligne certains aspects des relations de Frida Kahlo avec le surréalisme international.

ZAMORA Martha, *Frida: el pincel de la angustia*, [La Herradura, Mexico], M. Zamora, [1987], 409 p., ill., bibliogr., pp. 387-401.

*

BRETON André, « Frida Kahlo de Rivera » in *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, pp. 141-144.

CONDE Teresa del, « Lo popular en la pintura de Frida Kahlo », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, Universidad Nacional Autónoma, Mexico, 1976, n° 45.

GUYOT Joëlle, « Mythes identitaires dans l'œuvre de Frida Kahlo », *América*, 1988, n° 3, pp. 81-99, 68 réf.

Julio Galán

SCHNEIDER Luis Mario [et al.], *Julio Galan*, [Mexico], Grupo Financiero Serfin, S.A. de C.V., 1993, 353 p., ill., bibliogr., pp. 349-352.

Alberto Gironella

EDER Rita, *Gironella*, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Instituto de Investigaciones Estéticas, Mexico, 1981, 1a ed., 158 p., [47] pl., ill., bibliogr., pp. 143-153.

JAGUER Édouard, *Gironella*, Ediciones Era, Mexico, 1964, 124 p., ill., bibliogr., pp. 114, 119-120, coll. « Imágenes ».

*

FRASER Valerie, « Surrealising the Baroque », *Oxford Art Journal*, 1991, vol. 14, n° 1, pp. 34-43, 12 ill.

Sur l'héritage espagnol au Mexique et le travail d'Alberto Gironella.

PIERRE José, « Alberto Gironella, ou l'ange exterminateur », *Pleine Marge, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, 1987, n° 5, pp. 29-40.

Franco L. Gomez

ALVARADO Lang Pedro, *El surrealismo y el caso de Franco L. Gomez*, [gravures de Franco Lázaro Gomez, Tuxtla? Chiapas], Ediciones Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, [1949?], 87 p., [15] pl., ill.

Maria Jesus Izquierdo

ARTAUD Antonin, « Maria Izquierdo », *Pleine Marge, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, 1989, juin, n° 9, pp. 103-108.

Ce texte publié à l'origine dans la *Revista de Revistas* (août 1936, n° 1370) est retranscrit de l'espagnol par Marie Dézon et Philippe Sollers et repris dans Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 301-307.

PIERRE José, « Situation de Marfa Izquierdo dans la peinture mexicaine », *Pleine Marge, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, 1989, juin, n° 9, pp. 109-116.

Wolfgang Paalen

MORALES GARCIA, Leonor, *Wolfgang Paalen, introductor del surrealismo en México*, Universidad Iberoamericana, Mexico, 1965, 143 p., bibl., [pp. 65-72], [38] pl., ill., coll. « Monografías de arte ». Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 10. Étude monographique de ce peintre d'origine autrichienne mais qui fut actif au Mexique entre 1939 et sa mort (1959). Examen des racines et du développement du surréalisme au Mexique avant Paalen, mais aussi de son art, de sa pensée, de son influence. Un catalogue de ses œuvres de 1932 à 1959 et une sélection de ses écrits complètent l'ouvrage.

PAALLEN Wolfgang, PIERRE José (préf.), *Wolfgang Paalen. Citations de Wolfgang Paalen*, éditions Filipacchi, Paris, 1980, 80 p., pl. ill., coll. « La septième face du dé ».

PIERRE José, *Le domaine de Paalen*, Galanis, Paris, 1970.

WINTER Amy Harriett, Wolfgang Paalen, « *Dyn* » and the american avant-garde of the 1940's, City University of New-York, dir. Levin Gail, 1995, 948 p. (PHD).

*

BRETON André, « Wolfgang Paalen. Non plus le diamant en chapeau », in *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Gallimard, Paris, 1965, pp. 136-138.

BRETON André, « Wolfgang Paalen. Un homme à la jonction des grands chemins », in *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Gallimard, Paris, 1965, pp. 138-139.

PAALLEN Wolfgang, « Voyage sur la côte nord-ouest de l'Amérique ». (Présenté par Christian Kloyber et José Pierre), *Pleine Marge, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, décembre 1994, n° 20, pp. 7-53.

Extraits de la revue *Dyn*.

RIESE-HUBERT Renée, « Wolfgang Paalen et ses familiers. L'itinéraire visuel et verbal de *Dyn* à Oynaton », *Mélusine, Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, « Lisible-visible », 1991, n° 12, pp. 129-144, bibliogr., 1 ill.

Présentation du parcours de W. Paalen depuis les six numéros de la revue *Dyn* publiée entre 1942 et 1944 à Mexico jusqu'à l'exposition de 1951 Dynaton.

Alice Rahon

OEFFEBACH Nancy, « Alice Rahon, paintings in free verse », *Latin American art*, vol. 2, summer 1990, n° 3, pp. 43-47, 5 ill.

Transformation d'une poétesse surréaliste française en peintre mexicain.

RAHON Alice, « Poèmes et Peintures », *Pleine Marge, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, décembre 1986, n° 4, pp. 19-27.

Arturo Rivera

RUY SANCHEZ Alberto, *Historia del ojo*, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, Mexico, 1991, 1 vol (non paginé), ill.

Ce document porte sur le travail de Arturo Rivera.

Rosa Rosenberg

FLORES-ANTÚNEZ Ignacio, *Rosa Rosenberg: surrealismo y fantasía*, l. Flores-Antunez, Mexico OF, 1982, 147 p., ill.

Antonio Ruiz

RUIZ Antonio, *Antonio Ruiz: el corcito*, 1895-1964, Oimart, Mexico, 1987, 119 p., ill., bibliogr.

Rufino Tamayo

ALANÍS Judith, Urrutia Soffa, *Rufino Tamayo: una cranolog/a, 1899-1987*, Museo Rufino Tamayo, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, Mexico OF, 1987, 144 p., ill.

CORREOR-MATHEOS l., *Rufino Tamayo*, Rizzoli, New-York, 1987, 128p.

GENAUER Emily, *Rufino Tamayo*, Abrams, New-York, 1974, 175 p., ill., bibliogr., pp. 173-175.

PAZ Octavio, LASSAIGNE Jacques, *Rufino Tamayo*, PoligrMica, Barcelona, 1982, 299 p., ill.

*

BRETON André, « Rufino Tamaya (1950) », in *Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Gallimard, Paris, 1965, pp. 230-234.

BRODYESSER Janet, TAMAYO Rufino, NIETO Margarita, « Conversation with a mexican master : Rufino Tamaya », *Latin American Art*, 1989, vol. 1, n° 2, pp. 39-44, 10 ill.

FARES G., « Un sentido de espacio en *Pedro Paramo* y en Rufino Tamaya », *Imprévue. Conceptualiser l'espace*, 1988, n° 1, pp. 27-50, notes, bibliogr.

GOLDMAN L., « Rufino Tamaya », *Art news*, 1987, vol. 86, n° 2, pp. 27-28, 1 ill.

HAUFE Hans, « Rufino Tamaya, die integration der Mythen in die Moderne », *Zeitschrift Kunstgeschichte*, 1991, vol. 54, n° 1, pp. 125-128.

MEDINA Alvaro, «Circula en toma de Tamaya» in *Coloquio Internacional de Historia de Arte, 17 th 1993, Zacatecas Arte, historia e identidad en América : visiones comparativas*, UAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Mexico, 1994, pp. 991-1 000.

MÜNZBERG Olav, « Rufino Tamaya. Eine mexikanische Kontroverse », *Bildende Kunst*, 1986, vol. 34, n° 12, pp. 555-558, 9 fig. et 1 pl.

Remedios Vara

CAILLOIS Roger, PAZ Octavio, *Remedios Varo*, Era, Mexico, 1966.

ENGEL Peter, *Science in Surrealism. The Art of Remedios Varo*, NY, The New York Academy of Sciences, New-York, 1986. (Pamphlet for the 1986 exhibit).

JAGUER Édouard, *Remedios Varo*, Ediciones Era, Mexico, 1980.

JAGUER Édouard, *Remedios Varo*, éditions Filipacchi, Paris, 1980, 72 p., pl., ill., coll. « La septième face du dé ».

KAPLAN Janet, *Remedios Varo. 1913-1963. Spanish born mexican painter, woman among the surrealists*, Columbia University, New-York, 1983, 359 p. (Thèse PHD).

KAPLAN Janet, *Unexpected journeys : the art and life of Remedios Varo*, Abberville Press, New-York, 1988, 286 p., ill., bibliogr., pp. 268-276, index.

OVALLE Ricardo et alii, *Remedios Varo, Catalogo Razonado/Catalogue Raisonné* par Ricardo Ovalle, Walter Gruen, Alberto Blanco, Teresa del Conde, Salomon Grimber et Janet Kaplan, Editorial Era, Mexico DF, 1994, 342 p., bibliogr., pp. 325-340.

PAZ Octavio (coord.), *Remedios*, Ediciones Era, Mexico, 1966.

RUBIO DE URQUIA Guadalupe, *Viajes inesperados : el arte y la vida de Remedios Varo*, Fundacion Banco Exterior, Madrid, 1988, 272 p., 221 ill.

VARO Beatrice, *Remedios Varo : en el centro del micracosmos*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1990.

*

ANDRADE Lourdes, « Remedios Varo y la alquimista », *México en el Arte*, otoño 1986, n° 14, pp. 66-71.

HAYNES Deborah J., « The art of Remedios Varo : issues of gender ambiguity and religious meaning », *Woman 's Art Journal*, vol. 16, spring-summer 1995, n° 1, pp. 26-32, 7 ill.

« Remedios Varo. Textes et toiles », *Pleine Marge, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, décembre 1986, n° 4, pp. 87-100.

WARNER Marina, « Remedios Varo », *Modern Painters*, vol. 2, spring 1989, n° 1, pp. 116-118, ill.

*

El arte de Remedios Varo el mito y la ciencia = The art of Remedios Varo: fantasy and science, Ediciones en tecnología avanzada, EDITEC, Xochimilco, Mexico DF, 1995.

Édition bilingue (espagnol-anglais) gravée sur disque optique compact: vie et œuvre de Remedios Varo.

3. Les expositions du surréalisme

[Exposition Allemagne, Museum Bochum, Bochum Museum, 22 mai-18 juillet 1993], *Lateinamerika und der Surrealismus*. (Katalog und Ausstellung Konzeption Heribert Becker, Sepp Hiekish-Picard, Peter Spielman, 2 vol., ill., 1993).

[Exposition Espagne, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación Cultural Mapfre Vida, 6 marzo-22 abril 1990], *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. (Catalogue: Quinto Centenario, Madrid, 1990, 346 p., bibliogr., ill., coll. «Encuentros ». Série « Catálogos »).

Cette exposition explore les relations conceptuelles et les images du surréalisme aux Îles Canaries, aux Caraïbes, au Mexique et à New-York. L'exode des artistes européens durant la Seconde Guerre mondiale est particulièrement souligné. Les textes du catalogue reviennent sur les voyages et l'exil d'André Breton, de Benjamin Péret, et d'Antonin Artaud. Chronologie détaillée allant de 1925 à 1966, reproductions et photographies souvent inédites issues de collections personnelles.

[Exposition États-Unis, New-York, Galeria Arte Actual Mexicano, 12 juillet-15 août, 1991], *Ray Smith en colaboración con Miguel Cervantes, Enrique Cuerrero y Sperone Westwater*. (Catalogue: Galeria OMR, Garza Garcia, Galeria Arte Actual Mexicano, Mexico, 1991 (?), 1 vol. non paginé, ill.).

[Exposition France, Antibes, Château d'Antibes, 1980], *Mexique, peintres contemporains*. Catalogue.

[Exposition France, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 12 avril-30 juin 1986], *La planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947*, exposition organisée par la Direction des Musées de Marseille, Marseille, Direction des musées; Flammarion, Paris, 1986, 343 p., bibliogr., pp. 332-337.

[Exposition France, Paris, Artcurial, 9 octobre-22 novembre 1986], *Los Americanos. Peintres et sculpteurs*. Catalogue.

[Exposition France, Paris, Galerie Renou et Colle, 164 rue du Faubourg Saint-Honoré, 10-25 mars 1939], *Mexique*.

Catalogue de l'exposition d'art mexicain organisée sous la direction d'André Breton, Paris, Galerie Renou et Colle. Les textes de ce catalogue sont repris dans André Breton, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1992 col. « Bibliothèque de la Pléiade », dans un chapitre intitulé « Alentours II », pp. 1232-1237. On distingue les textes suivants: « Mexique. Préface»; « Tableaux mexicains (XVIII-XIXe siècles) »; « Objets populaires»; « Frida Kahlo de Rivera » (non reproduit ici car repris dans le *Surréalisme et la peinture*); « Art précolombien »: « Photographies de Manuel Alvarez Bravo ».

[Exposition Mexique, Mexico, Galerfa de Arte mexicano, janvier-février 1940], *Exposicion internacional dei surrealismo* (Catalogue: *Exposicion internacional dei surrealismo, enero-febrero 1940: aparicion de la gran esfinge nocturna, relojes videntes, perfume de la Sa. dimension, marcas radioactivos, invitaciones quemadas/organizadores*, André Breton, Wolfgang Paalen, Cesar Moro, Galerfa de Arte Mexicano, Mexico, [1940], [50] p., il\.)

Une centaine d'œuvres fut exposée (dessins skizophréniques, peintures et objets surréalistes) et une quarantaine d'entre elles est reproduite dans le catalogue.

[Exposition Mexique, Mexico, Museo dei Palacio de Bellas Artes, décembre 1995]. *Lucia Maya. Preludios dei insomnio : las fases de Hécate*. (Catalogue: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo dei Palacio de Bellas Artes, Mexico, 1995, 48 p., ill.).

[Exposition Mexique, Mexico, Museo Nacional de Arte de México, juillet 1986], *Los Surrealistas en México*. (Catalogue: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte de México, SEP, Mexico, 1986, 115 p., il\.)

[Exposition Mexique, Mexico, Museo Rufino Tamayo, 18 juillet-18 septembre 1985], *Imágenes en cajas*. (Catalogue: Museo Rufino Tamayo, Mexico OF, 1985, 32 p.).

4. Des expositions personnelles

Manuel Alvarez Bravo

[Exposition France, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 15 octobre-7 décembre 1986], *Hommage à Manuel Alvarez Bravo. 300 photographies 1920-1986*. Catalogue.

Leonora Carrington

[Exposition États-Unis, San Francisco Mexican Museum, décembre 1991-8 mars 1992], *Leonora Carrington, the Mexican Years, 1943-1985*. (Catalogue édité par Susan Aberth : University of New Mexico Press, Albuquerque, 48 p., ill.).

[Exposition Mexique, Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo, septembre-novembre 1994], *Leonora Carrington: una retrospectiva*. (Catalogue dirigé par Luis Carlos Emerich, textes de Luis Carlos Emerich et Lourdes Andrade, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, NL, 1994, 152 p., ill.).

Maria Jesus Izquierdo

[Exposition Mexique, Mexico, avenida Juárez 31, 2 décembre 1933], Catalogue: Pellicer, Carlos, *Exposición de oleos y acuarelas de María Izquierdo*. (Archivo de la Unidad de documentación del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes).

Diego Rivera et Frida Kahlo

[Exposition, Mexique, Mexico, Museo Estudio Diego Rivera, De Grazia Art and Cultural Foundation, 1991-1992], *Pasión por Frida*. (Catalogue: Garduño Blanca (coord.), Rodríguez José Antonio (coord.), Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico, 1992, 212 p., ill.).

[Exposition France, Paris, Fondation Dina Vierny - Musée Maillol, 17 juin-30 septembre 1998], *Diego Rivera, Frida Kahlo, regards croisés*. (Catalogue: Réunion des musées nationaux, Paris, 1998, 237 p., ill., pl.).

Frida Kahlo

[Exposition Allemagne, Francfort, Schirn Kunsthalle, 11 mars-23 mai 1993], *Die Welt der Frida Kahlo : das blaue Haus*. (Catalogue par Billeter, Erika, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1993, 278 p., ill.).

Alberto Gironella

[Exposition Mexique, Alhóndiga de Granaditas, Museo Regional de Guanajuato, 13 octobre-18 novembre 1990], *Tren de vida. Alberto Gironella*. (Catalogue: [Festival Internacional Cervantino, Mexico DF, 1990], 57 p., ill.).

[Exposition Mexique, Mexico, Museo Rufino Tamayo, août-octobre 1984], *Esto es gallo: Alberto Gironella : exposición antológica, agosto-octubre de 1984*. (Catalogue: Museo Rufino Tamayo, Mexico DF, 1984, 163 p., ill., bibliogr., pp. 162-164).

Saúl Kaminer

[Exposition Mexique, Mexico, Galeria Estela Shapiro, 1979], *Saúl Kaminer*, (Catalogue, ill., 8 p.).

[Exposition Mexique, Instituto de Cultura de Morelos, mars 1998; Centro de Cultura Casa Lamm, mai 1998], *Saúl Kaminer : cruce de caminos*. (Catalogue: Instituto de Cultura de Morelos; Centro de Cultura Casa Lamm, Mexico, 1998, 32 p., ill.).

Wolfgang Paalen

[Exposition Autriche, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 24 septembre-7 novembre 1993], *Wolfgang Paalen. Zwischen Surrealismus und Abstraktion*. (Catalogue édité par Schrage Dieter, Ritter, Klagenfurt, 1993, 287 p., ill.).

[Exposition Mexique, Mexico, Museo Carrillo Gil, juillet 1979], *Presencia viva de Paalen*. Catalogue.

[Exposition Mexique, Mexico, Museo de Arte contemporaneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1994], *Wolfgang Paalen : retrospectiva*. (Catalogue: Museo de Arte Contemporaneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Mexico, 1994, 277 p., bib!., ill.).

Ce catalogue inclut des textes d'Octavio Paz, d'André Breton et d'autres auteurs qui mettent en valeur l'œuvre plastique et littéraire de Wolfgang Paalen qui émigra à Mexico en 1939. Important matériel biographique. Ce volume met en lumière les contradictions du peintre dans ses différentes manières et conduit le lecteur à travers un labyrinthe d'idées et d'interprétations visuelles.

Rufino Tamayo

[Exposition Allemagne, Berlin Staatliche Kunsthalle, 1990], *Rufino Tamayo*. (Catalogue, Ruckhaberle, Dieter, Coldewey, Elke, 1990, 317 p., bibliogr., biogr., p!).

Textes de Paul Westheim, Raquel Tibol, M. Nungesser. Olav Münzberg, Octavio Paz, André Breton, Luis Cardoza y Aragon, Miguel Angel Asturias.

[Exposition États-Unis, New-York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979], *Rufino Tamayo, myth and magic*. (Catalogue, Solomon R. Guggenheim Foundation, New-York, 1979, 248 p., ill., bibliogr., pp. 139-188).

Remedios Varo

[Exposition Espagne, Madrid, Paseo de la Castellana 32, novembre de 1988-enero de 1989], *Remedios Varo*. (Catalogue, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, 167 p., ill., bibliogr., pp. 76-80).

[Exposition Mexique, Mexico, Museo de Arte Moderno, 25 febrero-5 de junio de 1994], *Remedios Varo 1908-1963*, Mexico, 1994. Catalogue.

LALITTÉRATURE

BACIU Stefan (ed.), *Antologia de la poesia surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, Mexico, 1974, 243 p., coll. « Confrontaciones. Los críticos ».

Étude importante et polémique sur le surréalisme et la poésie en Amérique latine: ses précurseurs, ses représentants, ses héritiers. Baciu réserve des notes individuelles aux premiers: Juan José Tablada, José María Eguren, José Antonio Ramos Sucre, Oliverio Girondo, Vicente Huidobro, et les stridentistes mexicains. Écartant délibérément les épigones, il élit treize poètes qui, à son sens et à celui d'André Breton, sont authentiquement surréalistes. Pour le Mexique il ne retient qu'Octavio Paz. Autre édition: Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1981, 287 p.

CELORIO Gonzalo, *El surrealismo y 10 real maravilloso americano*, Secretaría de Educación Pública, Mexico, 1976. 175 p., pl., bibl., coll. « Setenta », n° 302.

Confrontation entre le surréalisme et la littérature du réel merveilleux américain, en particulier entre Remedios Varo et la *Remedios* de García Márquez, la *Belle de Cent ans de solitude*. Importante bibliographie.

CELORIO Gonzalo, « Xavier Villaurutia », in *La épica sordina*, Cal y arena, Mexico, 1990, pp. 107-128.

ORTEGA Julio, *Arte de innovar*, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, unam, Dirección de Literatura, El Equilibrista, Mexico, 1994, 487 p.

*

BALAKIAN Anna, « La réception du surréalisme dans la poésie latino-américaine », Actes du colloque en Sorbonne « Le livre surréaliste », juin 1981, *Mélines, Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, 1983, n° 4, pp. 43-53.

BÉHAR Henri, « L'aporie de Patzcuaro », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 69, mars 1991, n° 743, pp. 3-7.

JOSET J., « Pedro Paramo, des coïncidences surréalistes », *Iris*, Montpellier, 1985, vol. 1, pp. 93-113.

Étude de l'œuvre de Juan Rulfo à la lumière de la méthode *coincidencia oppositorum* de la pensée surréaliste.

ZAMORA Lois Parkinson, « The magical tables of Isabel Allende and Remedios Varo », *Comparative Literature*, vol. 44, spring 1992, n° 2, pp. 113-143, 4 ill.

Comparaison du roman *La Casa de los espíritus* de la chilienne Isabel Allende et de l'œuvre de la surréaliste mexicaine.

Octavio Paz

CHIRIBOGA IZQUIERDO A., *à la recherche d'Octavio Paz. (élaboration esthétique de la poésie de Paz)*, Université de Paris 1, thèse de 3^e cycle en Lettres modernes sous la direction de B. Teyssedre, Paris, 1984, 446 p., bibl., 7 p.

Étude des relations d'Octavio Paz et d'André Breton et Benjamin Péret et des concepts « Tradition de la rupture » et « Critique de la réalité » permanent dans l'œuvre de Paz.

MARTÍNEZ TORRON Diego, « El surrealismo de Octavio Paz » introduction à *Octavio Paz, la búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Fundamentos, Madrid, 1980.

MARTINEZ David, *The epic of peace: poetry as the foundation of philosophical reflection (Octavio Paz, Mexico, surrealism)*, State University of New-York at Stony Brook, Phd, 1997.

Cette thèse est une explication critique de la théorie de la poésie d'Octavio Paz. Analyse phénoménologique de l'œuvre du poète mexicain et mise en évidence en particulier des fondements philosophiques de l'image poétique du surréalisme.

SANCHEZ Jose Gabriel, *Aspects of Surrealism in the work of Octavio Paz*, University of Colorado at Boulder, PHD, Boulder, 1970, 189 p.

VALENCIA Juan Octavio, Coughlin Edward, *Bibliografía selecta y crítica de Octavio Paz*, University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio, 1973, 87 p.

*

BOSQUET Alain, « Octavio Paz ou le surréalisme tellurique », in *Verbe et vertige*, Hachette, Paris, 1961, pp. 190-192.

COCCO DE FILIPPIS Daisy, « *Aguila o Sol*. El fracaso del surrealismo como camino a la trascendencia », *Alcance, Revista literaria*, New-York, june 1987, n° 6, pp. 2-6.

FUENTES Carlos, « Le temps d'Octavio Paz » traduit de l'espagnol par Karine Berriot, *Opus International. André Breton et le surréalisme international*, avril-mai 1991, n° 123-124, pp. 132-133.

PEREZ-MARTÍN Carmen Ivette, « Octavio Paz y el poema en prosa surrealista », *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, vol. 7, april-june 1993, n° 26, pp. 233-267.

RAABERG G. Owen, « Surrealist strategy in Mythic and Ironie modes. The poetry of Octavio Paz and John Ashbery », in *Actes du 10e Congrès de l'Association internationale de littérature comparée, II. Comparative poetics*, Garland, New-York, 1985, pp. 321-326.

TARROUX Christiane, « Le surréalisme d'Octavio Paz en question », *Imprévue*, 1980, n° 2, pp. 183-206.

VERANI Hugo J., « Mariposa y obsidiana. Una poetica surrealista de Octavio Paz », *Literatura Mexicana*, 1994, vol. 5, n° 2, pp. 429-442.

La version française de ce texte « Papillon et obsidienne. Une poétique surréaliste d'Octavio Paz » est publiée dans l'ouvrage: Lefort, Daniel, (coord.), Rivas, Pierre, (coord.), Chénieux Gendron, Jacqueline, (coord.), *Nouveau monde. autres mondes. Surréalisme el Amériques*. Paris, Lachenal et Ritter, 1995, pp. 216-228.

WILSON Jason, « Octavio Paz y el surrealismo » en *Peñalabra*, Santander, 1980-1981, n° 38.

NANDINO E., *Las Revistas literarias de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico, 1964.

Dyn

«*Dyn*. The review of modern art, [sommaires] », in Chénieux Gendron Jacqueline, Le Roux Françoise, Vienne Marité, *Inventaire analytique de revues surréalistes ou apparentées. Le surréalisme autour du monde, 1929-1947*, pp. 330-359.

GONZALEZ Maricela, « *Dyn* : una publicación en favor del universalismo », *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, vol. 3, winter 1991-1992, n° 13-14, pp. 52-60, 6 ill.

El hijo pródigo

CAUDET F., *El hijo pródigo. Antología*, Siglo XXI, Mexico, 1979.

Estaciones

PACHECO José Emilio, «La batalla del surrealismo. Octavio Paz y la revista *Estaciones* », in Earle Peter G. (ed.), Guillon German (ed.), *Surrealismos : Latinoamérica y España*, University of Philadelphia, 1978.

CREDAL-CNRS
Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle

VARIÉTÉ

ROUSSEL, SURREALISTE DANS LE DÉCALAGE

Anne-Marie AMIOT

Ajoutées aux documents récemment découverts¹, les études d'une nouvelle génération de chercheurs permettent non seulement de préciser tel ou tel aspect de l'œuvre ou du personnage de Roussel, mais d'en unifier la perception. Une certaine critique roussellienne, fondée sur l'humeur ou la rumeur, disparaît au profit d'une approche analytique, voire linguistique, des textes. Centrées sur des objectifs divers, ces recherches déterminent pourtant un champ d'investigation susceptible d'intégrer les écrits rousselliens dans une cohérence esthétique et historique, dont pourrait rendre compte la notion de « décalage », concept valise de l'art contemporain qui englobe tout à la fois le déraillement psychique, le « déplacement » freudien et le « décalage » humoristique.

Car, décalé, Roussel le fut en tous les domaines. Psychologiquement, sexuellement, socialement, esthétiquement, et, fait rarissime, peut-être linguistiquement², Roussel témoigne d'un décentrage perpétuel du principe de réalité au profit du principe de plaisir, source de tous ses dérapages, contrôlés ou non. L'énigme roussellienne tient à cette constante. Le « roussellisme » ne se définirait-il pas comme la revendication glorieuse d'un décalage essentiel, celui d'une anormalité, cultivée par le décalage existentiel du comportement, et sublimée dans le décalage esthétique? N'étant ni Brisset, ni Max Ernst, grand maître du décalage, Roussel, également héritier du décalage psychosocial qu'est le dandysme, conjuguerait le décalage « non-dirigé », génétique, du premier, au décalage « dirigé » poétique, du second. Fait unique par son ampleur systématique et méthodique³, Roussel tenterait de corriger un « déraillement » par un décalage.

1. Présentation et aperçu de ces textes dans la *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 43, 1992, « Découvrir Raymond Roussel ».

2. Voir la thèse de Françoise Voisin-Atlani, soutenue à l'Université Paris VII en juin 1997 : *De la langue au texte: la subjectivité en question. Cf infra*.

3. Aspect développé par Hermes Salceda Rodriguez, *La Méthode de Raymond Roussel. Écriture à procédés/Lecture à procédures*. Thèse soutenue au Departamento de Filologia Francesa y Romanica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, avril 1997; trois tomes dactylographiés.

1. DU DÉRAILLEMENT, DÉCALAGE ESSENTIEL AU MESSIANISME GLORIEUX, DÉCALAGE EXISTENTIEL

Le curieux jugement de Lautréamont sur Musset, « nous sommes en présence du déraillement d'une locomotive surmenée »⁴, résumerait assez exactement l'impression généralement produite par les textes de Roussel. Ainsi, Fernand Gregh parle de « son imagination [...] lancée [...] et affolée comme une machine s'affole [...] »⁵.

Il est vrai qu'à un moment de son adolescence, en 1896, Roussel a franchement « déraillé », assez gravement pour requérir les soins du Professeur Janet qui en fit le « Cas Martial »⁶. Crise⁷, dont témoignent deux œuvres: *Mon Âme*, (1897), rééditée en 1933, sous le titre, *L'Âme de Victor Hugo*, et *La Doublure* (1897), écrite en 1896. *Mon Âme* s'ouvre très précisément sur la peinture d'une effervescence mécanique incontrôlable, une « dépossession » du « Je » qui implique un déraillement, consigné dès le premier vers:

*Mon âme est une étrange usine
Où se battent le feu, les eaux.
Dieu sait la fantasque cuisine
Que font ses immenses fourneaux.*

D'un bout à l'autre, le « Je » y est décrit comme un « ailleurs », lieu d'un combat où s'affrontent les machines, mais aussi les forces primitives antagonistes de l'eau et du feu⁸. Impuissant, dédoublé, mais glorieux, ce « Je » assiste à la « fulguration de [lui]-même ». Au centre, un brasier, source de l'embrasement universel du quatrain final⁹. Ce phénomène d'illumination, classifié par les psychiatres¹⁰, chez Roussel, se double d'une crise d'identité. Janet remarque:

4. Lautréamont, *Poésies I*, Gallimard, p. 290, coll. « Poésie ».

5. Cité par Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, 1953, p. 184.

6. Professeur P. Janet, *De l'angoisse à l'extase*, 2 vol., Alcan, 1926-1927. Une partie est citée par Roussel, à titre de « Citation documentaire », dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, (Lemerre, 1935), J.-J. Pauvert, 1963, pp. 127-132. Cet ouvrage sera désigné par l'abréviation C. suivie de la pagination en chiffres arabes.

7. « Je voudrais signaler une crise que j'eus à l'âge de dix neuf ans, alors que j'écrivais *La Doublure*. Pendant quelques mois, j'éprouvais une sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire » (c. 26).

8. Cf Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, « Adieu » : « Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes ».

9. « [...] des rais de lumière s'échappaient de moi et traversaient les murs, je portais le soleil en moi et je ne pouvais empêcher cette fulguration de moi-même » (c. 130).

Cette gloire invraisemblable [...] en lui et hors de lui, elle est une idée et elle est un être, comme il est lui-même Napoléon, Victor Hugo, tout en étant lui-même.

Aussi en 1933, *Mon Âme*, devient *L'Âme de Victor Hugo*:

*À cette explosion voisine
De mon génie universel
Je vois le monde qui s'incline
Devant ce nom Victor Hugo.*

La substitution décale la rime qui, appelant son écho initial, « Roussel », en fait non tant l'égal du Maître que sa « réincarnation », son « *alter ego* », sa « doublure » !

Donc, loin de cacher un « déraillement », que d'autres, à commencer par sa propre famille, jugeraient « regrettable », Roussel, imbu de l'idéologie messianique du XIXe siècle, le revendique, comme fondement manifeste de son génie. Marqué du signe de feu, de la fameuse « étoile au front », comme Nerval, il se croit prédestiné. Aussi interprète-t-il sa crise, sa « sensation de gloire », comme l'étape initiale, voire initiatique¹¹, de son parcours d'écrivain. L'illumination, instaure le décalage qui, le sacrant poète, l'emplit de l'inébranlable foi en son génie¹².

Première insertion du déraillement dans l'idéologie culturelle poétique dominante. Première tentative de l'impossible normalisation d'un état revendiqué, et médicalement reconnu, comme anormal¹³. Pourtant, hormis cette obsession permanente de gloire, et des délires poétiques qu'elle put

10. Cf le cas célèbre du Président Schreiber. Psychose ou névrose chez Roussel? Janet parle de « névrose » ainsi décrite: « Alors commença une véritable crise de dépression mélancolique, avec une forme bizarre de délire de persécution, prenant la forme de l'obsession et de l'idée délirante du dénigrement universel des hommes les uns par les autres » (e. 130). Ailleurs, Janet parle d'un « emballement hypo-maniaque déterminé par un excès de travail ».

11. Ces textes forment la partie « Citations documentaires » de *Comment j'ai écrit*. Sur la place et le sens de cette « citation » de Janet, cf A.-M. Amiot, « *Comment j'ai écrit certains de mes livres*: une théorie romanesque en forme de jeu de piste », Colloque d'Amiens, décembre 1995, Centre d'Études du roman et du romanesque, Minard (sous presse).

12. "Aucun auteur n'a été et ne peut être supérieur à moi, on ne s'en aperçoit pas encore aujourd'hui: que voulez-vous [...] il Y a des prédestinés! Comme dit le poète: et voilà qu'on sent une brûlure au front. .. l'étoile que l'on porte au front resplendissante. Oui, j'ai senti une fois que j'avais l'étoile au front et je ne l'oublierai jamais» (e. 128). Cf A.-M. Amiot, « Raymond Roussel: un alter Hugo », dans: *Idéologies hugoliennes*, Actes du Colloque de Nice, (juin 1985), S.E.R.R.E. Éditeur, Nice, 1985, pp. 199-208.

13. « Cette dépression fut très longue et guérit très lentement en laissant des traces encore aujourd'hui » (e. 130). À quarante cinq ans, au moment où Janet rédige son étude, la « conviction de gloire » que manifeste Roussel, « n'est pas en relation avec un état psychologique présent », mais, « le reste d'un trouble psychologique bien antérieur qui seul peut l'expliquer » (e. f 129).

entraîner (C. 130), Janet ne relève chez son patient aucun signe patent d'aliénation mentale, ni même d'excentricité (c. 128). Il dresse le portrait d'un « névropathe, timide, scrupuleux » (c. 129), solitaire (c. 127), aux antipodes de la figure tapageuse léguée à la postérité. Car si constamment Roussel « déraile », constamment, aussi, il s'applique à contrôler ce déraillement, en roulant dans les traces de certains de ses contemporains, les « excentriques » de la Belle Époque.

II. L'EXCENTRICITÉ: DÉCALAGE SOCIOCULTUREL

Héritier du dandy, avec lequel il se confond sur de nombreux points, l'« excentrique » est un type social caricaturé par Huysmans en des Esseintes, héros névropathe de *À rebours*. Or, dandysme et excentricité sont les formes admises d'un décalage systématique du comportement, né de l'idéalisme absolu de la philosophie romantique allemande, où le Sujet, dans tous les domaines, moral, politique, social, esthétique, n'accepte d'autres lois que celles de son « bon plaisir », dont il reconnaît, pourtant, la vanité essentielle¹⁴. Dans le dandysme, l'hypertrophie pathologique du moi roussellien¹⁵ trouve une racine culturelle de légitimité et d'insertion sociale. Quant à l'excentricité ludique de la Belle Époque, elle offre un exutoire à son refus de la réalité. Non seulement Roussel décrit cette micro-société¹⁶ mais il y tient son rôle et en alimente la chronique par ses extravagances. Certaines, d'ordre intime, relèvent du « déraillement » obsessionnel, comme celle de la plaque chauffante rapportée par Michel Leiris¹⁷. Mais la plupart restent contrôlées. À l'exemple de Montesquiou, Roussel cultive, avec délices, son image de « décalé ». On pourrait multiplier à l'envi les anecdotes qui, de son vivant, érigent sa statue d'excentrique, et tracent les grandes lignes de sa légende posthume¹⁸, avec autant de minutie

14. Cf Hegel, *Introduction à l'Esthétique*. III^e partie, L'art envisagé du point de vue philosophique, chap. III, « Ironie et romantisme », Aubier-Montaigne, 1964.

15. Janet insiste sur ce point (c. 128). Par ailleurs, Roussel, dans ses instructions testamentaires concernant la publication de *Comment j'ai écrit*, demandait que son portrait figurât en tête de l'ouvrage.

16. Cf les personnages des romans de ce temps, de *La Trépidation* de Montesquiou ou même des *Textes genèse* de Roussel où les personnages passent leur temps à jouer: charades, croquet, bals, déguisements, etc.

17. *Bizarre*, « Raymond Roussel », n° 34-35, 1964, p. 78.

18. Le thème de la genèse d'une légende, de l'édification d'un monument ou de la création d'une fête commémorative apparaît selon une fréquence tout à fait insolite dans l'œuvre de Roussel, particulièrement dans les « Documents pour servir de canevas », cinquième partie de *Comment j'ai écrit*.

qu'il dessine les plans de son monumental tombeau¹⁹. Culte d'un moi présent et futur.

Excentrique et dandy, Roussel se démarque pourtant de l'un et de l'autre par un subtil décalage. Improductif, le dandy authentique, Brummel, concentre sur sa personne ses facultés de créateur. Il sculpte son image de décalé. Pourtant, lorsqu'il produit une œuvre, il bannit tout décalage, pour se plier aux normes qui régissent les modes de représentation. Même si la thématique de leurs œuvres relève de l'excentricité« fin de siècle », leur logique formelle et narrative respecte les lois du vraisemblable fictionnel. Projeté dans ses personnages, l'auteur, Montesquiou ou Wilde, peut être excentrique, l'écrivain, jamais. Son intégrité psychique n'est pas suspectée: son «décalage» est perçu comme un faux pas dans la ronde de l'écriture. Même Satie ou Jarry, équilibrent, tant soit peu, cette distanciation entre excentricité du comportement et excentricité esthétique. Et si l'excentricité unifie leur conduite, ils ont conscience et volonté, comme Dada et les surréalistes, d'agresser et de transgresser les normes sociales, morales et esthétiques.

Rien de tel chez Roussel. La révolte, comme le goût du scandale, lui sont étrangers. Paradoxalement, domine en lui un souci de conformisme universel et de reconnaissance sociale. Si, à l'instar du dandy, il observe scrupuleusement les règles qu'il édicte pour lui-même, contrairement à lui, il respecte celles qu'imposent culture ou société. Face à son« déraillement », la réaction de Roussel est double. Orgueil et revendication d'une part, manifestés par l'excentricité comportementale; effroi et effort de normalisation d'autre part, marqués par une observation excessive des rites sociaux qui conduit à l'effacement du « moi », à un « anti-dandysme »²⁰. Ce paradoxe manifeste la fêlure, la« schize » de la personnalité; la mutation du déraillement, non sa disparition.

III. DU DÉRAILLEMENT AU DÉCALAGE LINGUISTIQUE: UNE AUTHENTICITÉ SURRÉALISTE

En plaçant ce phénomène au cœur de la langue, dans une comparaison des systèmes linguistiques occidentaux et orientaux, la thèse, récemment soutenue par Françoise Voisin-Atlani, « De la langue au texte: la subjectivité en question », apporte, sur ce point, des éléments neufs, peut-être décisifs. Selon elle, *Les Anagrammes* de Saussure et *Impressions d'Afrique* de Roussel, écrits la même année, inaugurent une manière de penser la lan-

19. Sur tous ces détails biographiques, cf la nouvelle biographie de F. Caradec, revue et augmentée, *Raymond Roussel*, Fayard, 1997.

20. Cf l'humilité et la politesse hyperbolique de Roussel dans le libellé de ses dédicaces ou dans sa correspondance. On peut également noter chez lui, le souci de ne jamais oublier personne dans ses envois, comme en témoignent ses listes de correspondants.

gue et la littérature selon des critères jusque là refusés par l'Occident, mais caractéristiques de certains systèmes orientaux. Passage du « Je » au « Il », du subjectif à l'impersonnel.

S'agissant de Roussel, cette étude est d'autant plus intéressante qu'elle situe dans sa pratique linguistique « l'inquiétante étrangeté » tant de son déraillement que de son décalage. L'auteur débusque les éléments linguistiquement repérables de cette écriture insolite, dont elle démonte les mécanismes, pour les analyser en référence à d'autres modèles ou d'autres formes linguistiques. Analyse comparée du « procédé » roussellien avec les *Anagrammes* de Saussure où « les phonèmes se font l'écho de l'absent » (p. 41); comme chez Roussel, l'anagramme y redouble une parole de l'absence subjective. Mais la thèse offre aussi des études, portant sur l'absence de dialogue ou sur le faux dialogue roussellien, qui appellent irrésistiblement la comparaison du théâtre de Roussel, tant avec les « hayns-tenys », ces « joutes oratoires sans objet », qu'avec le haïkai renga ou même le haïku, cet embryon narratif, sensiblement équivalent aux « Documents pour servir de canevas ». Tout se passe comme si la « méthode » roussellienne, constituée par l'ensemble de ses procédés, était « programmée » dans une pratique linguistique « autre », « anormale », en ce qu'elle inclut, mais déborde, donc transgresse, les limites du système linguistique occidental par des emprunts inconscients aux systèmes orientaux. Aliénation linguistique ou/et « vase communicant » exceptionnel entre deux systèmes ?

Brisant le conditionnement rationnel, cartésien, qui, à tous moments, gouverne la linguistique occidentale, le déraillement génétique roussellien accompli, à son insu, (il ignore Dada!) le programme des avant-gardes, futuriste, Dada et surréaliste. Roussel est, naturellement, celui par qui le scandale arrive, le « messie » de l'humanité moderne postulé par Breton et Éluard dans *L'Immaculée conception* (1930). Ce nouvel « évangile »²¹, par la simulation et la réécriture de textes empruntés aux malades mentaux, cherche à détourner l'esprit de son « habitus », pour le plier à d'autres logiques, inscrites en l'homme, dans les gènes de l'*Homo poeticus* qui gît dans les instances du « refoulé », réserves de potentialités psychiques inconnues dont témoignent l'imaginaire, le rêve et la folie, terres privilégiées de l'exploration surréaliste, dès le premier *Manifeste*. Trente ans plus tard, dans « L'art des fous, la clé des champs »²², Breton évoque encore, « le réservoir de santé morale » que constitue cet art « où les mécanismes artistiques sont délivrés de toute entrave ». Art d'une « authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs », tel est l'art roussellien dans sa complexité même. Corrigeant Breton, on peut dire: « Roussel est surréaliste dans l'être », car

21. Ce texte aux visées philosophiques et anthropologiques avouées - réécriture de passages de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel - s'ouvre sur l'épigraphe: « Prenons le Boulevard Bonne Nouvelle et montrons-le ».

22. *La Clé des champs* [1953], Livre de Poche, 1991, « Essais », n° 4135.

il incarne le surréalisme. Comme le souligne Henri Béhar²³, il comble « l'horizon d'attente » du groupe. Pour lui, « l'imagination est tout » ; sa modernité investit le champ de la surréalité, dans toutes ses directions potentielles. Tel un ludion, Roussel est partout. Il occupe toutes les cases où un surréaliste cherche à se placer : jeux de langage, invention d'une langue, merveilleux, paranoïa critique, humour.

IV. LE DÉCALAGE ESTHÉTIQUE: ABSTRACTION ET HUMOUR, « LA CHIQUENAUDE »

Certes, à l'inverse des poèmes dada ou des textes surréalistes d'écriture automatique, les œuvres de Roussel n'offrent aucune manifestation agressive de l'« automatisme psychique » qui libère le « mannequin anonyme », intérieur à l'homme, évoqué par Breton dans son analyse de l'humour roussellien²⁴. Et pour cause. Par peur panique de l'abandon aux forces non-conscientes du « Je », au « ça », Roussel combat cet automatisme. Quant au « Je », l'expérience douloureuse de certains de ses états le contraint à abandonner sa mise en scène (*La Doublure*) ou le genre lyrique (*Mon âme*), pour le travestir, le « doubler »²⁵ dans ses extravagants personnages : d'où son goût pour le Carnaval et le théâtre qui, plus que le récit, permet l'oblitération du « je »²⁶. Les *Nouvelles Impressions* consacrent la mise entre parenthèses au profit d'un « il » abstrait, et factice, car reconstruit de toutes pièces par leur emboîtement. Entre temps, « Il » a, dès « Chiquenaude » (1900), chassé « Je » des textes où, par le calembour, le « déplacement » de la phrase éponyme, est « cédée l'initiative aux mots ».

Ce jeu sur les mots contrôle et transforme le lapsus, le déraillement du « ça », en mot d'esprit. Technique qui, selon Freud, réside dans le « déplacement » (F. 59). La « chiquenaude » roussellienne, le double sens ne permet-il pas, dans tous les cas, de dévier la suite des idées (ou, chez le plasticien, des représentations) de son cours primitif ? (F. 61) et, par nonsense ou sophisme, ne « met-il pas le possible au niveau du réel ? » (F. 71), ne crée-t-il pas le merveilleux ?

Procédé brut de déréalisation comme de décalage, le calembour ouvre donc l'imagination à une logique parallèle, décalée, dont il suggère plus qu'il n'exploite les potentialités. L'analyse que Freud consacre au mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient trouve dans l'entreprise rous-

23. Henri Béhar, « Heureuse méprise : Roussel et les surréalistes », *Mélusine*, n° VI, « Roussel en gloire », L'Age d'Homme, 1984, pp. 41-57.

24. André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1939), Livre de poche, 1986, pp. 289-293.

25. Freud associe caricature, parodie et travestissement dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1953, p. 232. Ouvrage désigné par l'abréviation F.

26. Cf Freud, *ibid.*, p. 176.

selliennne un modèle exemplaire, en ce qu'elle en présente tous les aspects, techniques, tendanciels et réceptifs, même si l'humour les résume tous²⁷.

Pour Freud, le ludisme du jeu de mots primaire appartient à l'enfant, dont la naïveté comique, inhérente à l'absence d'inhibition (F. 211), est omniprésente chez Roussel, amateur de contes bleus. Pour progresser, par raison (F. 147), l'adulte doit s'en détacher; mais, répugnant à renoncer au plaisir goûté dans l'enfance, il ruse avec sa raison. Freud décrit ce « mécanisme de conservation du plaisir », par la création du mot d'esprit:

{... f l'élaboration de l'esprit se manifeste dans la sélection d'un matériel de mots et de situations cogitatives qui permet au jeu primitif avec les mots et les pensées de conquérir le visa de la critique., pour y arriver, l'élaboration de l'esprit doit mettre en œuvre, avec la plus grande adresse toutes les particularités du vocabulaire et toutes les constellations possibles des associations d'idées. (F J50)}

Les contraintes rousselliennes retracent consciemment ce parcours généralement mécanique: affleurement et exploitation d'un automatisme psychique. Roussel tenterait donc d'endiguer par la production de mots d'esprit le déraillement envahissant du principe de plaisir; il fonderait son œuvre sur la correction du ludisme, par l'invention et la systématisation de contraintes inhérentes au processus psychique évolutif normal. Entreprise insensée, harassante, vitale et morbide, qui l'éloignant toujours plus du principe de réalité, augmente son décalage.

Rompant la brièveté et la répétitivité ludique²⁸ de la structure narrative formellement primaire de ses premiers textes, tels *L'Inconsolable* ou même, *Une page du Folk-lore breton*, calquée sur une forme simple, la légende, la méthode d'écriture roussellienne instaure la différence au cœur de la répétition: « le procédé évolua [...] ».

L'expérimentation cumulative de procédés éprouvés, anagramme, paronomase, palindrome, etc., tous fondés sur une forme de déplacement, donne naissance à une rhétorique du décalage dont H. Salceda analyse, dans sa thèse, la stratégie empirique et complexe. Que l'antiréalisme croissant de Roussel augmente en fonction de « la sévérité de la contrainte» (1. nO) n'étonnera guère qui se réfère à Freud. L'intérêt principal de la thèse vient de l'attention accordée au mécanisme de production textuelle de la totalité des écrits rousselliens. « La contrainte molle» du procédé révèle son inaptitude « à l'écriture d'œuvres qui satisfassent les conventions génériques» (1. t218). Or l'analyse transformationnelle des contraintes révèle une identité et une continuité entre deux réseaux de structures

27. Cf les titres des différents chapitres de Freud.

28. « Le jeu déclenche un plaisir qui résulte de la répétition du semblable, [...] de l'assonance (...) » (F. 147). Or, remarque Roussel, « ce procédé, en somme, est parent de la rime» (c. 23).

narratives: celui, souterrain, des textes genèses, conjugué, dans les textes ultérieurs, à un réseau en surface. Fondée sur les textes publiés, mais aussi sur les inédits, variantes et ébauches, l'analyse minutieuse de ce dispositif et de son fonctionnement intègre les principaux aspects du récit dont elle rend compte: ainsi du « style plat », ou de la « cohérence formelle » (l.t225), due en partie, à « l'occultation de la contrainte » (les lecteurs n'y ont rien vu !), doublée de l'apparition, « à la surface du texte, des structures fortes » qui suppléent la perte du vraisemblable, créant des parcours de lectures translinéaires, sur des parallélismes flagrants entre des points très éloignés du livre.

Cette absence de rupture dans la démarche roussellienne exige l'extension et la complexification croissantes du procédé initial, le déplacement. Or, on pourrait ajouter que son occultation par Roussel relève, elle aussi, du mécanisme psychique autant que de la volonté esthétique. Selon Freud, en effet, la dissimulation du déplacement est inhérente au mot d'esprit, afin que soit produit « l'effet d'absurde qui déconcerte l'attention » et génère le comique (F.t176). Or l'absurde, « source vive de plaisir », et le comique, voulu ou involontaire, sont les deux mamelles de la création roussellienne, ou plus exactement, ses empreintes génétiques. Car si « la source du plaisir spirituel » gît dans l'inconscient, celle du comique relève du préconscient (F. 242). Quels que soient ses efforts de rationalisation, Roussel n'échappe pas à leur déterminisme.

Devant les réactions ahuries de ses lecteurs ou des spectateurs de ses pièces, Roussel, navré, laissait tomber: « Je n'y comprends rien, je n'y comprends rien ». Ainsi que l'a montré Laurent Jenny²⁹, il ne suffit pas de recourir aux clichés formels ou stylistiques pour donner naissance à une œuvre banale ou classique. Bien au contraire: « En acceptant tous les sens, Roussel les nie tous ». Or, il ne saisit pas davantage la différence générique qui sépare ses textes de ceux de Robida, de d'Ivoi ou de Verne, fondés sur une logique des possibles issue du réel (pari, invention, etc.), et non sur le calembour. Certes, Feydeau crée une situation absurde à partir du jeu de mots, mais il la confronte au réel pour mieux le détraquer.

Roussel, au contraire, s'abstrait continûment de la réalité pour s'enfermer dans une rhétorique fictionnelle qui va des mots aux mots. Limités à l'exercice du calembour, les premiers textes de Roussel restaient dans une normalité psychologique et littéraire, sans intérêt, banale et répétitive. Pour accéder au statut d'écrivain, Roussel a peu à peu perverti la nature et la fonction du calembour, en accordant au décalage une extension et une exclusivité méthodologique qui tient de l'idée fixe, de la monomanie, de la paranoïa.

29. « Structure et fonction du cliché », *Poétique*, n° 12, 1972, pp. 510-511.

V. RÉGLOMANIE, PARANOÏA CRITIQUE, HUMOUR

En ce sens, le système d'écriture inventé par Roussel relèverait de l'« activité paranoïa critique » définie par Dali³⁰ :

[Elle] organise et objective de façon exclusiviste des phénomènes subjectifs et objectifs qui se présentent à nous comme des sollicitations irrationnelles, à la faveur exclusive de l'idée obsédante.

La paranoïa critique cherche donc à rétablir un équilibre entre les vases communicants du psychisme humain, au profit de l'inconscient: « Elle fait passer le monde même du délire sur le plan de la réalité » (*ibid.* 21). Conservant « la structure active et systématique consubstantielle au phénomène délirant lui-même », elle l'objective, « *a posteriori* par l'intervention critique » (*ibid.*, 19),

Objectivation que réalise Roussel par l'élaboration de son système de contraintes qui, paradoxalement, permet la libération et la formulation des forces refoulées et occultées du désir - ce que notait déjà Sjef Houppermans³¹ - sur le double plan conscient et inconscient de l'*humour d'émission* et de *réception*, distingués par Breton à propos de Brisset³².

Plus que tout autre texte, « Six Documents pour servir de canevas » révèlent, à l'état brut, le rapport fonctionnel de la contrainte avec la censure freudienne. Roussel y revendique une esthétique de l'humour³³ et du mélange des genres³⁴, fondée sur le calembour, matrice initiale, souvent onomastique, presque toujours vulgaire, qui sert de base au récit. Systématiquement Roussel occulte la grossièreté, voire l'interdit scatologique ou sexuel, par son déplacement anagrammatique, en une histoire banale, absurde, mais correcte, comme ceBe du tyran Mathias Noc qui doit réparer ses... bévues (c. 307)!

En revanche, l'exposé qui ouvrait la « révélation » de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* évacue toute vulgarité des exemples proposés; mais,

30. Salvador Dali, *OUI, Pour une révolution paranoïa critique*, Gonthier-Denoël, 1971, Coll. « Médiations », n° 88, p. 19.

31. Sjef Houppermans, *Écriture et désir*, José Corti, 1985.

32. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p. 234.

33. Dans *La Poussière de soleils* (Pauvert, p. 108), un fondateur de secte, fait délimiter topographiquement par des voyants, des « zones d'humour » qui, lorsqu'il les regarde, lui rappellent la nécessité de couper l'austérité de son prêche par des boutades. Dans « Six Documents pour servir de canevas », Roussel attire encore l'attention sur l'humour. Le jeune Prince Granor VII fait la classe aux petits paysans, « non sans racheter çà et là par un calembour, la sévérité bouffonne de son langage soutenu » (c. 289).

34. Le poète Frug. reçoit du hasard le « conseil de marier le Beau au Trivial », Grâce à cette « œuvre magistrale [...] où les grossièretés n'excluent pas la splendeur du style » (c. 315-316), il connaît enfin le succès populaire. Cf A.-M. Amiot, « De la lettre à l'être, essai d'onomastique roussellienne », Actes du Colloque International de Narratologie, « Le personnage romanesque », *Cahiers de narratologie*, n° 6, Nice, 1995, pp. 43-57.

pour qui s'en tient à lui, ce texte n'explique rien. Seul l'ensemble de l'ouvrage livre des bribes du « secret »³⁵. Ce n'est qu'en l'occultant, dans sa révélation même, que Roussel lui conserve « l'effet d'absurde qui déconcerte » (F. 176).

Chez Roussel, « réglomanie » et ludisme puiseraient donc à la même source « névrotique », l'exigence, les fondements et l'invention de l'écriture. Entre humour et formalisme, il n'existe pas de solution de continuité. La mise en place du camouflage, par les contraintes nouvelles qu'elle suscite, élabore la superstructure du texte final. Le déplacement, le détournement, en un mot, le décalage fonctionnel des mots et des objets régissent systématiquement la production du texte roussellien qui peut apparaître comme une immense métaphore, fondée sur le hasard. Trope majeur de la poésie de l'humour définie par Breton³⁶, exercée par Roussel selon des procédés novateurs³⁷ qui font de lui l'un des maîtres de la littérature moderne.

*

Découvertes et travaux récents balaient donc définitivement la figure, tenace, de Roussel grand bourgeois dilettante³⁸ pour confirmer son statut d'écrivain, classique de surcroît. L'étude des malles de documents, plus que tout commentaire, révèle l'incroyable labeur du poète. La thèse de génétique textuelle, récemment soutenue par A.-M. Basset sur *Impressions d'Afrique*³⁹, en est la démonstration sans appel, vraisemblablement valable pour toute œuvre roussellienne. Les transformations d'une même œuvre entre son ébauche et son achèvement, les hésitations sur le choix d'un mythe, déluge ou origine (t. I, 312), les transferts d'une œuvre à l'autre, comme la volonté de ne jamais publier deux textes relevant d'une même facture, témoignent d'une recherche formelle consciente. Roussel se veut pionnier et inventeur d'écritures nouvelles.

Champion et maître fondateur de « la littérature abstraite », comme de la littérature à « contraintes »⁴⁰, il est, par ailleurs, surréaliste sans le savoir.

35. Cf « Comment j'ai écrit certains de mes livres: une théorie romanesque en forme de jeu de piste ». Colloque d'Amiens, 1995, Minard (sous presse).

36. « Il faut, (...) que l'imagination poétique reste libre. (...) elle dispose pour cela d'un outil et d'un seul capable de forer toujours plus profondément, qui est l'image, et, entre tous les types d'images, la métaphore », *Position surréaliste de l'objet*, dans *Manifestes*, Pauvert, 1962, p. 321.

37. Le cadre imparti à cet article ne permet pas de les développer.

38. Xavier Darcos voit encore en Roussel « un fantaisiste adepte de l'art nouveau », *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1992.

39. A.-M Basset, « La genèse d'*Impressions d'Afrique* de R Roussel ou le mythe de la création », Thèse dactylographiée, (2 vol.), soutenue en Sorbonne, Université Paris III, décembre 1996.

40. Cf la thèse dactylographiée de Christelle Reggiani, « La Rhétorique de l'invention de Raymond Roussel à l'OULIPO », soutenue en Sorbonne, Université Paris IV, novembre 1997.

Si son déraillement psychique le situe d'emblée dans la différence, il en explore et en exploite douloureusement, mais méthodiquement, les potentialités linguistiques et esthétiques. Écrivain par sa conscience à ne rien écrire qui ne soit jugé et jaugé, il déplace, à son insu, en deçà ou au delà du vraisemblable, en un hors lieu et un hors temps irréalistes, merveilleux, les normes jusque-là établies de la création littéraire; pour en établir d'autres, qu'il transmet à la postérité. Par quoi il entre dans l'histoire, littéraire s'entend.

Le surréalisme profond, authentique de Roussel tient à ce que, d'emblée, par son perpétuel décalage génétique et existentiel, d'où il tire sa méthode, il se trouve au cœur du paradoxe surréaliste: conjuguer automatisme psychique et production d'une œuvre qui soit une œuvre.

Université de Nice

IMPULSION OU CONTRÔLE? LES PROCÉDÉS ROUSSELLIENS EN MOUVEMENT DANS LES AVANT TEXTES D'IMPRESSIONS D'AFRIQUE

Anne-Marie BASSET

Comment j'ai écrit certains de mes livres - essai publié de façon posthume en 1935 - inaugure une conception de l'œuvre littéraire conçue comme un artefact construit à partir de jeux sur les mots. En effet, l'auteur y présente trois « procédés » jouant sur l'aspect graphique, phonique et sémantique des mots, qui lui ont permis de générer quatre de ses œuvres : *Impressions d'Afrique*, *Locus solus*, *L'Étoile au front* et *Poussière de soleils*. Il est possible de résumer à deux attitudes extrêmes les points de vue critiques sur cet essai. Pour la première, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* serait un canular, les trois règles qu'il donne pour génératrices n'étant que des mensonges, masquant, sous une représentation mécaniste du processus créateur, une spontanéité inventive¹. La seconde prend l'essai roussellien au sérieux : l'œuvre serait effectivement générée par des procédés langagiers, ayant pour conséquence de minimiser l'apport du sujet dans le processus créateur au profit de celui du langage². L'exposé de ces deux points de vue au sujet de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* contient en son sein les problèmes posés par cet essai : quelle est la part de la subjectivité dans la création roussellienne ? Avons-nous à faire, dans le cas des œuvres générées par les procédés à une mécanique ou à un bricolage prenant les mots comme matériau ? Enfin, les procédés sont-ils entièrement producteurs de la fiction ? À de telles questions, il a déjà été tenté de répondre. Cependant, était-il possible d'envisager les problèmes sérieusement dans l'ignorance où nous étions du processus créateur à l'œuvre dans la genèse des textes ? Grâce à la récente découverte de la quasi-intégralité des

1. Anne-Marie Amiot, *Vn Mythe moderne: Impressions d'Afrique de Raymond Roussel*, Minard, 1977, p. 7. « [...] le fameux "procédé" pourrait bien n'être, si l'on y prend garde, qu'une variation sur le thème de "Genèse d'un poème" [d'Edgar Poe] dont Mallarmé avait dévoilé et exalté la vérité canularsque ».

2. Cette thèse est représentée notamment par Jean Ricardou. Nous renvoyons à « L'activité roussellienne », *Pour une Théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971, pp. 91-117.

manuscrits de travail de Raymond Roussel, il est désormais possible de suivre pas à pas le développement créateur de ses principales œuvres et d'observer comment les procédés jouant sur le signifiant des mots participent à la création. C'est ce que nous avons fait pour *Impressions d'Afrique* dans le cadre de notre thèse de doctorat³.

Bien qu'elle ne soit pas la première perspective critique à prendre les manuscrits d'écrivains pour objet de son analyse, la génétique textuelle se présente actuellement comme une discipline vivace pour l'étude des processus d'invention⁴. Cette méthode a pour but de mettre à jour les mouvements qui affectent les différents niveaux de l'invention d'un avant texte, qu'il s'agisse, par exemple, de l'imaginaire, du style ou de la structuration de l'œuvre. Dans le cas d'*Impressions d'Afrique*, le chercheur généticien, muni des quelques clés que constituent les procédés énoncés dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, peut tenter d'appréhender l'origine du texte en traquant les jeux de mots présents dans les avant textes afin de comprendre leur rôle dans la production de la fiction.

I. COMMENT J'AI ÉCRIT CERTAINS DE MES LIVRES À L'ÉPREUVE DES AVANT TEXTES

Dans son testament littéraire, Roussel expose successivement trois « procédés » que nous rappelons brièvement. Selon lui, *Impressions d'Afrique* dérive d'un conte intitulé « Parmi les noirs », écrit selon le premier procédé. Celui-ci consiste à choisir deux mots, identiques à une lettre près, par exemple « pillard » et « billard », puis à leur ajouter des homonymes jusqu'à former deux phrases, graphiquement identiques à une lettre près, mais de sens opposé. Une fois ces deux phrases obtenues, la règle du jeu consiste à écrire un conte, commençant par l'une des deux phrases et se terminant par l'autre.

Le second procédé est généré à partir du premier. Il s'agit d'accoupler des homonymes de sens différent par la préposition « à » puis de leur donner un autre sens que celui qui se présente en premier lieu à l'esprit. Roussel fournit dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* plus de cinquante exemples d'équations de ce type, qui lui ont servi à produire autant de séquences narratives du roman.

3. Anne-Marie Basset, *La Genèse d'Impressions d'Afrique de Raymond Roussel ou le mythe de la création*, Thèse pour le Nouveau Doctorat, sous la direction de Monsieur Henri Béhar, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1996, 796 p. (Vol 1 : 364 p. Vol. 2 : 429 p. Le second volume contient les transcriptions diplomatiques des trois premières phases de la genèse, sur lesquelles repose l'argumentation contenue dans le premier volume).

4. Voir à ce sujet Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, PUF, 1994. 258 p.

Quant au troisième procédé, il consiste en la « dislocation phonique» de mots ou de phrases recueillis par le scripteur au hasard de ses lectures. *Impressions d'Afrique* présente cette spécificité, si l'on s'en tient à la lecture de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, d'être généré à partir des deux derniers procédés.

Avant de procéder à l'analyse littéraire des mouvements de l'invention, nous avons reconstitué la chronologie de rédaction du roman. Dans le cas d'*Impressions d'Afrique*, nous avons déterminé douze phases génétiques précédant la première publication du texte sous forme de feuilleton dans *Le Gaulois du dimanche* puis en volume, chez l'éditeur Alphonse Lemerre. Au cours des trois premières phases de la genèse, Roussel rédige, d'un seul jet, des séquences plus ou moins longues, à partir desquelles il se livre, dans les phases ultérieures de la genèse, à un vaste travail de montage et de réécriture.

C'est principalement au cours de ces trois premières phases de la genèse que les trois procédés rousselliens sont à l'œuvre. Cependant, compte tenu du fait que les avant textes d'*Impressions d'Afrique* se présentent sous la forme de séquences rédigées, ils apparaissent rarement de façon évidente, sous la forme de notes. Il est possible que ces procédés aient fait l'objet de notations qui ont été soit détruites par Roussel, soit perdues. Mais le corpus génétique d'*Impressions d'Afrique*, tel qu'il se présente actuellement, nous invite à penser que les jeux de mots sont effectués mentalement avant d'être développés dans la rédaction des avant textes.

Une analyse scrupuleuse des manuscrits montre que Roussel a réellement utilisé les procédés qu'il cite dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, reste à montrer de quelle façon, ce que nous ferons plus loin. Parmi les nombreux exemples du second procédé cités dans l'essai testamentaire, un seul apparaît dans les avant textes d'*Impressions d'Afrique*, il s'agit de « métier à aubes» :

L'ouvrier peintre Toresse fut choisi pour composer

- 1 {C'est pour l'accomplissement de ces deux projets que}
un écriteau commémoratif
{réclamait notre}{métier}
- 2 {Sanga venait réclamer aide qui lui fut promise. X à aubes}
[la]
- 3 {se chargea d'établir une pièce généalogique destinée}
{peintre de la scène des Incom}
- 4 {à figurer sur l'autel du sacre et Z de peindre}
- 5 {sur le tronc du palmier une inscription commémora}
- 6 {tive} rappelant la restauration déjà lointaine dont
la genèse
- 7 la date coïncidait exactement avec {celle de la}

Le contenu de certaines séquences permet d'induire la présence du second procédé à leur origine. Dans son essai testamentaire, Roussel affirme s'être servi du jeu de mots « veste à Brandebourg » pour inventer l'épisode de la conférence de Juillard :

« /O Veste (vêtement) à Brandebourg (passementeries);
2^o veste (insuccès) à Brandebourg (Électeurs de Brandebourg); d'où la conférence de Juillard (ici, j'ai abandonné le sens d'insuccès) ». (Comment j'ai écrit certains de mes livres, p. /5).

Les deux états de cet épisode contenus dans l'avant texte du roman permettent de confirmer l'utilisation de cette équation ainsi que la remarque faite par Roussel. Ils se terminent à l'inverse du texte définitif par un échec. Cependant, Roussel ne signale pas que le résultat négatif de la conférence de Juillard n'est que l'une des occurrences du thème de l'échec qui caractérise l'univers imaginaire des avant textes, sur lequel nous reviendrons dans la suite de cet article.

Nous n'avons trouvé aucune trace de « dislocation phonique » relevant de l'utilisation du troisième procédé. Un seul élément de l'avant texte tend à confirmer son utilisation pour la génération de l'épisode du clown Whirligig. Selon Roussel, cet épisode a été produit à partir de trois équations du second procédé, dont il ne cite que les deux premières dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*:

« /O Dominos (personnes qui portent un domino) à révérences (saluts);
2^o dominos (d'un jeu de dominos) à révérences (prêtres); /O cure (cure d'eau) à réussite (guérison); 2^o cure (habitation) à réussite (de cartes); d'où le travail exécuté par le clown Whirligig; en ce qui concerne la tour qu'il édifie avec des sous, ma mémoire me fait défaut quant au mot qui m'a servi de point de départ; le second mot devait être tourbillon (une tourfaite en billon) ». (Comment j'ai écrit certains de mes livres, p. /6)

5. Manuscrit II, f^o 327. Dans les transcriptions que nous avons effectuées, nous utilisons les signes suivants pour représenter les opérations scripturales: la biffure: [Lossion]; la surcharge: [Lossion]- >/Ejur/; la lecture conjecturale: *Lossion*. Le remplacement et l'addition ne sont pas codés, hormis lorsqu'ils se situent dans l'espace du premier jet; dans ce cas: le remplacement: [Lossion]/Ejur/; l'addition: < Lossion >. Les lignes correspondant au premier jet de chaque feuillet sont numérotées.

6. Manuscrit II, f^o 377.

Bien que Roussel ne le signale pas, la dislocation phonique du mot « tourbillon » qui produit l'expression « une tour faite en billon » révèle que le troisième procédé est déjà à l'œuvre dans la génération de cet épisode. Or, comme le montre la citation suivante, dans le premier état manuscrit de l'épisode du clown, seuls les deux premiers numéros étaient envisagés :

Whirligig

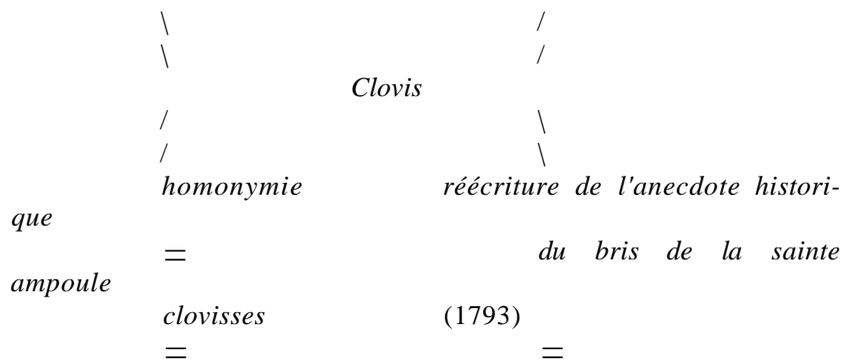
[ill]

- 8 *l'homme et le cheval furent remplacés par [Danielo] svelte et léger avec son costume de clown et sa face*
9 *qui [s'avança en sautillant, mince et alerte dans enfarinée portait*
10 *[son costume de clown et tenant à plein bras un] immense*
11 *[imense] [panier rempli jusqu'au bord de dominos et]*
12 *[de jeux de-cartes]*
13 *[Il posa le panier à gauche et puisant les dominos à bras] à l'extrémité droite*
14 *[sées, se mit à construire [au milieu] de la scène une]*⁷.

Ces numéros sont écrits sur des feuillets d'un type de papier différent que celui utilisé pour la rédaction du troisième tour d'adresse de Whirligig, consistant en l'élaboration d'une tour faite en pièces de monnaie. Selon une logique matérielle caractéristique de l'ensemble du dossier manuscrit d'*Impressions d'Afrique*, le type de papier employé pour la rédaction de cet épisode indique qu'il a été rédigé après les deux premiers numéros puis inséré dans la séquence. La rédaction de l'épisode relatant la construction de la tour, générée par la dislocation de « tourbillon » est donc postérieure à celle des deux séquences générées par le second procédé. Bien qu'aucune trace linguistique de dislocation phonique n'apparaisse dans les avant textes, l'affirmation de Roussel selon laquelle au second procédé aurait succédé un troisième consistant à jouer sur l'aspect phonique des mots trouve un élément de preuve dans la datation de l'écriture des séquences par l'intermédiaire de l'analyse du manuscrit.

Pendant, les procédés cités dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* sont-ils les seuls utilisés par Roussel dans l'invention d'*Impressions d'Afrique*? Comment choisit-il les termes sur lesquels il joue? Ce choix relève-t-il de la conscience du créateur, de son inconscient, du hasard, ou d'une influence de la langue?

7. Manuscrit I, f^o 158.



<p>Deux clovisses tirent une charrette dans laquelle se trouvent les chats de Roger-Marius Boucharessas. (PVF, fos 43-46, pp. 69-72)</p>	<p>La sainte ampoule est renversée au cours du jeu de balles des frères Danglès-Boucharessas. (PVF, f°49, p. 75)</p>
--	--

Comme le suggèrent ces deux exemples, l'origine des jeux de mots est plus subjective qu'elle ne le semble à la lecture de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Elle est liée, dans le cas du jeu sur le nom-calembour et de la réécriture d'une anecdote historique inspirés de « Clovis », au goût qu'éprouvait Roussel pour les légendes et à son attirance pour la pompe religieuse et pour la théâtralité qui caractérise les cérémonies du système monarchique. Si Roussel affirme dans son essai recourir au hasard et se servir de « n'importe quoi » pour inventer les procédés qui lui servent à générer son récit, l'étude des avant textes a le mérite de montrer que ce n'est pas systématiquement le cas et que le choix des mots sur lesquels il joue est orienté par sa subjectivité.

Un exemple permet pourtant de voir le hasard à l'œuvre dans la genèse du roman. Au cours de la troisième phase de la genèse, Roussel rédige une séquence qui est générée par les équations « maison à espagnolettes » et « guitare à vers » - citées dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* - comme le prouvent certaines traces linguistiques présentes dans l'état manuscrit. Voici les jeux de mots générateurs, tels qu'ils sont présentés dans l'essai posthume :

« 1° Maison (édifice) à espagnolettes (poignées de fenêtre);
 2° maison (sens de maison souveraine) à espagnolettes (petites Espagnoles). d'où les deux jeunes jumelles espagnoles dont descend la race des Talou-Yaour ».
 (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 14)

- 15 [re (sic) d'étude qu'il put donner à son élève]
[grâce]
16 [Dirced bondit de joie en recevant ce présent] [qui]
17 [auquel il pourrait désormais cultiver chaque]
18 [jour pendant de longues heures l'art sublime qui]
19 [le passionnait par dessus tout]⁹

Dans cet état de la séquence, Rhéjed est l'élève de Troïsten-Skarioffsky, à la différence de l'état définitif où le seul protagoniste du passage est Skarioffsky. Par ailleurs, il est le lointain descendant d'une espagnole, la dynastie de son père, Talou VII, provenant de l'union de Souann avec deux jumelles espagnoles.

Le premier jet de l'avant texte contient des traces de l'utilisation de « maison à espagnolettes », dans le soulignement de l'expression « de la lignée impériale » (manuscrit II, f°278, ligne 3), qui renvoie à la « maison » au sens de « maison souveraine », de même que dans le terme « gitane » (manuscrit II, f°278, ligne 6), synonyme d'« espagnolettes »¹⁰. Par ailleurs, un indice intéressant réside dans la note de régie « joueur de guitare », figurant dans l'interligne (Manuscrit II, f°278, lignes 5-6). Cette note de régie est signifiante de par son contenu et de par sa position dans l'espace de la page. Afin de mettre en valeur l'intérêt de cette note, il est nécessaire de reconstituer le processus scriptural.

Roussel procède à la rédaction d'un premier jet en utilisant mentalement les équations « maisons à espagnolettes » et « guitare à vers » comme impulsions créatrices — le terme « espagnolettes » étant remplacé par celui de « gitane », qui contient lui aussi une connotation hispanique. De même, comme il affirme l'avoir fait dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, il remplace mentalement et de façon systématique « guitare » par « cithare ». Il est possible de schématiser de la façon suivante le passage du travail mental au premier état rédigé^o :

Conception mentale: procédé	Premier état: transformation du procédé
« maison à espagnolettes »	« maison » « gitane »
« guitare à vers »	« cithare » « ver » ^a

a. Le ver de terre fait son apparition dans la suite du passage cité.

9. Manuscrit II, fos 277-278. Le point d'interrogation à la ligne 25 du f°277 est à la mine de plomb les feuillets étant écrits à l'encre noire; les trois dernières lignes de ce feuillet sont cancellées d'une croix. Les lignes I à II du f°278 sont cancellées d'une grande croix.

10. Le point d'interrogation tracé après « gitane » pourrait être l'indice d'un doute quant à l'emploi de ce terme générateur dans le récit.

Après avoir écrit ce premier état de la séquence, Roussel se relit et, s'apercevant de la ressemblance phonique et graphique entre l'un des termes générateurs « guitare» et l'un des mots employés dans le récit « gitane », inscrit la note de régie « joueur de guitare» au-dessus de « gitane », de façon à mettre en évidence cette analogie ¹¹. Puis, considérant sans doute qu'il existe une trop grande ressemblance de signifiants entre les termes employés dans la séquence et ceux du procédé - ce qui rend l'emploi du procédé trop apparent - Roussel supprime l'occurrence de « gitane », effaçant ainsi la thématique de l'hispanité : dans l'état définitif de l'épisode, le personnage de Rhéjed - et par là toute référence à une ancêtre espagnole - est supprimé.

Représentons schématiquement l'évolution génétique:

Conception mentale	Premier état	Relecture	Réécriture
« maison à espagnolettes »	« maison» « gitane»	Note de régie « joueur de guitare »	suppression du thème de l'hispanité
« guitare à vers»	« cithare» « vers»	conservation des mêmes termes	conservation des mêmes termes

En effaçant la thématique de l'hispanité, Roussel fait disparaître toute trace du jeu paronomastique qui a pu se produire de façon fortuite sur « gitane» et « guitare ». La parenté phonique et graphique entre ces deux termes n'apparaît à la conscience du scripteur qu'après la relecture du premier jet; mais il est fort possible qu'elle ait guidé, consciemment ou non, la production de cette séquence. *Impressions d'Afrique* ne serait donc pas seulement généré par les procédés énoncés dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, mais aussi par des chaînes phoniques, principe qui est souvent à l'œuvre dans la production du texte littéraire:

« {00. *J* dans tout discours composé, qu'il soit lyrique ou même prosaïque, les mots sont le plus souvent accompagnés d'un sillage paronomastique, complet ou incomplet, plus inconscient que délibéré» ¹².

II. A l'opposé de l'homophonie entre « guitare» et « gitane », qui semble fortuite, celle de « guitare» et « cithare» est voulue puisque Roussel affirme dans son testament littéraire avoir remplacé systématiquement le premier terme par le second.

12. Jean Starobinski, « Lettres et syllabes mobiles. Complément à la lecture des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure », *Littérature*, n° 99, 1995, pp. 7-8.

Cet exemple montre que des rencontres de mots ont lieu au cours de la genèse, ne dépendant pas d'un choix conscient du créateur - correspondant au procédé - mais relevant soit du hasard, soit de l'inconscient du scripteur, soit de la langue elle-même. Le déplacement de l'origine de la création en dehors de la sphère subjective du créateur, dont on trouve des traces dans les avant textes *d'Impressions d'Afrique*, peut être rapproché de l'évolution de l'idéologie de la création analysée par Robert Ellrodt :

« *Les vers "donnés" par qui? Par les dieux ou par les Muses. person-nages divins, disait-on jadis. {...} Ces vers, ces mots, notre époque postfreudienne les croit donnés par l'inconscient, ou par "l'autre", ou par ce nouveau dieu, le langage. opérant à travers les mystères de l'intertextualité. Est-ce si différent? Ce/a revient toujours à rejeter l'origine hors du moi conscient* »¹³.

Un autre procédé d'écriture, qui diffère des procédés présentés dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* parce qu'il ne s'agit pas d'un jeu de mots, consiste à entrecroiser les sens d'un même terme, extraits de la notice d'un dictionnaire. Ainsi, la séquence suivante est construite à partir de la notice « patience » d'un dictionnaire:

- 1 *À côté une carte de la Gaule était accrochée à l'aide*
- 2 *de trois clous. au clou du milieu pendait une*
- 3 *patience à astiquer les boutons*¹⁴.

La notice « patience » du *Dictionnaire national* de Bescherelle (1871), qu'affectionnait particulièrement Roussel, contient deux significations dont il s'est sans doute servi pour écrire ce passage. D'une part, une patience est un objet servant à nettoyer des boutons:

« *Petite planchette mince. avec une rainure au milieu, dans laquelle on fait entrer les boutons, afin de pouvoir les nettoyer sans user ou salir le drap* ».

Par ailleurs, le terme réfère à un jeu de société:

« *Jeu de patience: Amusement ingénieux qui consiste à rassembler et à mettre en ordre les pièces découpées en cent façons d'une mosaïque*

13. Robert Ellrodt, « Origines et contraintes de l'inspiration poétique », *L'Acte créateur*, Études réunies par Gilbert Gadoffre, Robert Ellrodt, Jean-Michel Maulpoix, PUF, 1997, p. 108.

14. Anne-Marie Basset, *La genèse d'Impressions d'Afrique de Raymond Roussel ou le mythe de la création*, Volume II, Cahier d'ébauches, f°14, p. III.

représentant divers objets, tels, par exemple qu'une carte de géographie, une estampe à plusieurs figures, etc. ».

Le passage que nous avons cité est une mise en récit de la notice du dictionnaire, la carte de géographie - exemple du jeu de patience - devenant le support de l'autre patience, l'ustensile servant à astiquer les boutons. La version définitive du roman ne contient plus aucune trace de ce jeu sur les sens du terme « patience ». Cette séquence de l'avant texte offrirait donc un exemple du procédé poétique qui consiste à entrecroiser les différents sens d'un mot¹⁵.

L'exposé des astuces permettant de jouer sur le signifiant des mot, montre que la genèse *d'Impressions d'Afrique* relève plus d'un bricolage linguistique que d'une application mécanique de règles arbitraires, telle qu'elle apparaît dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Cependant, la découverte de « trucs », passés sous silence par Roussel dans son testament littéraire, n'est qu'un des aspects de la recherche génétique sur les avant textes *d'Impressions d'Afrique*, l'autre visant à mettre en évidence l'évolution des procédés poétiques au cours de la genèse.

III. LA DYNAMIQUE DES PROCÉDÉS ROUSSELLIENS : IMPULSION PUIS CONTRÔLE

Depuis la mise au jour de textes inédits - *La Seine* et *Les Noces* - dont la rédaction précède immédiatement celle *d'Impressions d'Afrique* et dont le contenu pulsionnel contraste avec le reste de la production rouscellienne, Annie Le Brun affirme que les procédés mis en œuvre dans la genèse *d'Impressions d'Afrique* permettent à Roussel de contrôler l'expression de l'univers fantasmatique trop exubérant contenu dans les œuvres inédites. Cette interprétation bat en brèche la conception des procédés comme des «pousse à l'invention », donnant à l'écrivain en mal d'inspiration l'accès à un univers imaginaire original. À propos de *Nanon* et *d'Une Page d'folk-Lore breton*, où Roussel met en pratique le premier procédé, Annie Le Brun affirme:

« [...] *l'amplification [du procédé] résulte manifestement d'une plus grande sophistication de la contrainte qui, générant de nouvelles combinaisons de mots par homophonie, homonymie, synonymie ou glissement de sens., empêche plus encore le surgissement de l'incontrôlable. Au point de laisser penser que le procédé fait ici autant, sinon plus, fonction de frein que d'aide imagination* »¹⁶.

15. Certains commentateurs ont déjà mis en évidence le rôle du dictionnaire comme intertexte producteur (voir Patrick Besnier et Pierre Bazantay, *Petit dictionnaire de Locus solus*, Rodopi, 1993, 127 p.).

L'étude de l'utilisation que Roussel fait de ses procédés au cours de la genèse d'*Impressions d'Afrique* nous permet de discuter cette thèse. Nous choisirons l'exemple de l'évolution d'une équation du second procédé, emblématique de celle de l'ensemble des avant textes que nous avons étudiés.

La première phase de la genèse contient deux occurrences d'une équation relevant du second procédé que Roussel n'a pas citée dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*: « fiole à étiquette ».

- 1 A cette époque Bangoja avait pour conseiller un nègre
nommé
2 fA cette] Z à lafois sorcier, médecin et lettré qui
3 lui servait de secrétaire et lui écrivait ses édits rempli-
4 ssant (sic) la fonction alors occupée par (fiole à étiquette).
Tagrena
ils s'embrassaient dans les coins
5 s'éprit de Z auquel le fils qu'elle eut un an après
6 Sanga ressemblait¹⁷.
1 prendre quelques instants de repos. Excédée de cette
2 vie de fatigues et d'humiliations elle tenta un jour de
3 s'enfuir, mais Bangoja l'ayant fait rattraper la punit
4 en lui infligeant un supplice horrible: Il fouilla dans
5 son « magasin » et en sortit un corset rose et une
6 collection de longues épingles à chapeau. Il fit mettre
7 le corset à la reine à même sa peau puis A (fiole à étiquette)
8 lui lia les mains et la fit mettre à genoux¹⁸.

Le sens immédiat de l'expression « fiole à étiquette » dénote un récipient (une « fiole ») sur lequel figure un écriteau de papier (une « étiquette »). Mais, en suivant le procédé exposé dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, il est possible d'attribuer un sens second à cette expression en se servant des définitions du dictionnaire. Une « fiole » désigne dans la langue argotique une « tête », tandis que l'un des sens possibles d'« étiquette » réfère au protocole d'une cour royale. Une fois décrypté, le sens de cette équation est le suivant: 1° fiole (flacon) à étiquette (petit écriteau); 2° fiole (tête) à étiquette (protocole d'une cour royale).

Le contenu diégétique de l'avant texte dont nous avons cité la transcription correspond au champ sémantique que nous avons mis en évidence par la recherche d'un second sens à cette expression: il y est question d'une cour royale dirigée par le monarque Bangoja-Talou VII. Cette périphrase

16. Annie Le Brun, *Vingt mille lieues sous les mots*, Raymond Roussel, Jean-Jacques Pauvert, 1994, p. J02.

17. Anne-Marie Basset, *La genèse d'Impressions d'Afrique de Raymond Roussel ou le mythe de la création*, Volume II, Premières versions fragmentaires, f°9, p. 35.

18. *Id.*, Premières versions fragmentaires, f°13, p. 39.

« fiole à étiquette » désigne donc un personnage dont la fonction consiste à faire respecter le protocole royal. La fonction est occupée dans les avant textes et dans le texte définitif par Rao. Il est intéressant d'observer l'évolution génétique de cette équation. Dans la première phase, le personnage de Rao est désigné par l'équation « fiole à étiquette ». La deuxième phase de la genèse contient un portrait physique de Rao :

- 1 *sa fille Sanga jeune nègresse de [dix-huit] ans à peine*
seize
- 2 *dont les yeux étaient recouverts par deux taies épaisses*
- 3 *à travers lesquelles transparaisait une loucherie*
- 4 *très accentuée.. son front était marqué par une tache*
- 5 *rouge affectant la forme d'un minuscule corset. Auprès*
- 6 *d'elle Rao nègre mal bâti et d'une laideur hideuse*
- 7 *regardait sans cesse autour de lui comme pour voir*
- 8 *si chacun était bien à son poste. (PVF, f° 83) 19.*

Le ministre y est décrit comme un être difforme et monstrueux. Or, comme nous l'avons expliqué, ce personnage est généré par un jeu sur le double sens des termes « fiole » et « étiquette », qui peut être conçu comme un monstre linguistique. Le portrait physique de Rao serait donc une mise en récit de la notion de monstre, la difformité physique du personnage renvoyant au jeu de mots, au monstre linguistique qui est à son origine. La description – **Le** portrait physique – se fait ici métatexte du procédé. Au cours des phases ultérieures de la genèse, Roussel supprime ce portrait de Rao : aucune description physique de ce personnage n'apparaît plus dans la version définitive.

L'équation « fiole à étiquette » est présente, sous une forme transformée, dans un autre passage de la même phase 2 de ('avant texte :

- de indigène [ch]*
- 6 *[faces. Sur un signe [du nègre] Rao, [chef du protocole]*
l'évolution du défilé
- 7 *chargé de surveiller [l'ordre et] [la marche] [du cortège]*
la troupe
- 8 *[le groupe] d'enfants se mit à longer à pas lents le côté*
de l'esplanade
- 9 *[de la place] occupé par la Bourse²⁰.*

19. *Id.*, Première version manuscrite continue, Séquence 1, Premières versions fragmentaires, f°83, p. 127.

20. *Id.*, Première version manuscrite continue, Séquence 4, Manuscrit 1, f°32, p. 277

Le premier jet de ce feuillet, écrit en double interligne sur la réglure et correspondant à la deuxième phase de la genèse, contient l'expression « chef du protocole », le substantif « protocole » renvoyant par synonymie à celui d'« étiquette », compris dans le sens des règles qui régissent la vie à la cour. De la première phase à la deuxième, l'expression « fiole à étiquette » est remplacée par celle de « chef du protocole ». Puis, au cours de la septième phase de la genèse, Roussel insère une réécriture dans l'espace interlinéaire: il biffe l'expression nominale « chef du protocole » et la remplace par le substantif « indigène ». Le champ sémantique de la cour royale, présent dans les phases 1 à 6 de la genèse, disparaît au cours de la septième phase.

Il est possible de schématiser de la façon suivante l'évolution de cette équation au cours de la genèse:

Phase 1	Phase 2	Phase 7
« fiole à étiquette »	personnage laid	supprimé
	« chef du protocole »	« indigène »
même champ sémantique	champs sémantiques différents	

Comme nous l'avons dit précédemment, Rao est décrit comme un être physiquement difforme dans la deuxième phase de la genèse. Il ne s'agit pas d'un exemple isolé. Hormis Rao, la monstruosité physique caractérise un autre personnage dans les premières phases de la composition d'*Impressions d'Afrique*. Ainsi en est-il du sorcier Bachkou, comme le suggère cet extrait du dossier génétique:

Toujours allongés dans le sable à l'ombre de

[sa narration]

*II [Comme Sikko achevait son réci je vis sortir de]
la haute falaise nous avions tous suivi sans
12 [la hutte située de l'autre rive un nègre contrefait]
nulle interruption les péripéties du long
1 et d'une laideur repoussante qui se mit à longer
2 la berge dufieuve en cueillant parfois des herbes
3 qu'il paraissait choisir avec grand soin.
4 C'est Bachkou me dit Sikko, il cueille des herbes qui
5 lui servent à composer son onguent.*

Roussel supprime le motif de la laideur physique dans les phases ultérieures de la genèse du roman. Or ce motif est spécifique des premières phases de l'avant texte dont l'univers imaginaire est de façon générale, caractérisé par une thématique violente et destructrice. L'atmosphère chaotique s'exprime, au début de la composition, par une représentation obsessionnelle du caractère destructeur du temps, par l'expression d'une violence profane et de sentiments particuliers de la part des personnages – la colère, l'envie, le désir sexuel, le mensonge – par une confusion entre le règne animal et le règne humain, éléments qui caractérisent tous une ère de chaos selon l'anthropologie religieuse²².

De façon similaire à ce que nous avons montré pour l'équation « fiole à étiquette », la genèse de l'univers imaginaire *d'Impressions d'Afrique* se caractérise par un mouvement de progression de l'expression d'un univers chaotique de la première phase à la deuxième jusqu'à un point d'acmé – que représente cette deuxième phase – puis par l'effacement de cet univers fantasmagorique soumis au désordre et à l'excès au cours de la septième phase de la genèse. Ainsi, comme le montre l'exemple de l'évolution de « fiole à étiquette » identique à celle de l'intégralité des avant textes *d'Impressions d'Afrique*, les procédés sont bel et bien producteurs. Ils génèrent un univers imaginaire dominé par des pulsions sadiques, destructrices, que le scripteur ne serait peut-être pas parvenu à exprimer sans leur recours. Mais cette expression de l'inconscient est suivie d'un travail de modération, de « frein », au sens où l'entend Annie Le Brun.

Les procédés ne s'opposent donc pas à l'inspiration; mieux, ils permettent de faire jaillir des fantasmes de façon plus intense que ne le fait l'écriture spontanée, sur lesquels le scripteur impose dans un second temps, un contrôle. Les jeux de mots n'entravent pas l'inspiration car, comme nous l'avons montré, ils sont eux-mêmes inspirés, ils sont empreints de subjectivité. Le recours aux jeux sur le signifiant des mots permet à Roussel d'aller au plus loin de l'expression de son inconscient pour, ensuite, le maîtriser.

21. *Id.*, Première version manuscrite continue, Séquence 2, Manuscrit II, f° 154, Premières versions fragmentaires, f° III, pp. 184 et 189. Il ne faut lire que le premier état écrit en interligne double, les réécritures interlinéaires étant ajoutées au cours d'une phase ultérieure de la genèse.

22. « La Chute devient l'emblème des péchés de fornication, de jalousie, d'idolâtrie et de meurtre », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1969, p. 125. « L'âge primordial est décrit avec une singulière unanimité dans les contrées les plus diverses [] Rien n'était encore stabilisé, aucune règle encore édictée, aucune forme encore fixée. [] les hommes se transformaient en animaux et inversement », Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, 1988, p. 137.

Ainsi, certains commentateurs avaient bien vu le contenu fantasmatique des procédés rousselliens. En analysant la langue employée dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Patrick Besnier y décèle un contenu implicite érotique et sadique: Roussel y parle d'« accouplement» de mots et son action de « dislocation» des phonèmes de la langue y apparaît comme une sorte de dissection des mots²³. Le fait de travailler sur les signifiants permet donc à Roussel de travailler au plus près ses fantasmes afin de parvenir, dans une étape ultérieure, à les dominer et à les refréner.

COMMENT J'AI ÉCRIT CERTAINS DE MES LIVRES: UN MYTHE DE LA CRÉATION

L'étude génétique des avant textes *d'Impressions* d'Afrique donne une vision paradoxale des procédés énoncés dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. En effet, les manuscrits contiennent peu de traces de ces jeux de mots. L'utilisation de quelques équations du second procédé est vérifiée mais aucun indice linguistique ne permet d'inférer l'utilisation du troisième procédé de dislocation phonique, qui ne trouve qu'un élément de confirmation dans le classement génétique. A l'inverse, l'étude des avant textes permet de découvrir d'autres « trucs» que Roussel ne cite pas dans son testament littéraire. Il s'agit de jeux linguistiques, tels le jeu sur les noms calembours - dont nous avons cité un exemple - ou les rencontres de signifiants similaires, tels « guitare» et « gitane ». Roussel se livre aussi à un travail intertextuel en réécrivant des anecdotes historiques et rédige de courtes séquences de texte en entrecroisant les sens d'un même mot extraits d'une notice de dictionnaire.

Ainsi, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* apparaît comme un récit vrai - on ne peut infirmer l'utilisation des procédés révélés dans ce testament littéraire - et faux - on ne peut le confirmer entièrement et de plus, d'autres types de jeux de mots que ceux qu'il contient apparaissent à la lecture des avant textes. En cela, il peut être considéré comme un mythe de la création, dont Roland Barthes met en évidence l'ambiguïté:

« En un mot, ou bien l'intention du mythe est trop obscure pour être efficace, ou bien elle est trop claire pour être crue. Dans les deux cas, où est l'ambiguïté?

Ceci n'est qu'une fausse alternative. Le mythe ne cache rien et il n'affiche rien: il déforme.. le mythe n'est ni un mensonge ni un aveu: c'est une inflexion»²⁴.

23. Patrick Besnier, « Le mot, le monstre (sur *Locus solus*) », *Revista de letratura moderna e comparate*, nOXXYI, fasc.2, avril-juin 1983, pp. 157-162.

24. Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », *Mythologies*, Le Seuil, 1970, p. 215.

En effet, à l'instar du récit mythique, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* se caractérise par une trop grande limpidité, qui tente de masquer les lacunes et les obscurités de l'exposé. Après les multiples interprétations de ce texte, dont les unes se réfugiaient derrière sa transparence pour l'ériger en méthode de lecture des œuvres, tandis que les autres, considérant cette transparence comme suspecte, passaient outre les renseignements qu'il contient, l'étude génétique a le mérite de lui rendre toute son ambiguïté. De plus, l'analyse du fonctionnement des procédés dans les avant textes montre que leur emploi permet au scripteur de laisser libre cours à l'expression de pulsions sur lesquelles il impose dans un second temps son contrôle. L'étude génétique rend manifeste l'utilisation des procédés, qui s'identifie à un mouvement producteur, puis ralentisseur de l'expression de la pulsion.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

REGARD ET FANTASME: QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA THÉÂTRALITÉ BRETONNIENNE

Misao HARADA

Comment justifier que nous parlions aujourd'hui du théâtre à propos d'André Breton, dont on sait la place plutôt marginale de la production dramatique dans son œuvre¹, et surtout l'ambivalence entre sa condamnation théorique du genre et l'« attraction passionnelle» à laquelle il était soumis? Depuis longtemps le tour complet de ces questions semble avoir été fait². Cependant, ne sommes-nous pas également sensibles à cette présence du théâtre en dehors des pièces écrites pour la représentation?³ Peut-être est-ce une simple impression, une simple atmosphère dont il est difficile de déterminer l'origine, cette théâtralité impalpable existe à travers les textes et les périodes, comme en un *continuo*. Dans *Poisson soluble* par exemple, combien fascinantes sont ces scènes où les attitudes stéréotypées des personnages (convoqués pour un passage éphémère) contrastent avec l'extravagance de leurs propos! Dans *Nadja* également, comment ne pas remarquer la floraison des termes autour du thème théâtral? Enfin, comment expliquer la place inaugurale du fantasme théâtral dans *L'Amourfou*?

1. Quatre productions théâtrales de Breton sont connues, dont trois datent d'avant 1924: «S'il vous plaît», «Vous m'oubliez» (1920, en collaboration avec Soupault) et «Comme il fait beau!» (1923, en collaboration avec Desnos et Péret). «Le Trésor des jésuites» que Breton écrivit avec Aragon pour le Gala Judex prévu en 1928 est un hommage au cinéma à épisodes. Voir H. Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste* (nouv. édition revue et augmentée), Gallimard, «Idées», 1979 [1^{re} éd. : 1967] pp. 233-255 et pp. 275-279.

2. Sur le statut du théâtre dans le surréalisme, voir H. Béhar, *Le Théâtre...*, *op. cit.* Sur l'attitude de Breton à l'encontre du théâtre: *Id.*, «La question du théâtre surréaliste ou le théâtre en question» [1^{re} publication: 1968], *Littératures*, L'Age d'Homme, 1988, pp. 59-74; sur son ambivalence; *Id.*, «L'Attraction passionnelle du théâtre», *André Breton ou le surréalisme, même*, L'Age d'Homme, 1988, pp. 76-86.

3. Un certain renouveau d'intérêt pour l'œuvre théâtrale surréaliste permet de réexaminer la question. Voir Michaël Sheringham, «Le théâtre de l'espace pictural», *Lire le regard: André Breton et la peinture*, Lachenal & Ritter, 1993, pp. 199-213; Martine Antle, «Théâtralité surréaliste: la scène du tableau et la scène du livre», *Mélusine XIII*, 1992, pp. 243-252.

Ces apparitions énigmatiques nous ont amenée à proposer quelques pistes de réflexion sur la théâtralité dans les textes bretoniens, en les croisant dans l'espace de ces pages.

LA THÉÂTRALITÉ PAR LE REGARD

Théâtre ou théâtralité? D'emblée s'impose la distinction entre le théâtre, lieu social, et la « théâtralité » qui ne se limite pas à la manifestation⁴. Celle-ci est à l'affût dans la rue, dans les cafés, partout dans l'espace quotidien. Pour qu'elle y surgisse, un regard suffit, qui « postule et crée un *espace autre* qui devient l'espace de l'autre - l'espace virtuel, cela va de soi - et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence des fictions », explique Josette Féral⁵. De part et d'autre de ce « clivage », cette brèche ouverte par la seule vertu du regard, le regardant se transforme en spectateur et le regardé en acteur. Le regard est ainsi la condition *sine qua non* de la théâtralité dont l'étymologie⁶ annonce déjà le pouvoir. Si l'œuvre bretonienne se réfère à beaucoup de théâtres réels ou imaginaires - tels le « Théâtre des Deux-Masques » dans *Nadja*, remplacé par un cabaret et, dans *Les Champs magnétiques*, les théâtres en pleine construction dans les déserts⁷, il se contente souvent de témoigner simplement de ces moments d'émergence de la théâtralité, moments où un espace quelconque se transforme en scène. Témoin la célèbre apparition de « l'Esprit nouveau » dans une rue de Paris sous le regard émerveillé de Breton et d'Aragon, qui préfigure la rencontre ultérieure, aussi fortuite, de Nadja par Breton⁸. Dans *L'Amour fou* également, l'entrée d'une jeune femme dans le café se théâtralise, sous l'effet du regard qui s'attache à ses moindres gestes, dans un étirement du temps suggéré par le retour des incipit de paragraphes⁹.

4. La paternité du terme revient à Barthes parlant de Baudelaire (« Le théâtre de Baudelaire » (1954), *Essais critiques*, « Points », Seuil, 1981, pp. 41-47), dont la définition semble différer de la nôtre qui suit celle de Josette Féral dans: « La théâtralité: recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, no 75, 1988, pp. 347-361. Pour Féral, la théâtralité élabore les conditions générales d'apparition du théâtre, qui en devient ainsi une sorte de propriété émergente. Pour Barthes, la théâtralité apparaît au contraire comme la spécificité matérielle du théâtre (avec en particulier la présence corporelle du comédien), paradoxalement évoquée à partir du texte. Elle est donc fondamentalement textuelle alors que la théâtralité féralienne semble dépasser cette dimension.

5. Féral, *op. cit.*, p. 350.

6. Le verbe, qui signifie « contempler », « considérer ».

7. *Nadja*, *Œuvres complètes* (que nous abrègerons en *a.C.*), tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 669 et « En 80 jours » dans *Les Champs magnétiques*, *a.C.*, t. I, p. 69.

8. « L'Esprit nouveau », *Les Pas perdus*, *a.C.*, t. I, pp. 257-258.

9. *L'Amour fou*, *a.C.*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, pp. 712-715. Il s'agit de trois paragraphes dont le début est répété: « Cette Jeune) femme qui venait d'entrer [...] ».

De ces exemples ressort la nature active du regard et de la théâtralité chez Breton. L'avènement de l'« espace autre » ne s'effectuant que par le clivage de la réalité, la théâtralité nous apparaît désormais plutôt comme sa rupture, son interruption ¹⁰.

Cette interruption peut être physiquement représentée par divers dispositifs de délimitation ou d'encadrement. L'espace clivé s'emboîte sur lui-même et l'institution de l'« espace autre » ¹¹ sort de sa dimension fantasmagorique. Le regard isole, aidé par la matérialité de l'encadrement, et il « sémiotise » encore plus explicitement l'espace inclus. Celui-ci résulte d'un choix, d'une sélection effectuée sur la réalité en apparence uniforme, homogène. Aussi l'encadré se met-il soudain en valeur et se présente-t-il comme autonome, avec tous ses éléments triés parmi une infinité d'autres naguère parfaitement insignifiants. Mais maintenant ceux-ci apparaissent sous un jour différent, ils revêtent un aspect mystérieux : tout est désormais à déchiffrer, à réinterpréter, en fonction d'une nouvelle cohérence. Ainsi, la vulgaire vitrine d'un négociant en bas séduit Breton par son décor à la fois miteux et insolite ¹², les illustrations photographiques de *Nadja* - dûment « cadrées » - transforment des paysages banals en espace événementiel, comme certains clichés d'Atget ont été qualifiés de « théâtre du crime » par Walter Benjamin ¹³. Pour nous, ces espaces encadrés semblent indiquer chez Breton le pouvoir même du voir. Et il en va de même de certaines évocations de tableaux par l'auteur.

Assimilé à la fenêtre au début du *Surréalisme et la peinture* ¹⁴, le tableau peut constituer, comme dans le cas de *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau interprété par Breton ¹⁵, une sorte de théâtralité dérivée. Il est question d'une vision mue par le regard, d'un aperçu dynamique, non du simple photogramme figé d'un événement. La théâtralité du regard introduit au sein de la réalité une zone signifiante, et de cette confrontation naîtra une remise en cause de la première, voire une interrogation sur la notion même

10. Matta se rappelle que Breton riait, de manière que ce « rire du meneur des marionnettes » interrompe la réalité (Robert Benayoun, *Passage Breton*, film réalisé dans le cadre de l'émission de Michel Polac « Bibliothèque de poche », 1966). On peut considérer également la pratique de divers jeux surréalistes conduite sous sa houlette comme une manière d'instaurer la théâtralité.

11. Elle correspond à la notion de « cadrage » employée par le sociologue Irving Goffman dans son analyse des interactions sociales.

12. *Les Vases communicants*, O. C., t. II, p. 173.

13. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », *Essais 2 : 1935-1940*, traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, Denoël-Gonthier, 1983, p. 101.

14. Cf « [...] il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne [...] ». *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, pp. 2-3. Ces lignes furent originellement publiées en 1925.

15. *Nadja*, O.C., t. I, p. 714.

de réalité. Et ce bouleversement de l'ordre établi ne s'en effectue pas moins sans risques.

LA THÉÂTRALITÉ ALTERNATIVE À LA RÉALITÉ

Le risque se nomme folie. Et à ce propos, une des premières évocations importantes de la théâtralité de la part du futur fondateur du surréalisme mérite une attention particulière. Il s'agit de « Sujet », publié en avril 1918 dans *Nord-Sud* (n- 14) et dédié à Jean Paulhan¹⁶. Le poème consigne à la première personne les affabulations d'un paranoïaque, réellement rencontré en 1916 par Breton, alors jeune interne à l'hôpital psychiatrique de Saint-Dizier. Ce dernier évoque ce « personnage dont le souvenir ne s'est plus jamais effacé » en 1952, dans un entretien radiophonique. Le malade se refusait à croire à la réalité de la guerre et Breton se rappelle que « [s]on argumentation - des plus riches - et l'impossibilité de l'en faire démordre [lui] firent grande impression »¹⁷. L'homme soutenait par exemple que les cadavres « pouvaient [...] être en cire »¹⁸ et que la gare, les « simulacres d'adieux »¹⁹ sitôt joués, était désertée par les nombreux figurants. La théâtralité née du regard de ce soldat va donc bien plus loin que celle examinée plus haut. Elle n'est plus une parenthèse mais va jusqu'à pousser à renier la réalité, la guerre en l'occurrence.

Cette vision du malade qui conduira Breton à l'« Introduction au discours sur le peu de réalité », en 1925, lui aurait inspiré d'ores et déjà des réflexions pour une méthode. Celle-ci consiste en une nouvelle interprétation du monde. Elle se veut concurrente de celle, courante et rationnelle, nommée « réalité ». La « [mise] en scène »²⁰ fournit une logique permettant de pousser à fond cette attitude critique.

Mais il y a plus. L'aliéné non seulement reconnaît l'existence selon lui du simulacre, mais il subodore aussi la manipulation qui le sous-tend. Il décide un beau jour de se rebeller contre son rôle de soldat auquel jusqu'à présent, « [a]pte au plus grand dévouement social », il se soumettait de bonne grâce. Sans aller cependant refuser de jouer (« De quoi servirait mon refus [?] »), il se résout au péril de sa vie à en dénoncer la tromperie (« Explorant la zone dite meurtrière, je me fais un jeu de rendre l'imposture flagrante »)²¹. La sanction sociale sera son internement.

Le futur surréaliste ne condamnera pas l'attitude du fou. Il sait cependant que la théâtralité présuppose la réalité et qu'elle n'existe que par rapport à cette dernière. Renier la réalité, c'est donc débrider le pouvoir créa-

16. « Sujet », *D.C.*, t. 1, pp. 24-25.

17. *Entretiens* (1952), Gallimard, « Idées », 1969, p. 37.

18. « Sujet », p. 25.

19. *Ibid.*, p. 24.

20. *Id.* *Ibid.*

21. *Ibid.*

teur du regard, c'est courir le risque de la folie. Telle est, selon nous, une des conclusions tirées par Breton de sa rencontre avec le malade. C'est pour cette même raison d'« hygiène mentale élémentaire » que Breton mit en garde les surréalistes contre la pratique abusive de l'écriture automatique aussi bien que de l'hypnose²². Il nous semble tout de même que doublée de cette conscience sociale, celle d'une mise en scène comme déguisement et manipulation, le rôle de la théâtralité gagne en force et en importance. C'est à cette condition qu'elle devient la figure même de la critique, un dispositif formel de l'examen et de l'analyse.

LA FIGURE DU THÉÂTRE

Avant de nous intéresser à la figure du théâtre dans le texte bretonien, nous devons examiner les caractéristiques du théâtre lieu, d'une part dans son rôle d'institution, d'autre part dans son rapport avec la psychanalyse.

Fondé sur la théâtralité au sens large, le théâtre peut être considéré comme une manifestation spécifique de celle-ci. Il possède ses propres lois. On y découvre une dialectique entre le réel et le vrai, qui prend une tournure caractéristique de la dénégation:

Ce que je vois est bien réel (rêve ou spectacle), mais ce n'est pas vrai; cela s'impose à moi, mais ne peut me renseigner sur la réalité, sur la manière dont va le monde et dont je puis m'y conduire; j'ai bien vu « Cléopâtre », elle n'est pas mal du tout, mais je ne peux pas aller lui faire la cour; c'est l'actrice Une telle, et si je faisais la cour à quelqu'un, ce ne serait pas à Cléopâtre ²³.

Le spectateur n'est pas seulement celui qui regarde: il est aussi et surtout celui qui ne participe pas à la réalité de la scène, à laquelle il reste étranger. Sans cette séparation fondamentale des deux instances, la « dénégation théâtrale » ne peut opérer²⁴. Le théâtre nous semble être une codification spatio-temporelle de cette condition de séparation. La durée du spectacle est limitée et, en particulier, la rampe instaure physiquement une frontière entre la scène et la salle. Aussi tout spectateur accepte-t-il implicitement cette condition dès son entrée en salle. Le théâtre nous apparaît ainsi comme une théâtralité restreinte et maîtrisée, ses limites imposent à la fois les contraintes et les modalités d'un contrat, qui vise sans doute à assurer le plaisir du spectacle.

22. Après une pratique intense, ces expériences furent, dans les deux cas, sinon abandonnées du moins espacées. Voir à ce sujet *Entretiens*, pp. 95-96.

23. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, t. II, « Sup », Belin, 1996, pp. 260-261.

24. Se fondant sur les analyses d'Octave Mannoni (*Clefs pour l'imaginaire ou L'Autre scène*, Seuil, 1969), Anne Ubersfeld donne la définition suivante: « *Ladénégation*, c'est le fait que le réel présent sur scène est déchu de sa valeur de vérité, renvoyé à une négativité: *c'est là, mais ce n'est pas vrai* [...] », *op. cit.*, p. 259.

À cette particularité de la communication théâtrale s'en ajoute une autre: l'affinité profonde avec le psychisme humain. Le théâtre se prête naturellement à une représentation des drames enfouis au plus profond de l'esprit. Une parenté de forme semble relier le domaine de l'art et le travail de l'inconscient.

Freud avait remarqué que chez lui les souvenirs d'enfance tendaient à se transformer en scènes « élaborées sous une forme plastique, comme des tableaux d'une pièce de théâtre [...] »²⁵. L'importance de cette théâtralité scénique dans la théorie freudienne a été mise en évidence par le psychanalyste Yves Thoret : « Le but est de revenir, non pas seulement au désir inconscient, mais aux scènes primitives dont proviennent, dérivent, découlent, les mouvements de désir »²⁶. Selon lui, la scène est entendue par Freud comme « une manifestation qui tient à la fois d'un épisode du *passé* et de l'événement *présent* de sa représentation »²⁷. À propos de ces souvenirs d'enfance, deux moments distincts de la vie s'associent sous l'effet de l'excitation due à leur caractère sexuel: cette sensation va s'intensifier au cours du temps, provoquant ainsi ce que nous pourrions appeler un télescopage temporel. C'est de cette imbrication que naît la ressemblance structurale entre le théâtre et les scènes primitives.

L'auteur des *Vases communicants* rapporte une observation semblable, parlant de « besoin inhérent au rêve de *magnifier* et de *dramatiser*, autrement dit de présenter sous une forme théâtrale ». Plus loin il se demande:

*Peut-être y a-t-il là, puisque je parle théâtre, de quoi justifier dans une certaine mesure la règle des trois unités, telle qu'elle s'est imposée curieusement à la tragédie classique et cette loi de l'extrême raccourci qui a imprimé à la poésie moderne un de ses plus remarquables caractères*²⁸.

Il est intéressant à notre sens de noter que Breton perçoit ici comme relevant de la rhétorique ces déformations oniriques permettant de vivre doublement une même expérience. D'où vraisemblablement son recours au théâtre en tant que figure, afin d'illustrer certaines questions, certains événements significatifs²⁹. Le passage sur le « théâtre mental »³⁰ inaugurant *L'Amourfou* en constitue un exemple.

25. S. Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne* [1901], Payot, 1968, pp. 55-59 cité par Yves Thoret, dans son ouvrage: *La Théâtralité: étude freudienne*, Dunod, 1993, p.66.

26. Thoret, *La Théâtralité: étude freudienne, op. cit.*, p. 30.

27. *Ibid.*, p. 32.

28. *a.c.*, t. 2, p. 136.

29. Les références explicites au théâtre peuvent être considérées sous cet angle, comme l'histoire de *Nadja*, avec son prologue et son épilogue. *Nadja* fait son « entrée en scène » à la fin du prologue sur une sorte de coup de théâtre: l'explosion du colombier. Dans *Arcane 17*, le Rocher Percé se transforme en un théâtre muni d'une « scène à plusieurs plans » imaginaire.

30. *a.c.*, t. II, pp. 675-677. Sauf indication contraire, les citations du paragraphe suivant se rapportent à ces pages.

Il n'est pas jusqu'au moindre détail de ce théâtre qui ne reflète un certain souci formel de la représentation au sens large. Le « théâtre mental » met en scène des personnages, sortes d'automates, chargés de révéler « le secret des attitudes les plus significatives que [le narrateur aura] à prendre en présence de tels rares événements qui [l']auront poursuivi de leur marque », au début d'une certaine « pièce idéale ». L'intérêt ne réside pas tant dans le contenu de celle-ci que dans la suite. Après la chute du rideau, et devant lui sans doute, apparaît une rangée de femmes assises de manière à faire pendant aux « porteurs de clés » du commencement de la représentation. La symétrie de ces « deux impossible tribunaux » est parfaite. Un homme entre (sur la scène ou dans la salle ? Le texte ne le précise pas). Dans chaque femme resurgit le souvenir de ses amours passés, et il se reconnaît dans chacun des personnages masculins.

La mise en scène du « théâtre mental » n'a, à première vue, rien de la théâtralité que crée le regard, mais elle n'en exploite pas moins le pouvoir suggestif de ce dernier. Nous y retrouvons le télescopage temporel qui permet d'apercevoir toute une vie d'un seul coup d'œil mais de façon plutôt caricaturale³¹. L'auteur nous semble utiliser délibérément ce phénomène jusqu'alors propre au rêve, afin d'encourager « [l']incorporation volontaire du contenu latent [...] au contenu manifeste [...] pour affaiblir la tendance à la dramatisation et à la magnification dont se sert souverainement [...] la censure »³².

Mais une telle opération est-elle aussi aisée que Breton a l'air de l'annoncer ? On peut se le demander car tout se passe en réalité comme si cette divulgation volontaire ne pouvait se dispenser d'une fictionnalité théâtrale paradoxalement codifiée par le théâtre lui-même : nous sommes en plein cœur du théâtre ; l'image même nous l'impose. Les précisions apportées tant sur le lieu destiné à une « revue à grand spectacle » que sur les acteurs « enchaînés et brillants » nous font identifier une représentation de type populaire, telles les opérettes d'Offenbach et les pièces du Grand Guignol qui constituent l'ordinaire du répertoire bretonien. Voici donc un lieu de pur divertissement, poussant à l'extrême la convention théâtrale vue plus haut.

Ce caractère conventionnel est également du côté des spectateurs, ce que reflètent d'ailleurs bien les réactions de la salle : « Louable intelligence du problème, bonne volonté du rire et des larmes, goût humain de donner raison ou tort : climats tempérés ! » Le décor et l'ambiance excluant *a priori* tout imprévu, ce que la théâtralité peut contenir de troublant, voire de dangereux pour la santé mentale, en est désarmé, inactivé. C'est seulement grâce à cette condition préalable que l'« hypothèse » sur ses rapports amoureux peut être mise en scène par Breton. Nous pourrions peut-être ob-

31. Ce genre de mise en scène schématique apparaît, doté également d'un mouvement mécanique, dans "épisode 31 de *Poisson soluble*.

32. *Les Vases communicants*, O. C., t. II, p. 142.

server que l'angoisse d'évoquer son propre « fantasme » doit être contenue derrière un garde-fou bel et bien théâtral. Le « théâtre mental » résume à lui seul toute l'ambiguïté de la théâtralité bretonienne, oscillant entre la liberté visionnaire et la contrainte voulue comme alibi, étant à mi-chemin entre le surréel et le simulacre.

Les quelques observations faites ci-dessus invitent à supposer une théâtralité essentiellement due au spectateur. De cette théâtralité omniprésente semblent émerger ces théâtres bretoniens sans comédiens, peuplés d'automates, dont la scène ne vit que par le regard qu'on lui porte. Si la théâtralité que Barthes décèle naguère chez Baudelaire est la théâtralité de la scène, la théâtralité de l'univers bretonien, en revanche, est celle de la salle.

*Université Waseda
Tokyo*

TENDANCES SURREALISTES DANS LES DRAMATURGIES SLAVES

Dina MANTCHÉVA

Bien que le théâtre surréaliste jouisse d'un statut ambigu au sein du groupe de Breton et qu'il continue à susciter des discussions de la part de la critique, il ne reste pas un phénomène isolé dans l'évolution du genre dramatique au-delà des frontières françaises. Les tendances surréalistes qui s'affirment dans les littératures slaves des années 20-30 laissent des traces dans tous les genres, mais ils se développent en rapport avec leur contexte national propre. Le drame étant redevable au milieu culturel qui l'engendre, ne s'impose pas avec la même intensité dans le monde slave et son évolution ne suit pas une seule voie. Ainsi malgré l'existence de groupes surréalistes en Tchécoslovaquie et en Serbie dans les années trente qui témoignent de l'influence de l'esthétique parisienne sur l'art de ces deux pays, celle-ci ne se manifeste pas dans le théâtre serbe, tandis qu'elle jouit d'une importance considérable dans la dramaturgie tchèque. De la même façon, si des similitudes typologiques avec le courant français se retrouvent d'une manière ou d'une autre dans la production lyrique de toutes les littératures slaves, il n'y a que le drame avant-gardiste russe et polonais qui se rapprochent le plus de la poésie française.

Comme les aspects surréalistes revêtent un caractère plus limité dans les dramaturgies slaves, leur étude est restée un peu à l'écart de la critique, orientée essentiellement vers la poésie. Les analyses comparées dans le domaine du théâtre concernent le plus souvent l'œuvre d'un auteur concret ou une littérature nationale et négligent la pratique scénique slave dans son ensemble. C'est ce qui définit l'objectif de notre article qui se propose de relever les orientations fondamentales du surréalisme dans le genre dramatique en mettant en relief la spécificité de ses manifestations typologiques et contractuelles sur le terrain slave.

Alors que l'influence directe du surréalisme sur la scène slave se fait sentir dans la deuxième moitié des années vingt et surtout dans les années trente, lorsque le groupe de Breton est déjà bien constitué et son esthétique gagne du terrain, les rapports typologiques entre les deux cultures suivent une évolution plus libre et ne sont pas strictement limités par le temps. Ainsi le grand avant-gardiste polonais Stanislaw Witkiewicz écrit la plupart de ses pièces les plus importantes (*Les Pragmatistes*, *La Métaphysique*

du veau à deux têtes, *La Poule d'eau*, *La Mère*, *La locomotive folle*, *Le Fou et la Nonne* etc.) entre 1919 et 1922-23, c'est-à-dire avant la constitution officielle du groupe de Breton en 1924, mais, d'après la critique¹, son système dramatique² rappelle par plusieurs aspects la stylistique surréaliste.

Witkiewicz est proche du formisme - un courant polonais assez vague, se situant entre le cubisme et le futurisme. Le dramaturge s'inspire largement des toiles de Picasso, connaît bien les théories de Freud et les recherches avant-gardistes européennes, auxquelles il reproche le manque de système philosophique cohérent et n'appartient à aucune école artistique. Il subordonne les procédés artistiques novateurs à sa pensée ontologique, fortement marquée par la philosophie de Nietzsche et se distancie des surréalistes, malgré les similitudes incontestables de sa poétique avec le mouvement parisien.

Ainsi, la conception de l'homme partagée par Witkiewicz a certains points de touche avec celle du courant français. L'auteur polonais estime que la personne humaine à l'époque moderne a perdu son individualité, due à des sentiments métaphysiques enfouis dans son for intérieur et accorde au théâtre le rôle de remédier à cette perte de l'intégrité. La Forme pure, c'est à dire non mimétique, dans laquelle le créateur extériorise ses angoisses métaphysiques rappelle dans un certain sens la notion fondamentale de l'esthétique parisienne - le surréel. C'est une nouvelle dimension psychique, liée à la psychologie des profondeurs qui transgresse le pouvoir de la raison et assure le rapport entre le monde objectif et la subjectivité vécue. Elle aide le poète à se concevoir comme une individualité et à retrouver son unité dans la multiplicité des autres individus. Comme les surréalistes, Witkiewicz considère que seule la sincérité de l'auteur vis-à-vis de lui-même définit la valeur artistique de son écriture et rejette toutes les règles littéraires.

Finalement les théories de Witkiewicz sur l'effet cathartique du théâtre, sur le spectacle magique avec son atmosphère onirique qui déclenche les frissons métaphysiques du public, sur le rapport étroit entre scène et salle, évoquent les idées du *Théâtre Alfred-Jarry*, créé en 1926 qui se propose de trouver l'équivalent scénique des conceptions surréalistes.

Ces thèses esthétiques, convergentes sur plusieurs points avec le mouvement parisien, définissent des similitudes structurales entre le théâtre surréaliste et la dramaturgie de Witkiewicz. Presque toutes les pièces de l'auteur polonais mettent l'accent sur un seul thème - la quête de l'identité personnelle et l'impossibilité de l'individu de l'atteindre. Ce sujet particulier est situé dans un présent indéfini dont les anachronismes et les invrai-

1.1. Degler, S.I. *Witkiewicz et l'avant-garde polonaise*. Thèses générales. Acta Universitatis Wratislaviensis, n° 462, Wrocław, 1979. Alain Van Crugten, S.I. *Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971.

2. Witkiewicz expose ses conceptions scéniques dans son livre *Teatr, Wstep de teorii Czstej Fonny w teatrze etc.* (Théâtre. Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre etc.) Krakowska S-ka Wydawnicza, Cracovie, 1923, 278 p.

semblances évoquent l'univers du rêveur. Le pape Jules II quia vécu au XVIe siècle apparaît dans une maison moderne et cite Marx, une statue s'anime et prend constamment la parole (*La Pieuvre ou la Vision du monde hyrcanique*) etc. L'action dramatique, basée sur le fantastique, l'insolite et le grotesque se caractérise par des renversements brusques et absurdes en dehors de toute motivation causale. Dans la pièce *La Métaphysique du veau à deux têtes* la mort de la mère est suivie d'une danse folle, sauvage, sous les sons d'un piano détraqué. Dans *Les Cordonniers* les coups d'état se suivent sans aucune motivation et leur rapidité d'exécution - en quelques secondes - détruit l'image habituelle du temps réel. Des éléments ludiques, empruntés à la baraque de foire déréalisent encore plus l'action. Une main invisible suspend de temps en temps par derrière le rideau, comme pour préparer le plateau scénique pour le numéro suivant. Il en résulte une atmosphère bizarre et même absurde, proche du surréalisme. Les personnages renforcent le caractère onirique et grotesque du spectacle par leur « psychologie fantastique ». Leur comportement est souvent en contraste avec la situation dans laquelle ils se trouvent. L'agonie de la mère est accompagnée de son miaulement (*La Métaphysique du veau à deux têtes*). Aussitôt après une découverte qui fait trembler d'envie les mathématiciens et prouve sa supériorité sur les autres, Tumeur s'assied par terre et commence à pleurer désespérément (*Tumor M6zgowicz*). Les protagonistes changent d'apparence à vue d'œil et subissent toutes sortes de transformations - ils perdent leur aspect humain, changent de sexe et évoquent les clowns de cabarets qui assument plusieurs rôles dans un même spectacle. Les corps de certains personnages sont déformés. Ils ont des visages larges, des mâchoires énormes et rappellent des monstres, sortis d'un cauchemar. Les protagonistes se dédoublent, meurent et ressuscitent et finissent même par apparaître simultanément dans différents moments de leur vie en mélangeant le passé et le présent etc. Ainsi la dernière scène de la pièce *La Mère* montre la mère de Léon étendue morte, et un peu plus loin sur la scène la même personne dans sa jeunesse, enceinte de Léon que l'on voit également comme adulte. Dans le drame *Le Fou et la Nonne* le corps de Walpurg se balance au milieu du plateau, tandis que le même personnage entre solennellement et en bonne santé sur scène. Le discours accentue leur caractère grotesque et ludique. Ils ont une culture encyclopédique énorme, citent des phrases en français, anglais, allemand et russe, en contraste avec leur statut social. Ils parodient tout - la philosophie, l'art, la littérature, mais également leur créateur et leurs propres rôles dans la pièce, en faisant des clin d'œil au public. Ce double statut qu'ils assument - comme participants à l'action et comme commentateurs, crée l'insolite et l'inattendu et vise, conformément aux conceptions esthétiques de Witkiewicz, la création de cette atmosphère hypnotique du spectacle qui doit susciter les angoisses métaphysiques chez le public. Le jeu de l'acteur, basé sur la surprise et la

dissonance renforce les effets inattendus par les rires aux moments les plus tragiques ou par la diction neutre, dépourvue de toute nuance émotionnelle.

Les ressemblances incontestables entre la dramaturgie de Witkiewicz et la poétique parisienne lui réservent une place particulière dans l'évolution du genre dramatique en Pologne entre les deux guerres, mais son théâtre reste un phénomène isolé. Les rapports typologiques entre le drame français et polonais revêtent ainsi un caractère relativement restreint.

Le surréalisme ne figure pas parmi les courants avant-gardistes de la littérature russe non plus. Après la Révolution de 1917 les relations entre les artistes russes et français deviennent de plus en plus difficiles, le pays étant pratiquement isolé du reste du monde. Cependant, malgré l'absence presque totale d'échanges culturels, les similitudes typologiques de la littérature russe avec le surréalisme sont beaucoup plus intenses que celles de la production polonaise. Il ne s'agit plus d'auteurs isolés, mais de groupes, issus le plus souvent au cubo-futurisme qui poursuivent leur propre évolution. De toutes ces formations en rupture avec l'art traditionnel, la dernière avant-garde russe - OBERIOU (L'association pour un art réel) est la plus proche de la poétique française. Malgré son existence relativement courte - trois ans environ (1927-1930), elle jouit d'une importance considérable dans la vie culturelle de Léninegrad pour son originalité et son caractère expérimental. Comme tous les groupes avant-gardistes, c'est un ensemble hétérogène. À part le noyau littéraire de l'OBERIOU, composé de D. Harms, A.I. Vvedenskii, I. Bachtérev, N. Zabolotski et K. Vaguinov à des moments différents y adhèrent les cinéastes A.I. Razoumovski et K.I. Mintz, le musicien P. Voulfius, les peintres L. Ioudinov et V. Ermolaeva etc. Formé d'artistes venus d'horizons divers, l'Association pour un art réel synthétise d'une manière originale les recherches avant-gardistes de la deuxième moitié des années vingt et concilie différentes tendances qui l'apparentent, selon la critique³, à quelques courants esthétiques - le dadaïsme, le surréalisme et même le théâtre de dérision.

Le programme poétique de l'OBERIOU est publié dans le bulletin des Affiches de la Maison de la presse⁴ à la veille de leur premier spectacle le 24 janvier 1928. Il est composé de quatre parties⁵, rédigées par différents membres du groupe, ce qui témoigne de l'esprit de collaboration étroite qui règne au sein de la communauté et évoque aussi bien la pratique dadaïste que la création collective de certains surréalistes.

3. Ж.-Ф. Жаккар, Даниил Хармс и конец русского авангарда, Академический проект, СПб, 1991.

М. Мейлах, ЗаМетКл О Театре ОбЗРиУ, Театр 1991-11, Стр. 173-179.

4. ОБЗРИУ, Афиши Дома на Тапи, 1928-2, Стр. 11-13.

5. La partie introductive — *Le visage social de l'OBER/OU* et *La poésie des Oberiouty* portent la signature de Zabolotski, la deuxième partie *Sur les voies d'un cinéma nouveau* est conçue par Razoumovski, et *Le Théâtre de l'OBERIOU* est signé par Bachtérev et Lévine.

Comme les adeptes de Breton, les Oberiouty estiment que les catégories logiques donnent une image fautive et dénaturée de l'univers et se proposent de découvrir la réalité authentique, son état zéro, en épurant les objets de leurs liens rationnels et de leurs « pelures littéraires»⁶. Cette nouvelle « perception du monde et de la vie»⁷ rappelle en quelque sorte le désir des Français de voir le monde comme le jour de sa création. Elle est étroitement liée à la notion d'art réel qui transgresse les lois de la raison et essaie de saisir l'objet dans sa matérialité concrète en recourant à toutes les voies qui mènent « au surconscient » - « l'inspiration, l'illumination»⁸, la fantaisie de l'imagination, l'onirisme etc.

Le nouveau regard du monde et des objets n'épargne pas le langage poétique. Les mots sont affranchis, à leur tour, des rapports logiques, des liens grammaticaux. Les contextes nouveaux dans lesquels ils sont placés, provoquent l'entrechoquement de leurs sens, pareil à l'étincelle surréaliste et élargissent leurs significations usuelles. Le discours ainsi constitué, libéré des contraintes logiques du sociolecte, revêt un caractère fortement individuel et s'apparente à la subjectivité du langage surréaliste. L'écriture qui rejette la raison logique au profit de « la logique de l'art»⁹ s'avère dotée d'un pouvoir ontologique et rappelle sur ce plan la création surréaliste. De cette façon le recours au non sens qui caractérise les textes des OBERIOU - n'est plus un simple procédé esthétique, mais revêt une fonction philosophique importante.

À la différence du théâtre de Witkiewicz qui n'arrive pas à s'imposer sur scène et rappelle sur ce plan la dramaturgie surréaliste française, les activités des Oberiouty prennent le plus souvent une manifestation scénique. L'intérêt des russes pour le spectacle s'explique aussi bien par leur objectif de lier l'art à la vie, sous l'influence des théories constructivistes, que par les particularités immanentes de leur art qui élève au premier plan l'objet dans son aspect concret. Les représentations suivent presque toujours un même scénario insolite et hétérogène - lecture de poèmes par les avant-gardistes eux-mêmes dans une mise en scène appropriée, sur la toile de fond de la musique de jazz et des danses, suivies de sketches, de numéros de cirque et de clowneries. Le décor, composé d'objets qui choquent et d'affiches déconcertantes sur le plateau et dans la salle, renforce l'atmosphère bizarre. Si les pièces de Witkiewicz introduisent le grotesque, les représentations russes sont plutôt célèbres par leur caractère provocateur qui dépayse le public. La collaboration étroite entre les comédiens et les metteurs en scène et les improvisations des acteurs tout au long des répétitions

6. Даниил Хармс. Съкращения, Изд. къща « неТрнКов », Враца 1990, стр. 301.

7. *Idem.*, p. 300.

8. *Idem.*, p. 285.

9. *Idem.*, p. 30\.

font penser au fonctionnement de l'inconscient collectif mis en relief en formes théâtrales.

Ces représentations qui contiennent des similitudes typologiques avec toute l'avant-garde française s'inscrivent bien dans leur contexte national propre - à commencer par la tradition du balagan folklorique jusqu'aux recherches de tous les metteurs en scène russes qui revendiquent la théâtralité au théâtre - Evréinov, Terentiev, Taïrov, Meyerhold.

L'attention de l'Oberiou au spectacle pourrait expliquer en quelque sorte l'essence dialogique de leur production dont la partie la plus importante revient à Daniil Harms et à Alexandre Vvedenski. Le groupe s'associe à un genre de type nouveau, un montage particulier d'éléments lyriques, narratifs et dramatiques qui rappelle le refus surréaliste de se conformer aux genres. Le plus souvent c'est une sorte de poème dialogique, mais les quelques précisions sur le jeu de l'acteur et les noms des personnages, indiqués avant leurs répliques, l'apparentent au drame, tandis que le caractère subjectif et narratif des didascalies et leur forme grammaticale au passé évoquent plutôt le récit. (*Vengeance* - Harms, *Le témoin et le rat* - Vvedenski, *Philostrate* - Vaguinov). Parfois c'est un dialogue apparemment traditionnel, mais il est si bref et dépourvu de didascalies qu'il s'éloigne en quelque sorte de l'image habituelle du drame et s'approche de ce que Harms définit comme « fait divers ». À part le texte emblématique du groupe - la pièce *Elizaveta Bam*¹⁰ de D. Harms qui ne dépasse pas une trentaine de pages, presque tous les autres sketches, récits ou poèmes dialogiques varient entre une centaine et une vingtaine de lignes.

Quelques thèmes fondamentaux caractérisent l'écriture de l'avant-garde russe - le sens de la vie et de la mort (*C'est possible que Dieu soit tout autour, Le témoin et le rat* - Vvedenski), l'absurdité et l'insolite dans l'existence humaine (les « faits divers » de Harms), l'aspiration à l'inconnu et à l'envol face à la censure du régime (*Lapa* - Harms), l'inculpation arbitraire de l'individu dans la société (*Elizaveta Bam*, Harms) etc. Les sujets philosophiques rappellent aussi bien la dramaturgie surréaliste que le théâtre de Witkiewicz, tandis que les problèmes actuels relèvent directement du contexte socio-politique russe. Bien que les Oberiouy rejettent en principe l'intrusion de l'idéologie et de la politique dans l'art, certains phénomènes sociaux - notamment la censure, la menace, la trahison assistent dans leurs textes.

L'action dramatique, située à l'époque contemporaine est constituée de différentes parties (kousok), sans rapport apparent entre elles, conformément à l'esthétique du groupe qui vise à dégager la réalité pure des tares de la logique. Chaque situation ou élément sont isolés de leur entourage logique d'où une intrigue incohérente, éparpillée, proche du rêve insolite. La

10. La pièce *Elizaveta Sam*, conçue par Bachterev, Lévine et Harms et rédigée par celui-ci est présentée au spectacle *Les Trois Heures de gauche* qui constitue l'acte de naissance de l'OBERIOU.

structure en morceaux autonomes remonte à la poésie futuriste avec ses changements brusques et inattendus - les *zdvigs*. Elle rappelle également la technique du montage, pratiquée par le théâtre expérimental Radix, le précurseur de l'OBERIOU et s'inscrit dans la tradition avant-gardiste européenne qui rejette la logique de l'intrigue et introduit des principes dramatiques nouveaux - l'insolite, l'inattendu, l'opposition, l'illogique. Cette composition fragmentaire est bien mise en évidence dans la pièce *Elizaveta Bam*. Elle est divisée en 19 parties (kousoks) presque autonomes et différentes du point de vue genre (mélodrame, comédie, opéra), esthétique (réaliste, avant-gardiste), style de jeu scénique (rythmique, mélodieux, pathétique etc), rythme etc. L'action renforce l'effet insolite et dépayse totalement le spectateur par ses changements brusques et illogiques. La scène d'arrestation se transforme en spectacle clownesque, en manège de balagan etc. Des situations réelles alternent avec des tableaux absurdes. La victime qui prétend être tuée, vient sur scène pour arrêter son meurtrier. L'image qui se dégage des textes de l'OBERIOU est celle d'un monde morcelé, divisé, constitué de parties isolées où « tout est fendu » et porte la trace de « l'étoile du non sens ».

Se proposant d'affranchir l'individu de la logique extérieure, les avant-gardistes russes s'attaquent également à l'image traditionnelle du personnage et introduisent un être bizarre, inconséquent, proche en quelque sorte du pantin du balagan folklorique. Ce type nouveau caractérise d'une manière ou d'une autre tous les héros des Oberiouty - qu'ils soient des personnes contemporaines, des écrivains célèbres (Gogol, Pouchkine, Griboe-dov), des figures historiques (Christophe Colomb, Nicolas II) ou littéraires (Faust, Don Juan, Vénus) etc. Les protagonistes n'ont pas de passé, de caractère et d'identité stables, leurs noms changent souvent comme dans l'univers du rêve. Dans *Le témoin et le rat* de Vvedenski, un personnage est présenté comme « Margarita ou Lisa, devenue Katia, entre-temps »¹². Certains héros sont dépourvus même d'un aspect physique durable et leur apparence insolite fait penser aux marionnettes du cirque. Ils perdent leurs membres ou même leurs oreilles, les retrouvent et les cousent à un autre endroit (*L'histoire sdigr aprr*, Harms), sur la tête d'un enfant poussent des fleurs (*Lapa*, Harms), un vélo sort du corps d'une femme (*Christophe Colomb* - Harms). Ces images absurdes sont dotées souvent de connotations métaphoriques. Ainsi dans les textes de Vvedenski (*Le témoin et le rat*, *Il est possible que Dieu soit tout autour*) le héros décapité ou la personne qui enlève sa tête suggèrent le monde onirique, dépourvu du contrôle de la raison qui évoque la poésie surréaliste.

Les rapports entre les personnages sont non moins déroutants. Ils changent continuellement, mais sans aucune logique et motivation. Une même

II. A. Yvedenski, *Le Témoin elle rat, Des hommes sont sorlis de chez eux*, Anthologie de textes de l'OBERIOU, Odéon, Christian Bourgeois Ed., Paris, 1997, p. 58.

12. A. Yvedenski, *op. cil.*, p. 61.

personne assume des rôles conflictuels. Dans la pièce *Elizaveta Barn* de Harms les persécuteurs deviennent des clowns qui demandent la permission de s'en aller. Elizaveta Barn apparaît à la fois comme la victime impuissante et le meurtrier cruel, la fille du Père et de la Mère, la maîtresse du Père et la belle-fille de la Mère etc. Le comportement scénique des protagonistes choqué également. Ils marchent à quatre pattes, leurs voix changent brusquement, ils miaulent, louvoient, boient, dansent, chantent et rappellent les héros de Witkiewicz.

Alors que les aspects surréalistes dans la littérature polonaise et russe résultent de processus typologiques semblables, les manifestations spécifiques de l'esthétique parisienne en Tchécoslovaquie sont favorisées par le dialogue suivi entre les deux cultures, entamé dès les années dix au sein du cubisme et rendu de plus en plus intense par la suite. Les artistes tchèques se rendent régulièrement à Paris où ils entrent en contact avec le groupe de Breton, font connaître ses textes au public tchèque et prennent part à des activités communes - expositions, conférences etc. Bien que le surréalisme s'impose officiellement en Tchécoslovaquie en 1934, des affinités avec le mouvement français se retrouvent dès le début des années vingt dans le poétisme¹³, l'avant-garde créée par K. Teige et V. Nezval et considérée par un certain nombre de critiques¹⁴ comme la variante tchèque du courant français. Et pourtant, bien qu'on ne puisse pas mettre un trait d'égalité entre les deux groupes, on pourrait avancer la thèse que le poétisme qui débouche sur le surréalisme définit et explique ses particularités et sa spécificité sur le terrain tchèque. En effet les artistes slaves ne conçoivent pas le poétisme comme une école littéraire, mais comme un mouvement qui se développe et évolue.

Comme les surréalistes, les avant-gardistes pragois visent la création de l'homme nouveau par la libération de ses énergies émotionnelles, de ses instincts psychiques, de sa spontanéité première. Ils élèvent au premier plan la richesse de l'imagination et de la fantaisie par le recours à des associations libres, à l'irrationnel et créent leurs textes oniriques au moment où les adeptes de Breton publient les leurs dans *La Révolution surréaliste*. Pareils aux Français, les Tchèques cherchent à découvrir les zones cachées du psychisme humain, le nouveau dans la vie, la beauté et le charme des objets quotidiens. Les artistes slaves considèrent que leur courant « est un modèle

13. L'avant-garde tchèque est créée par K. Teige et V. Nezval en 1923 dans le cadre de l'union d'extrême gauche Devetsil. Elle est rendue public par leurs manifestes publiés dans la revue *Host*, 1924, n° 9-10 (Nezval - Le perroquet en motocycle ou du métier poétique, Teige - Le Poétisme) et dans la revue *ReD*. 1928, n° 9 (Nezval- La Goutte d'encre, Teige - Le manifeste du poétisme).

14. Hanna Jechová, «Le poétisme tchèque entre le cubisme et le surréalisme », *Revue de littérature comparée*, n° 2, 1977, p. 203.

de découverte de la réalité»¹⁵ et rejettent la raison, le réalisme et l'art didactique en s'approchant de la poétique surréaliste.

Le poétisme se manifeste dans les différents domaines de l'art et de la littérature, mais il marque surtout la poésie et le théâtre. Comme la dramaturgie russe de l'OBERIOU les pièces tchèques sont conçues en vue du spectacle et on ne saurait les séparer de leurs mises en scène, fruit d'une collaboration étroite entre auteurs, peintres, musiciens, chorégraphes etc. La scène expérimentale, la plus proche du poétisme est le *Théâtre libéré* de Prague, dont le nom est inspiré par le titre en tchèque du célèbre ouvrage *Remarques du metteur en scène* de Taïrov et évoque l'influence du constructivisme russe sur l'art tchèque. Il est créé en 1925¹⁶ et devient vite le centre spirituel de l'avant-garde pragoise qui adhère, dans l'ensemble, au surréalisme - les poètes Nezval et Teige qui s'y manifestent comme acteurs, le metteur en scène Honzl, le musicien Jecek, le peintre Styrsky etc.

Le libéré débute par des soirées poétiques qui rappellent par leur caractère hétérogène les spectacles du *Théâtre A. Jarry*. Au répertoire figurent des poèmes, des pièces de théâtre en un acte ou des extraits de drames, des scénarios de pantomime et de cinéma, organisées en une sorte de revue qui rappelle le cabaret et le music-hall et correspond à l'objectif des poétistes d'approcher l'art du peuple, de « transformer la vie en divertissement »¹⁷ et d'introduire la gaieté sur scène. À la différence des spectacles de l'OBERIOU, basés sur le non sens et la provocation, les représentations tchèques revêtent surtout un caractère féérique.

C'est le Théâtre libéré qui fait connaître au public pragois un grand nombre de drames avant-gardistes et surréalistes français (*Ubu roi* de Jarry, *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, *Le serin muet* de G. R.-Dessaignes, *Assurance contre le suicide* et une scène de *Mathusalem* de Gall etc.) dont certains (*S'il vous plaît* de Breton et Soupault et *Trésor des jésuites* de Breton et Aragon) ne sont même pas présentés en France, ce qui témoigne de l'intérêt particulier des Tchèques pour les pièces novatrices françaises. Du répertoire tchèque se dégagent particulièrement les œuvres théâtrales de V. Nezval et du duo J. Voskovec et J. Werich.

Les pièces de Vitezslav Nezval appartiennent à des genres différents - le vaudeville (*Dépêche sur roulettes*), la pantomime (*Alphabet*), la comédie (*Les Amoureux du kiosque*) et illustrent la tendance surréaliste à la destruction des formes traditionnelles. Tous les drames de l'écrivain tchèque se ressemblent par leur essence lyrique, par leur regard nouveau sur la réalité et par leur refus de l'intrigue logique. Voi là pourquoi on ne saurait pas établir des limites nettes entre la période poétiste de l'auteur et sa production surréaliste. Comme la plupart des poétistes qui se proposent de concilier

15. В. НеЗвал, СТРАННИК чародей, Народна КУЛТУра, 1990, Стр. 46.

16. Le Théâtre libéré de Prague est créé par les metteurs en scène avant-gardistes Frejka et Honzl comme une section dramatique auprès de l'union Devetsil.

17. *Host*, 1924, n° 9-10.

l'action poétique à l'engagement social, Nezval essaie de lier la méthode surréaliste au matérialisme dialectique. Sa poétique acquiert des connotations politiques bien prononcées, et le caractère militant de ses œuvres est étranger aussi bien à la production française qu'à l'avant-garde polonaise et russe. Les sujets de ses drames se distinguent par leur orientation sociale. *L'Oracle de Delphes* est un pamphlet satirique de l'état, de ses ministres et de son gouvernement. *La Dépêche sur roulettes* est la métaphore ludique de la révolution, montrée comme une fête selon les traditions poétistes. La révolte sociale dans *La Peur* est suggérée par la poétisation de l'asile pour aliénés qui fait penser à l'éloge surréaliste de la folie. Les personnages — des types souvent schématiques et stylisés, tiennent des propos qui ont trait à tous les problèmes actuels — la révolution, la place de la femme dans la société, la vie bourgeoise etc. La structure des pièces a également une construction plus ou moins claire, mais des aspects fantastiques ou grotesques introduisent le merveilleux et l'insolite. — des lieux réels se transforment comme dans un songe, on assiste à des coïncidences absurdes, à des reconnaissances bizarres etc. Plusieurs événements concentrés en peu de temps dérèalisent encore plus la fable et rappellent l'univers du rêveur. À la différence de la poétique française les rêves, l'imagination et la fantaisie dans les textes de Nezval ne sont pas transcrits automatiquement, mais constituent des données de base, subordonnés en quelque sorte à l'intellect et illustrent l'aspect rationnel de l'esthétique parisienne sur le terrain slave que Jechova définit de surréalisme conceptuel¹⁸. Par contre, l'atmosphère particulière où coexiste le réel et l'imaginaire y est souvent renforcée par les danses et les chansons des personnages ou par leurs adresses directes au public qui détruisent l'illusion théâtrale et rapprochent, selon les poétistes, l'art de la vie.

À partir de 1928, le Théâtre libéré de Prague s'associe essentiellement aux spectacles de Jirf Voskovec et Jan Werich qui constituent la pratique avant-gardiste la plus riche et intéressante. Les deux auteurs n'adhèrent pas officiellement au surréalisme, mais ils ne rejettent pas sa stylistique qu'ils exploitent à leur manière. Voskovec, d'origine française, finit ses études secondaires en France où il est particulièrement attiré par le groupe du Grand Jeu, proche des surréalistes, tandis que Werich s'intéresse aux techniques cinématographiques. Leur dramaturgie, présentée par plus de vingt-cinq pièces illustre non seulement les innovations au niveau de la forme textuelle qui rappellent l'esthétique parisienne, mais également celles de la représentation scénique. Leurs spectacles sont conçus en collaboration étroite avec les membres du groupe tchèque qui définissent leur atmosphère.

Dès leurs premières pièces (*Vest pocket Revue*, *Smoking Revue*, *La Première de Scaphandre*, *S'en payer une tranche*, *Le Mirage*, *L'Audience est remise* etc.). Voskovec et Werich accentuent et enrichissent le genre de

18. H. Jechová, *op. cit.*

la revue qui s'impose au Théâtre libéré et à la différence de Nezval, créent un véritable spectacle magique qui détruit toute référence à la réalité. L'action dramatique illogique et invraisemblable renforce l'impression insolite et évoque des contes absurdes et fantasmagoriques. La grande liberté d'imagination des deux auteurs rend méconnaissables les situations intertextuelles, empruntées à des pièces célèbres, à la légende et à l'histoire (Don Juan, Robin le Bandit, L'Ile Dynamite, Le Poing sur l'œil). De nombreux anachronismes contestent l'idée d'un temps concret et situent l'intrigue dans un univers irréal- Les Romains parlent au téléphone et écoutent la radio (César), les Dieux grecs lisent des journaux et discutent commerce et pot de vin (L'Âne et son ombre) etc. De la même façon invraisemblable, avec la plus grande fantaisie sont traités les sujets inventés qui adoptent le plus souvent la forme du voyage, l'un des thèmes poétistes préférés. Il suscite le jeu de l'imagination, rapproche par des associations incompatibles différentes réalités éloignées dans la vie et abolit la frontière entre le réel et l'imaginaire. La rapidité des différentes scènes qui se suivent telles des séquences cinématographiques introduit l'impression d'un temps onirique et évoque le merveilleux surréaliste par l'abolition des contraintes temporelles (Vest pocket revue, Smoking revue, Le Mirage, etc.).

L'atmosphère surréaliste est mise en évidence par l'association d'univers temporels incompatibles à la suite du comportement particulier de deux clowns, présents dans toute la dramaturgie de Voskovec et Werich et joués par les auteurs eux-mêmes. Ils s'introduisent à la fable et s'intègrent au temps fantastique de l'intrigue, tout en exécutant des gags de cirque, des sketches tirés de films comiques connus. Les deux personnages s'adressent également à la salle, font des commentaires sur l'atmosphère politique en Tchécoslovaquie et en Europe, parodient des personnalités connues et rejoignent l'actualité des spectateurs. Ces improvisations des dernières nouvelles du jour qui ne sont jamais reproduites à la soirée suivante réalisent en pratique le rêve des surréalistes de ne jamais répéter le même spectacle deux fois devant deux publics différents pour insister sur l'étonnement. Le discours des deux clowns parsemé de jeux de mots, d'associations phonétiques spontanées qui débouchent sur le comique de l'inattendu, rappelle le dialogue surréaliste.

L'enchevêtrement du féerique et du réel est mis en relief par le décor, la chorégraphie et la musique, conçus souvent par des membres du groupe surréaliste – le peintre Jindrich Styrsky - adepte du lyrisme chromatique, le compositeur Jaroslav Ješek qui a fait des études en France. Les collages d'extraits de journaux affichés sur scène et les photomontages qui évoquent des lieux concrets coexistent avec un décor naïf proche des dessins d'enfants. Les ballets classiques alternent avec des cancons, le jazz suit des airs populaires, les chants latino-américains sont supplantés par les valse de Chopin. Les personnages de l'Antiquité jouent des danses modernes et renforcent l'impression féerique.

L'unité des spectacles est particulièrement redevable à la mise en scène de l'un des plus grands représentants de l'avant-garde tchèque — l'indrich Honzl, membre du groupe surréaliste. Il constitue sa propre théorie de la mise en scène inspirée des recherches de la lumière de Taïrov, de la biomécanique de Meyerhold, des conceptions dramatiques d'Apollinaire et du cercle linguistique de Prague. La thèse de Honzl de la mobilité du signe théâtral accorde une valeur identique à tous les composants scéniques et envisage la possibilité de leur substitution, grâce à l'inconscient. Cette théorie où le visuel remplace l'acoustique et le jeu du comédien vient à la place du verbe ou de la lumière est réalisée par Le Théâtre libéré de Prague et donne les fondements de la sémiotique théâtrale.

Avec l'avènement du fascisme toute la littérature de l'avant-garde tchèque revêt un caractère beaucoup plus satirique et politique. Les spectacles de Voskovec et Werich suivent cette tendance, mais ils sauvegardent leurs procédés esthétiques en leur conférant une nouvelle signification. L'atmosphère féerique de la scène, le mélange du satirique et du lyrique, le rapprochement des réalités incompatibles qui rappellent le surréel leur permettent d'éviter en quelque sorte la censure et de poser des problèmes sérieux — le militarisme et le colonialisme (*Nord contre Sud*), la montée du fascisme (*L'âne et son ombre. Le Bourreau et le fou*) etc. Leur théâtre est suspendu en 1938, tout comme le groupe surréaliste, dont Nezval proclame la dissolution.

En guise de conclusion on peut dire que si le surréalisme au théâtre « ne donne pas la moisson espérée en Europe occidentale »¹⁹ il trouve un terrain propice dans les littératures slaves où l'influence cubo-futuriste est très forte — la Russie, la Tchécoslovaquie et en partie la Pologne. Il s'agit cependant d'une dramaturgie originale qui illustre l'évolution et les particularités de l'esthétique au-delà de ses origines premières. Les tendances surréalistes dans le théâtre slave ne se manifestent pas à l'état pur, mais sont enrichies d'influences provenant des autres courants avant-gardistes — le cubo-futurisme, le dadaïsme etc. Le mouvement parisien revêt ainsi un caractère plus complexe et plus rationnel. L'atmosphère socio-politique slave explique ses connotations politiques et son orientation plus concrète. La dramaturgie slave crée des genres nouveaux — la farce tragique, le texte dialogique bref, la revue féerique. Elle s'oriente vers les expériences scéniques, étrangères au surréalisme français et met en relief les possibilités du courant d'évoluer dans le domaine contesté du théâtre.

Université de Sofia

19. A. Van Crugten. *op. cit.*, p. 142.

ANDRÉ BRETON, THÉORICIEN DU SIGNE

Makoto ASARI

*« Il faut que le nom germe, sans
quoi il est faux », dit André Breton.*

Jacques Derrida, *Edmond Jabès
et la question du livre*

Il est une affinité entre Breton et les théoriciens du signe et du langage quel'on peut percevoir d'emblée avec certains d'entre eux, comme Fourier, Marx, Freud (et Lacan), Benjamin, Heidegger, Mauss, Lévi-Strauss, Derrida et quelques autres. Remarquer cette affinité permet de situer Breton au sein de la lignée des théories modernes du signe. Une seconde étape pour esquisser la position de Breton dans cette perspective consisterait à mettre en évidence dans son œuvre le concept, fondamental chez lui, de l'irréversibilité. Seule la première étape m'occupera aujourd'hui, pour laquelle je convoquerai surtout Lévi-Strauss d'une part, Freud et Marx d'autre part, en gardant à l'esprit la critique minutieuse de Jacques Derrida envers le premier. Et cet essai se constituera essentiellement autour de la question de l'« hiéroglyphe » comme signe à l'état naissant dans l'écriture automatique. On sait combien cette question avait été nourrie du dialogue avec Freud, mais il faudrait aussi parler de cet autre théoricien de l'hiéroglyphique qu'est Marx, que je me contenterai d'évoquer.

On peut pour commencer relire deux passages dans lesquels Breton exprime une vue théorique sur le signe et le langage. Le premier se trouve dans « Seconde arche » (1945) :

La vraie décadence, la vraie dégénérescence a contre elle la volonté de découverte en art comme ailleurs. Elle est sujette, en effet, à toutes les antises qui viennent s'amarrer à ce symptôme cardinal: la survivance du signe à la chose signifiée appelant inévitablement l'intolérance et qui est ce par quoi les dogmes finissent.

(La Clé des champs, J.-J. Pauvert, pp. 129-130).

Le second se trouve dans « Du Surréalisme en ses œuvres vives » (1953) :

On a surtout fait valoir jusqu'ici que la confrontation des produits de cette écriture avait braqué le projecteur sur la région où s'érige le désir sans contrainte, qui est aussi celle où les mythes prennent leur essor. On n'a pas assez insisté sur le sens et la portée de l'opération qui tendait à restituer le langage à sa vraie vie, soit bien mieux que de remonter de la chose signifiée au signe qui lui survit, ce qui s'avérait d'ailleurs impossible, de se reporter d'un bond à la naissance du signifiant.

(Manifestes du surréalisme, 1. -J. Pauvert, p. 33).

Les rapports entre le signifiant et le signifié sont envisagés avant tout dans l'ordre temporel. On reconnaît ici une caractéristique de la conception bretonienne du signe. Breton s'interroge sur le rapport entre le signifiant et le signifié au moment de la naissance du signe, et sur la transformation et les effets de cette transformation dans le cours du déroulement temporel. Sa réflexion sur le signe semble donc dès le début déborder la limite structuraliste: phase d'une langue en tant que structure « arbitraire-différentielle-synchronique » du langage, dans le sens de la linguistique structuraliste, dont la caractéristique est la double articulation. Pourtant, l'empreinte de Lévi-Strauss est décelable dans la première citation¹, et elle est évidente dans la seconde.

Breton constate que le signifiant, en tant qu'il est isolé du signifié, ou qu'il survit au signifié, est lié aux dogmatismes (de toutes sortes: politique, mythologique...) et est à l'origine de l'intolérance. Il met en somme en évidence un rapport essentiel entre l'attachement au signifiant comme tel et le dogmatisme ou la violence de l'intolérance.

Ce qui intéresse Breton, c'est le moment où naît le signifiant, c'est-à-dire où apparaît la possibilité de cet excès du signifiant sur le signifié, engendrant la possibilité de la violence. Or, cette réflexion sur l'origine du dogmatisme, de l'intolérance ou de la violence semble marquée par la théorie de Lévi-Strauss sur la naissance du langage. C'est en effet dans « Du surréalisme en ses œuvres vives » que Breton utilise pour la première fois le mot « signifiant ». On peut supposer que cela n'est pas étranger à la lecture de l'Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss (1950). Mais dans l'enquête qui se trouve à la fin de *L'Art magique* (1957), on sent que Breton éprouve une certaine déception à l'égard de Lévi-Strauss. Je vais tenter de formuler sous forme d'hypothèse la raison cachée, sans doute profonde, de cette déception. Si Lévi-Strauss a fourni à Breton la terminologie et la formulation théorique, ne peut-on dire que lui-même a été influencé? Il faut se rappeler que c'est précisément dans sa théorie sur l'origine du langage, comme le remarquent très bien Jacques Derrida et Gilles Deleuze, que

1. De façon fort significative, Derrida se demande, intrigué, d'où viennent ces éléments qui relèvent de l'art, de la poésie, de l'esthétique dans le discours de Lévi-Strauss sur l'origine du langage. Je dirais avec une quasi conviction que cela vient avant tout d'un long dialogue amical avec Breton remontant sans doute à l'époque évoquée dans *Tristes tropiques*.

Lévi-Strauss laisse voir une certaine faiblesse théorique dans la mesure où ce qu'il dit contredit en quelque sorte son axiome structuraliste². Comme on le verra plus loin, la théorie du signe exprimée par Breton ne perd pas sa cohérence en tant que théorie du devenir, tandis que la théorie de Lévi-Strauss sur la naissance du langage semble franchir imprudemment le pas vers une théorie du devenir mettant en danger l'axiome structuraliste. Quoiqu'il en soit, la longue histoire de l'amitié entre ces deux personnes avait produit des effets où l'on peut voir la pierre de touche qui permet de parler de la « théorie » du signe chez Breton.

La déception que Breton éprouve devant l'attitude un peu trop réservée et contrainte de Lévi-Strauss appellerait quelques commentaires. Je me contenterai ici d'avancer que la théorie de Breton sur le signifiant naissant débordant dès le début les axiomes structuralistes, est moins proche de la théorie de Lévi-Strauss que de celles de Marx et Freud, dans la mesure où il se situe à un niveau plus originaire que celui qui présuppose tel ou tel système de signes. La réflexion fondamentale de Breton se porte sur une instance plus originaire que le système à partir de quoi le signifiant et le signifié dérivent. Pour accéder vite au vif du sujet, je prendrai comme fil conducteur l'interrogation sur les rapports entre le « signifiant » et le « mana ».

Plusieurs points ont éveillé tout particulièrement l'intérêt de Breton dans la lecture de l'Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss: C'est tout d'abord le « signifiant flottant » considéré par Lévi-Strauss comme « la servitude de toute pensée finie, mais aussi le gage de tout art, toute poésie, toute invention mythique et esthétique »; c'est aussi le « halo » ou la « trouble auréole d'affectivité » concernant le « mana » et le « hau »; c'est enfin le moment où le signifiant flottant apparaît, représentant une « valeur symbolique zéro »³ dans le système de symboles qu'est le système d'une langue. Sans doute Breton a-t-il compris que là se trouvait une clé qui lui permettrait de mieux formuler ce qu'était ce « certain point » à partir duquel antinomies ne se présenteraient plus comme telles. L'enthousiasme ressenti transparait dans sa démarche: « Enfin semblable enquête visait-elle à autre chose qu'à atteindre ce point de résolution de certaines antinomies où, pour citer encore Lévi-Strauss, « l'objectif et le subjectif se rencontrent, nous voulons dire l'inconscient » ? » (*L'art magique*, Phébus, p.267).

Deux remarques s'avèrent ici nécessaires. D'abord, il existe une forte affinité entre l'Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss et les deux citations de Breton. Ensuite, c'est sans doute du fait de cette étonnante affinité que Breton ne pouvait pas ne pas être déçu. Je voudrais alors adopter comme

2. Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », in *L'écriture et la différence*, Coll. Points, Seuil, 1979, pp. 409-428; Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Ed. de Minuit, 1969, pp. 63-66.

3. Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950, 1989, pp. XLIX-L.

hypothèse de travail une troisième remarque plus conséquente: si l'on déplace quelque peu les thèses de Lévi-Strauss du côté des axiomes structuralistes vers un autre type d'axiome que l'on nommerait axiome d'une théorie du devenir, il est sans doute possible de reconstituer la cohérence théorique sur le signe et le langage chez Breton. Ainsi sera-t-on mené vers une théorie bien différente, basée sur une conception particulière du texte ou de la lecture du texte dans laquelle la question de l'interprétation des hiéroglyphes occupera une place centrale. Et c'est ici que l'on pourrait s'interroger sur la façon dont Breton avait lu Freud (et Marx).

Mon hypothèse est la suivante. D'abord, sans invoquer une connivence avec Breton il serait bien difficile de comprendre pourquoi certains propos de Lévi-Strauss peuvent paraître abrupts et performatifs (non constatifs). Ensuite, si Breton a été très attiré par la théorie de Lévi-Strauss, son idée fondamentale avait été déjà formée longtemps avant leur rencontre. Il s'agit de sa conception du « mythe collectif ». Sa théorisation du mythe a pris forme essentiellement au cours d'un long dialogue poussé avec les textes de Freud.

En effet, dès 1935, année où il s'est dirigé vers les questions sur le mythe, Breton avait atteint une formulation théorique, essayant même de développer à sa manière une théorie freudienne. Voici ce qu'il dit alors:

L'automatisme psychique [...] n'a jamais constitué pour le surréalisme une fin en soi. [...] L'énergie préméditée en poésie et en art qui a pour objet [...] de retrouver à tout prix le naturel, la vérité et l'originalité primitifs, devait obligatoirement nous découvrir un jour l'immense réservoir duquel les symboles sortent tout armés pour se répandre, à travers l'œuvre de quelques hommes, dans la vie collective.
(*Manifestes du surréalisme*, p. 237).

Et il poursuit:

[...] l'art, contraint depuis des siècles de ne s'écarter qu'à peine des sentiers battus du moi et du super-moi, ne peut que se montrer avide d'explorer en tous sens les terres immenses et presque vierges du soi.

Et c'est dans cette théorisation qu'il situe les « signes d'apparence hiéroglyphiques », qui sont par excellence les produits (le don) de l'automatisme, et se présentent devant nous comme signes « déchiffrables » (p. 238).

La déception ressentie par Breton, qui attendait sans doute un dialogue plus franc et plus radical avec Lévi-Strauss, ne serait plus dès lors tellement étonnante. Parce qu'il n'attendait pas autre chose de Lévi-Strauss que son aide pour une formulation savante et scientifique. L'idée de Breton débordait en un sens dès le début celle de Lévi-Strauss. À vrai dire, c'est plutôt avec des gens comme Freud et Marx que Breton aurait eu besoin de dialo-

guer, s'il l'avait pu. Il le dit de façon implicite: « C'est d'ailleurs, ici, Claude Lévi-Strauss lui-même qui donne la parole à Marcel Mauss: "En magie comme en religion, comme en linguistique, ce sont les idées inconscientes qui agissent". Permettons-nous de souligner ce dernier mot» (*L'art magique*, p. 268).

Plus explicite encore est le deuxième exemple, celui de La comète surréaliste de 1947 où il écrit, parlant d'« un certain nombre d'êtres ou objets à halo» qui sont « issus de l'imagination des poètes et des artistes » :

A côté d'eux tendent à s'animer de vie symbolique quelques animaux - comme dans toutes les Apocalypses - choisis parmi ceux qui paraissent pouvoir affecter la sensibilité moderne, bien que leur interprétation hiéroglyphique demeure, jusqu'à ce jour, des plus réservée.
(*La Clé des champs*, p. 124).

Il va sans dire que cette conception bretonienne du signe est liée directement au passage de « Du surréalisme en ses œuvres vives» que nous avons cité tout au début.

Revenons encore une fois à l'affinité entre Breton et Lévi-Strauss, mais pour cette fois prendre la mesure de l'abîme qui les sépare. Lévi-Strauss analyse l'origine du langage comme l'apparition soudaine d'un signifiant vide. « (...) le langage n'a pu naître que tout d'un coup. Les choses n'ont pas pu se mettre à signifier progressivement»⁴, dit-il dans l'Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss à propos du « mana ». Et ce moment où le signifiant (le langage) se met à pouvoir fonctionner tout seul, en l'absence du signifié, est à la fois la possibilité du mythe, la possibilité de la société et la possibilité de la violence. Pour Breton, ce qu'il faut faire c'est « se reporter d'un bond à la naissance du signifiant» au lieu de « remonter de la chose signifiée au signe qui lui survit », c'est-à-dire, essayer de passer du signifié au signifiant. Breton précise d'ailleurs que ce passage du signifié au signifiant est tout-à-fait impossible⁵. Se reporter d'un bond à la naissance du signifiant, cela veut dire se reporter à ce point zéro où le signifiant apparaît, mais apparaît précisément comme possibilité d'un excès, comme possibilité d'un écart par rapport au signifié. C'est cela qu'il est nécessaire de ressaisir si l'on veut ne pas s'immobiliser ou s'en tenir à la donnée du signifiant déjà formé qui, dès lors qu'il est coupé de son origine, de sa naissance, engendre les dogmatismes (comme le dit Breton dans plusieurs textes des années 40). Ce qui est frappant c'est que l'on ne voit plus exactement qui a subi l'influence de l'autre: Lévi-Strauss ou Breton? Mais ce qui me semble tout au moins certain, c'est qu'en ce qui concerne l'hypothèse de la

4. *Ibid.*, p. XLVII.

5. Breton parle ici de l'irréversibilité du signe. Face à une hantise qui est la survivance du signe à la chose signifiée, l'attitude de Breton ne consiste pas à tenter d'effacer cette hantise pour retrouver la présence de la chose signifiée. Elle consiste plutôt à s'engager dans une autre logique en marquant un écart.

naissance du langage, Breton évite la défaillance théorique alors que celle de Lévi-Strauss reste fort problématique⁶. Mais dans quelle mesure la position de Breton échappe-t-elle à toute défaillance théorique? C'est à cette question que je vais tenter de répondre pour finir.

L'abîme qui sépare Breton de Lévi-Strauss relève de la différence dans les exigences méthodologiques, mais aussi d'une différence somme toute fort simple, résultant des deux points suivants:

1) Le choix du signe pris comme exemple paradigmatique est différent. Alors que Lévi-Strauss a choisi un signe (symbole) vide et représentatif évoquant le « mana », « le signifiant flottant » qui est en somme le « signe zéro » dont parle Saussure, Breton a choisi ce que j'appellerais « le signe-animal » (« héloderme suspect » par exemple), signe qui est à la fois « le signifiant » et « l'animal », autrement dit « le hiéroglyphe ». Il s'agit d'un signe bien loin d'être vide.

2) Lévi-Strauss, fidèle à l'idée fondamentale de la linguistique structuraliste saussurienne, reste prisonnier de l'interrogation synchronique du système des signes pour aborder la question de l'origine du langage, question qui ne peut pas se réduire à l'interrogation synchronique. La réflexion de Breton se porte essentiellement sur le destin du signe: le rapport entre le déclin inévitable du signe dans le temps et la « volonté de découverte en art comme ailleurs », face à ce déclin. Ainsi, : bien que de prime abord on remarque plutôt des similarités entre eux, le fossé entre eux me semble abyssal.

Je voudrais terminer par un rapprochement entre Breton et Marx. Freud avait confirmé cette idée de Breton que la région de la pulsion, région du Es, est déjà hiéroglyphique. Derrida - au fond très proche de Breton - l'appellerait région de « l'archi-écriture », et selon l'expression derridienne l'homme est, pourrait-on dire, un être différé. En tout cas Breton a tenté de ressaisir la région du Es en tant que hiéroglyphe tout en la définissant en 1942 comme, l' « immense et sombre région du soi [sic] où s'enflent démesurément les mythes en même temps que se fomentent les guerres » (*La Clé des champs*, p. 87) et, en 1953, comme la « région où s'érige le désir sans contrainte, qui est aussi celle où les mythes prennent leur essor ».

Breton considère en somme cette région comme un texte préexistant (dans le sens d'une archi-écriture). C'est pourquoi il parle de la nécessité vitale de la lecture (déchiffrage ou interprétation) des signes (symboles ou hiéroglyphes) qui sont sortis « tout armés » de « l'immense réservoir » pour se répandre dans la vie collective. Il s'agit de la lecture de ce qui existe

6. La théorie sur le signifiant flottant dans laquelle le « mana » (ou le « hau ») fonctionne en tant que signifiant particulier rassemblant la part d'excès de l'ensemble des signifiants par rapport à l'ensemble des signifiés, ne semble pas bien s'harmoniser avec une logique de la structure d'ordre symbolique qui exige, en principe, une coïncidence exacte, sous une forme achevée, de deux séries articulées. Lévi-Strauss tombe ici, comme le dit Deleuze, dans *Logique du sens* cité plus haut, dans un paradoxe.

préalablement, qui précède la conscience, autrement dit ce qui a été donné avant la conscience. Par conséquent, ce que Breton essaie d'assumer c'est une longue négociation à travers le travail d'interprétation de ce qui a été « donné ». Breton est au cœur des questions du don et de la négociation avec le don. C'est sans doute une des raisons qui séparent Breton de Lévi-Strauss pour qui l'analyse de la structure du don l'emporte sur la négociation avec le don. Parallèlement, tandis que Lévi-Strauss se dirige vers la résolution de l'excès dans la mesure où il réduit « un coup de don » au cercle du don⁷, Breton, au contraire, s'accroche à ce qui disparaîtra dans une telle opération. Ce qui attire Breton c'est un refoulement originaire (quelque chose de différencié) qui pourrait prendre corps sous forme d'apparition (don) de signes hiéroglyphiques. Breton considère la région du Es comme celle de la différenciation (différenciation) ou, si je puis dire, une espèce de région refoulée a priori (dans son sens biologique).

Breton entretient avec Freud et avec Marx un rapport analogue. Dans un passage du *Capital*, Marx parle de « la forme-valeur » dans l'analyse de la marchandise. Si Freud parle du « désir » en tant que hiéroglyphe, Marx parle de la « forme de la marchandise » en tant que hiéroglyphe⁸. Marx, voit dans la marchandise quelque chose de monstrueux, bien qu'elle soit également quelque chose d'extrêmement banal. Pour faire comprendre la figure monstrueuse de la marchandise Marx la considère comme hiéroglyphe. Qu'est-ce que la forme de la marchandise en tant que hiéroglyphe ? Il s'agit en somme de la « chose » (du ça) qui n'est ni la substance ni l'illusion mais ce dont elles dérivent. Si l'on déplace ce sujet dans la problématique du langage, pour Marx comme pour Freud, le langage n'est, originairement, ni le sens ni le son physique mais une « chose ». Ils l'ont appelée « hiéroglyphe ». C'est avant tout Breton qui en a hérité et l'a développé. Pour parler simplement et sans entrer dans les détails, Marx avait ressenti une forte nécessité de considérer la « forme valeur » en quelque sorte comme le langage de l'inconscient afin qu'il soit possible de réfléchir sur la « forme-valeur » précédant la « forme-argent » (le système)⁹.

7. Il me semble qu'on reproche au fond deux choses à Lévi-Strauss à propos de sa théorie sur le don et l'échange : 1) la logique de l'échange est chez lui primordiale par rapport à celle du don. C'est ce point essentiellement qui est critiqué par Derrida et Deleuze ; 2) il affirme sans nuance que la dette n'est autre qu'une forme consciente de la réalité sociale inconsciente qui est l'échange général. D'après Deleuze et Guattari, l'inconscient se réduit finalement, chez Lévi-Strauss, à « l'inconscient comme forme vide, indifférente aux pulsions du désir », *L'Ami-Œdipe*, Ed. de Minuit, 1972, p. 219.

8. Marx écrit : « La valeur ne porte donc pas écrit sur le front ce qu'elle est. La valeur transforme au contraire tout produit du travail en hiéroglyphe social. Par la suite, les hommes cherchent à déchiffrer le sens de l'hiéroglyphe, à percer le secret de leur propre produit social, car la détermination des objets d'usage comme valeurs est leur propre production sociale, au même titre que le langage ». (*Le Capital, Livre I*, PUF, 1993, p. 85).

9. J'ai une dette énorme envers Kôjin Karatani sur ce sujet. J'ai consulté surtout les pages 28-34 de son remarquable ouvrage *Marukusu sono. kanôseino. chûshin* (*Marx au centre de ses possibilités*), Kôdansha, Tôkyô, 1978.

Breton affirme comme Marx que le signifié ne peut exister sans le système des signes, mais qu'il suppose ce qui est avant le système. En 1953, il appelle cela « le signifiant » à l'état naissant. Le signifiant dont parle Breton est une « chose » qui est avant le son et le sens: c'est le ES (le ça) en tant que « chose » refoulée préalablement et immanquablement par le système dans lequel et grâce auquel seulement peuvent exister le sens et le son. C'est ce que Derrida appelle, me semble-t-il, « l'archi-écriture ». Ce qui constitue un point commun chez Freud, Marx et Breton, c'est précisément leur attachement obstiné à ce qui précède le système et est occulté par lui (la région consciente-préconsciente). Chacun à sa manière, ils s'attachent avec acharnement à ce qui est occulté et dissimulé par le système, et qui est pourtant ce sans quoi il n'y aurait ni langage ni culture.

INALCO

LA QUESTION DE L'HÉRITAGE: ANDRÉ BRETON ET L'AUTOMATISME MENTAL

Annick BOUILLAGUET

Les déclarations d'André Breton sur les débuts de l'écriture automatique sont nombreuses. L'une d'elles, par certaines formulations qu'elle comporte, trahit une origine qui mérite d'être éclairée. Elle met en évidence les conditions favorables à cette expérience capitale: il s'agit essentiellement de «l'approche du sommeil» et de la capacité à s'« abstr [aire] du monde extérieur ». La présence dans une même phrase¹ de ces deux éléments renvoie à la pensée psychiatrique française de l'époque, dont ils forment la double composante essentielle, et sur laquelle, curieusement, Breton reste muet. Soupault de son côté s'étonne de ce silence et indique clairement, quoique tardivement, la source théorique du mode d'écriture sur lequel, selon lui, s'est fondé le surréalisme à ses débuts:

Nous « découvrimés » [Breton et moi] un gros ouvrage d'un médecin psychiatre Pierre Janet, L'Automatisme psychologique, qui nous fascina. Je ne sais pourquoi André Breton, dans ses Entretiens, un irrefutable témoignage cependant, n'a pas signalé cette lecture d'un ouvrage capital pour l'histoire des débuts du surréalisme. C'est en effet Pierre Janet qui nous suggéra ce qu'il avait le premier désigné sous le nom d'écriture automatique ².

1. « En 1919, mon attention s'était fixée sur des phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable. Ces phrases, remarquablement imagées et d'une syntaxe parfaitement correcte, m'étaient apparues comme des éléments poétiques de premier ordre. Je me bornai tout d'abord à les retenir. C'est plus tard que Soupault et moi songeâmes à reproduire volontairement en nous l'état où elles se formaient. Il suffisait pour cela de faire abstraction du monde extérieur et c'est ainsi qu'elles nous parvinrent deux mois durant, de plus en plus nombreuses », André Breton, *Les Pas perdus*, « Entrée dans les médiums », NRF, 1924. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1988, p. 274. La phrase a été partiellement et explicitement reprise dans le *Manifeste du surréalisme*, même édition, p. 323 (voir page 1304 la note 4 de la page 274).

2. Philippe Soupault, *Collection fantôme*, préface du catalogue d'une exposition, Galerie de Seine, 1973, p. 9.

Nous nous proposons d'étudier la question de cette paternité, massivement déniée par l'un, tardivement reconnue par l'autre, en confrontant la théorie (psychiatrique et psychanalytique) et la pratique (de l'écriture automatique).

Breton s'est effectivement abstenu de mentionner Janet: il s'est toujours réclamé de Freud et de lui seul, dont il s'est constitué l'héritier infidèle. L'héritier, car il a trouvé chez lui les grands principes de ce qui est devenu la pensée surréaliste. Infidèle, car il n'a cessé de les adapter à ses propres besoins.

Pourquoi Freud? Pourquoi lui avoir attribué ce qu'il a très probablement, sans vouloir le reconnaître, trouvé chez un autre, fût-ce par l'intermédiaire de Soupault? Peut-être faut-il voir là l'expression de la fascination qu'il a éprouvée à l'égard du psychanalyste viennois, vis-à-vis duquel il se reconnaît une dette considérable. Ariane Remy, en s'appuyant sur le contenu des ouvrages de seconde main auxquels Breton était limité à l'époque de son internat au Centre de neuropsychiatrie de Saint-Dizier en 1916, a dressé l'état de ses connaissances, à l'époque, de la pensée freudienne³. Il s'agit du *Traité de psychiatrie* publié par Régis en 1913 et de l'ouvrage intitulé *Psycho-analyse*, écrit par le même auteur, en commun avec Hesnard, et paru l'année suivante. Breton y a trouvé l'allusion aux travaux sur le rêve, l'hypnose (avant son abandon par Freud), et la cryptesthésie, ainsi qu'à la réhabilitation de l'hystérie, qui devaient l'intéresser moins dans leur conception strictement freudienne que comme des moyens de stimulation, chez le sujet, de la richesse verbale.

Rien toutefois chez Freud ne pouvait offrir un soutien à l'automatisme psychique, comme l'appelle Breton. La tradition psychiatrique française, en revanche, a fait place en 1889 au concept d'automatisme psychologique, dû à Janet, et qui n'est pas sans points communs avec celui d'automatisme mental (1920) sous lequel Gatian de Clérambault a réuni toutes les variétés d'hallucinations. La réflexion sur l'automatisme marque donc de façon décisive l'époque où se forme l'idée maîtresse autour de laquelle Breton construira le *Manifeste* de 1924 : l'identification du surréalisme à un « automatisme psychique pur ». Examinons rapidement cette expression dans son contexte, avant de la mettre en relation avec la théorie telle qu'elle s'était constituée en France à cette époque. Elle apparaît dans un prétendu article de dictionnaire, fruit d'un véritable travail de définition auquel le créateur du concept, sinon du mot, de surréalisme s'est livré.

Le recours au mode d'expression que constitue l'article de dictionnaire est suffisamment curieux et intéressant pour qu'on s'y attarde un instant: dans un texte centré sur le rêve -l'étude de la structure du premier *Manifeste* suffirait à le montrer - et qui place en première ligne des valeurs telles que la subjectivité et l'irrationnel, un besoin de donner du surréalisme

3. Ariane Remy: « Beau comme la rencontre fortuite... Entre Breton et Freud: la psychiatrie et la psychanalyse dans l'œuvre d'André Breton ». Thèse de doctorat en médecine de l'université de Strasbourg J, 1991.

une définition claire se manifeste, qui se réalise dans un pastiche des types de textes informatif et explicatif, ceux auxquels ressortit, par excellence, l'article de dictionnaire.

Ce genre de discours a pour objectif de communiquer un savoir sous la forme d'une définition qui semble s'imposer d'elle-même, comme dépourvue d'auteur, n'offrant de ce fait aucune prise à une éventuelle remise en cause. Voici donc celui qui nous occupe:

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute pré-occupation esthétique ou morale.

ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie ⁴.

La définition de *surréalisme* répond parfaitement au cahier des charges qui est celui de l'article de dictionnaire. Adoptant les usages typographiques et syntaxiques qui désignent le genre, elle recourt aux abréviations d'usage ainsi qu'à la structure de la phrase nominale. Une telle mise en forme permet à l'énonciateur d'échapper au risque de laisser se manifester un style - une subjectivité. Il s'efface derrière la juxtaposition d'expressions synonymiques: « Automatisme psychique pur », « Dictée de la pensée ».

Le mot vient du latin *dictare*, utilisé par les Pères de l'Église pour exprimer l'action de l'inspiration divine. En allemand, *dichten* signifie *composer de la poésie*, et *Gedicht* désigne le poème. Le surréalisme se proposerait ainsi de redéfinir l'origine de la « dictée » poétique non plus en termes de foi, mais de croyance. Breton procède au baptême laïque de la poésie dans un texte où figure par ailleurs tout un appareillage XVIII^e siècle, auquel renvoient le dictionnaire et l'encyclopédie, de même que la volonté, ici comme chez les révolutionnaires, de séparer l'ancien et le nouveau. Une rhétorique du tribunal et de la sentence sous-tend les pages dont nous extrayons cette définition, qui font correspondre à la « dictée » comme pratique poétique la « dictature » comme pratique polémique. Elle renforce le caractère péremptoire d'affirmations qui ne sauraient être soumises à la discussion.

Cette attitude peut être mise en relation avec la façon dont Breton en use avec les catégories psychiatriques qu'il s'approprie et la position d'ensem-

⁴ *Manifeste du surréalisme*, Kra, 1924. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1988, p. 328.

ble qu'il adopte dans le premier *Manifeste*: il s'agit plus de prévenir un examen critique que de s'y livrer lui-même. Le « Pape Breton » croit à son infailibilité. C'est pourquoi la définition du surréalisme, à défaut de pouvoir être donnée comme un article de foi, prend la forme d'un article de dictionnaire. C'est pourquoi aussi à l'avenir la seule issue, pour l'écrivain et ses détracteurs, sera le recours à la polémique.

Revenons au jeu lexicographique. Il respecte l'équilibre entre l'obligation de faire court et celle d'être aussi complet que possible. Chaque mot est choisi avec soin, l'adjectif « réel » en particulier, sur lequel repose l'enjeu du débat. La nouvelle réalité se dote des caractéristiques du produit de l'activité mentale ainsi redéfinie dans son authenticité, comme le fait d'éclipser à tout contrôle. Derrière les mots « raison » d'un côté et; de l'autre, « préoccupation esthétique ou morale », se profile peut-être la seconde topique, formulée en 1920, de ce seul fait absente, il est vrai, des ouvrages de vulgarisation mentionnés plus haut, qui lui sont antérieurs. Mais la connaissance des théories freudiennes a pu se propager par d'autres voies - ce qui explique que Proust, par exemple, qui n'a rien lu de Freud, en ait eu vent bien avant cette date. Se trouveraient donc exclues du « fonctionnement réel de la pensée » les productions du Moi d'un côté, et de l'autre, du Surmoi - dont les investissements peuvent être esthétiques aussi bien que moraux. L'éviction semble donc concerner les instances de la personnalité qui ont pour fonction de censurer le Ça qui, même s'il n'est pas désigné comme tel, pourrait bien, selon toute logique, être la source de l'écriture automatique comme il est, dans la seconde topique, celle des productions de l'inconscient.

La rubrique « ENCYCLOPÉDIE » vient clore l'article. Elle situe le surréalisme non dans le domaine de la littérature, mais dans celui de la philosophie: le but suprême du mouvement est bien de libérer l'homme - l'écriture automatique peut y contribuer - plus que d'accroître la panoplie des écrivains par de nouvelles formes d'expression. Cette libération passe en fait par un certain nombre de catégories de la psychanalyse, dont nous retrouvons le vocabulaire de base. Relevons toutefois que le terme « association », fondement de la méthode, est peut-être ici pris au sens que lui donne Janet, pour qui ce mode de pensée constitue l'une des manifestations les plus évidentes de l'automatisme psychologique. Mais Breton joue probablement des connotations freudiennes du mot, qu'il détourne ailleurs de l'usage qu'en fait le psychanalyste viennois. Il en va de même de « la toute puissance du rêve », nous l'avons dit. Faute de définir ici ces termes, Breton garde un droit sur l'utilisation qu'il en fait. Si les règles formelles qui régissent la rédaction des articles de dictionnaire sont maintenues et les signifiants alignés de manière apparemment correcte, les signifiés, eux, sont absents. Au bout du compte, le jeu est truqué.

· Il ne semble pas, en revanche, l'avoir été dans les pages qui précèdent⁵, où l'auteur relate l'aventure surréaliste que voici:

Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus, nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet instant-là, phrase qui me parut insistante, phrase oserai-je dire qui cognait à la vitre. J'en pris rapidement notion et me disposais à passer outre quand son caractère organique me retint. En vérité cette phrase m'étonnait. je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était quelque chose comme: « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre » mais elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps. A n'en pas douter il s'agissait du simple redressement dans l'espace d'un homme qui se tient penché à la fenêtre. Mais cette fenêtre ayant suivi le déplacement de l'homme, je me rendis compte que j'avais affaire à une image d'un type assez rare et je n'eus vite d'autre idée que de l'incorporer à mon matériel de construction poétique. Je ne lui eus pas plus tôt accordé ce crédit que d'ailleurs elle fit place à une succession à peine intermittente de phrases qui ne me surprirent guère moins et me laissèrent sous l'impression d'une gratuité telle que l'empire que j'avais pris jusque-là sur moi-même me parut illusoire et que je ne songeai plus qu'à mettre fin à l'interminable querelle qui a eu lieu en moi.

Nous voyons ici à l'œuvre l'« automatisme psychique », notion sur laquelle il y a maintenant lieu de s'interroger plus précisément à la lumière des écrits psychiatriques de l'époque, et tout d'abord celui de Janet auquel Soupault fait allusion. Dans les dernières pages de *L'Automatisme psychologique*, le philosophe - c'est du moins ce qu'a retenu la critique - pose d'une part que les phénomènes d'automatisme sont le produit de l'inconscient (notion qu'il faudra considérer avec la plus grande prudence) et affirme de l'autre qu'« ils doivent exister chez l'homme normal comme chez le malade »⁶. On conçoit que la mise en relation de ces deux affirmations ait pu inspirer à Breton la notion clé sur laquelle il fait reposer le concept même de surréalisme.

5. *Op. cit.*, pp. 324-325. Breton a précisé le 15 janvier 1921 à Jacques Doucet les conditions dans lesquelles cette phrase a été produite à l'époque où, avec Soupault, il en consignait des quantités d'autres du même ordre dans des cahiers: « La nature des phrases qui les composent est celle des phrases qu'on surprend au moment de s'endormir. Je me souviens que l'idée du système m'est venue un soir à la limite du sommeil en assistant à la formation de celle-ci, qui m'intrigua: "Un homme a une fenêtre qui lui passe par le milieu du corps". Il s'agissait évidemment d'un homme à la fenêtre », *op. cit.*, p. 1354 (note 3 de la page 325).

6. *L'Automatisme psychologique*, Félix Alcan, 1889. Payot, 1989, p. 431.

Quant à l'attitude qui s'impose à qui veut faire, par le moyen de l'écriture automatique, œuvre de surréalisme, elle semble par avance définie dans le chapitre d'introduction à l'ouvrage de Janet, désignée comme une « activité élémentaire » (par opposition aux formes élevées que sont la volonté, la résolution et le libre arbitre). L'expression, selon son auteur, tire son sens de l'étymologie telle qu'il l'indique, reprise de Littré: *autos* (le même) et *matos* (effort).

On distingue en effet comme automatique un mouvement qui présente deux caractères. Il doit d'abord avoir quelque chose de spontané, au moins en apparence, prendre sa source dans l'objet même qui se meut et ne pas provenir d'une impulsion extérieure [...]. Ensuite, il faut que ce mouvement reste cependant très régulier et soit soumis à un déterminisme rigoureux sans variations ni caprices 7.

L'activité n'est cependant pas pour autant purement mécanique, sans conscience. Ce serait une erreur en effet, selon Janet, que d'admettre que l'automatisme consiste à supprimer la conscience et à réduire l'homme à un « pur mécanisme d'éléments étendus et insensibles ». Les choses ne peuvent être dites plus clairement: « Nous croyons que l'on peut penser admettre simultanément et l'automatisme et la conscience » 8.

Que Breton ait été fondé à découvrir, avec l'intérêt qu'on imagine, dans l'automatisme psychologique une activité spontanée et régulière ne fait aucun doute. Que cette activité échappe à tout contrôle ne s'accorde guère avec l'aptitude qu'ont l'automatisme et la conscience à coexister. Ce second terme revient dans toutes les définitions que Janet donne de l'automatisme psychologique dans lequel il voit une forme élémentaire, certes, mais une forme tout de même « de la sensibilité et de la conscience » 9.

Il est pourtant, écrit Janet à la même page, des activités anormales, « actes conscients ignorés par celui-là même qui les accomplit, désirs impulsifs contraires à la volonté et auxquels le sujet ne peut résister ». Or ces irrégularités pourraient devenir plus intelligibles à la lumière d'un examen des activités inférieures. Breton aurait-il étendu à ces anomalies, elles, inconscientes, la définition de l'activité consciente dont la connaissance les éclaire? en leur déniaient alors un caractère pathologique évident chez Janet, qui leur associe des « mouvements incohérents et convulsifs », et en forçant ainsi singulièrement le concept pour l'adapter à ses fins. Car les observations de Janet reposent pour l'essentiel sur « les faits qui se passent dans notre propre conscience », bien **qu'il** admette avec Lange, dont il cite *L'Histoire du matérialisme*, que « dans la série des associations, à chaque instant, on se heurte aux représentations inconscientes ». La notion d'in-

7. *Op. cit.*, p. 24.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 25.

conscient, opposé à la conscience, est longuement discutée. Elle s'applique d'ailleurs, dans ces pages d'introduction, moins à l'automatisme, qu'aux moyens dont dispose son observateur.

En effet l'automatisme, s'exprimant dans les situations de catalepsie et de somnambulisme, paraît à Janet lié à une forme de conscience - il l'affirme de façon très régulière et insistante, posant toutefois dès la page 62 que la conscience dont il s'agit alors est « purement affective, réduite aux sensations et aux images, sans aucune de ces liaisons, de ces idées de relation qui constituent la personnalité et les jugements » (c'est peut-être là ce que Breton appelle la raison et les considérations esthétiques et morales, ce que l'on peut concevoir si l'on renonce à les interpréter dans le sens freudien proposé plus haut). Il s'agit pour Janet d'une seconde personnalité, existant au-dessous de la conscience normale, pourvue d'un caractère, susceptible d'actes spontanés - mais, rappelons-le après lui, rien d'autre qu'« un personnage du somnambulisme »¹⁰. Il faut en effet admettre - mais de cela on ne trouve nulle trace chez Breton - que, sous le règne de l'hypnose et de la suggestion, le champ de conscience se scinde en deux parties: « l'une qui reste consciente, l'autre qui semble ignorée du sujet »¹¹. Or, pour Janet, l'inconscience ne se confond pas avec l'ignoré. Mais la conscience n'est pas pour autant un état permanent dans les crises d'hystérie ni les catalepsies artificielles : elle peut connaître un arrêt brusque et complet.

Il arrive en outre que le sujet (soumis à l'automatisme partiel dans le cas des catalepsies elles-mêmes dites partielles) ignore totalement l'acte qu'il est en train d'accomplir. S'agit-il alors d'inconscient (pris dans un sens pré-freudien) ou d'inconscience? C'est la question qu'on se pose tout au long de cette lecture passionnante et qui tourne autour d'une distinction à laquelle Breton ne pouvait guère songer, faute d'une connaissance approfondie de l'inconscient, qu'il soit freudien ou pré-freudien. Le mot de *subconscient* quant à lui toutefois (ce terme côtoie dans l'ouvrage ceux *d'inconscient* et *d'inconscience* sans que jamais aucun des trois soit défini) s'emploie bien au moins une fois au sens du refoulé¹² qu'il devait prendre définitivement chez Freud.

Mais lorsque Janet recourt à l'intelligence des organes pour illustrer les fonctions de l'inconscient, qu'il emprunte d'ailleurs à d'autres, énumérant les battements du cœur et les gestes respiratoires, il ne pouvait que laisser Breton sur sa faim. De la même manière, quand il propose comme exemples de comportements automatiques chez l'homme sain mais préoccupé le fait de chasser une mouche sans la sentir, de répondre à des questions qu'il n'a pas entendues ou de verser de l'eau à table jusqu'à faire déborder le verre, il n'a rien à offrir aux surréalistes qui puisse les intéresser. Quand en

10. *Ibid.*, p. 310.

11. *Ibid.*, p. 140.

12. Voir *ibid.* la page 413 et celles, éclairantes, qui précèdent.

revanche il évoque le rétrécissement du champ de conscience dû à la « fatigue » ou à un « demi-sommeil » comme des conditions favorables à l'automatisme, il semble inspirer directement des propos, assez comparables et auxquels il sera bientôt fait allusion, d'Apollinaire sur Chirico.

Cette conception de l'automatisme n'est toutefois plus la seule à prévaloir au début des années vingt. Gaëtan Gatian de Clérambault est revenu sur le concept et le désigne sous le nom d'« automatisme mental ». Il le considère sous l'angle strict de la pathologie, ce qui n'est pas exactement le point de vue de Janet. Pour celui-ci, la différence entre la maladie et la santé n'est que de degré, les phénomènes morbides n'étant que l'« exagération » de ceux qui se manifestent dans l'homme sain¹³ - ce qui ne pouvait manquer de retenir l'attention de Breton et de Soupault mais n'a pas empêché Janet de conduire son expérimentation sur des hystériques ou des individus « atteints d'aliénation mentale ou d'épilepsie »¹⁴.

Il se garde de confondre l'état hypnotique (auquel seuls les malades lui paraissent non-résistants et qu'on ne peut plus créer chez eux quand ils guérissent, ni même au cours des rémissions) et le sommeil normal. Dépassant dialectiquement l'opposition sain/malade en matière d'automatisme Janet conclut, quant à l'état qui le favoriserait, à une faiblesse qu'il nomme « misère psychologique »¹⁵. Sur le concept de mentisme, qu'il y aura lieu de préciser, et dont Breton a fait la base de l'inspiration surréaliste, Janet ne s'exprime guère. Il évoque cependant, dans les lignes qui suivent, l'état qui se produit « au moment de disparaître dans le sommeil complet », ajoutant aussitôt : « c'est le moment des rêves ».

Gatian de Clérambault, dans *L'Automatisme mental*, a songé à ce terme, qu'en définitive il récuse, pour désigner le « Petit automatisme mental », processus consistant pour l'essentiel en un dévidage incontrôlé et muet des souvenirs. L'auteur recourt toutefois ailleurs à cette notion¹⁶, insistant sur son aspect « représentatif ». Comme le feront les surréalistes, il signale les conditions favorables à l'apparition de phénomènes automatiques proches de cet état : « fatigue légitime, [...] insomnie, [...] neurasthénie »¹⁷ - le délire alcoolique pouvant lui aussi prendre la forme de l'automatisme mental. Le syndrome, quant à lui, dépasse ce point de vue et rend compte d'un ensemble d'hallucinations ou de pseudo-hallucinations jusqu'alors envisagées séparément. Il consiste avant tout dans une invasion de la conscience du sujet par une pensée étrangère, qu'elle soit parlée ou écrite. Celui-ci se l'approprie et l'interprète secondairement comme lue en lui, volée ou ren-

13. Voir *ibid.*, p. 27.

14. *Ibid.*, p. 30.

15. *Ibid.*, p. 430.

16. Gaëtan Gatian de Clérambault, *L'Automatisme mental*, 1920. *Œuvres psychiatriques*, coll. « Analectes », PUF, 1942, vol. 1, p. 509 en particulier.

17. *Op. cit.*, p. 510.

voyée en écho. Ou bien encore la pensée est soumise à un processus de projection, souvent alors restituée sur un mode hallucinatoire.

La septième section du chapitre intitulé « Élaboration du dogme » met en évidence certaines caractéristiques qui ont pu retenir l'attention des surréalistes, celles en particulier qui concernent *l'idéorrhée*, laquelle se manifeste sous la forme de pensées adventices qui, chez l'homme sain, sont tout simplement des pensées refoulées. Elles doivent peut-être au fait « qu'elles sont régies par des procédés mécaniques involontaires, leur rapidité de succession »¹⁸. Les passages les plus intéressants sont évidemment ceux qui concernent les faits de création verbale et d'écriture. Pour Gatian de Clérambault, des « productions du subconscient se manifestent par le goût de l'harmonie et du rythme, [des] jeux de syllabes, répétitions, contrastes, analogies grossières »¹⁹ - toutes formes pouvant exister indépendamment d'un contenu. Les mots parfois viennent d'ailleurs. C'est ce que dit le « certificat aux fins d'internement » de W. Marguerite (15 janvier 1924 - on notera la date).

Le « goût du saugrenu et le sens harmonique »²⁰ sont rapprochés par Gatian de Clérambault de ce qu'il appelle la manifestation de « la pensée primitive (poésie, sorcellerie) ». Quant au contenu proprement dit, à la thématique, ils « reflètent les tendances du sujet, exprimant alors », par exemple, « la satisfaction, l'hostilité, l'érotisme, le mysticisme »²¹. Quel sens pour « ces séries de mots, ces bouts de phrases » ? Aucun, si l'on en croit la malade qui les produit : « Je ne comprends pas plus le sens de cela qu'on ne comprend trois mots échangés entre deux passants [...] ÇA N'EST NI BRETON (*sic*) NI FRANÇAIS »²². Qu'en est-il des procédés d'écriture ? « de la versification avec rimes » chez tel patient, « de l'automatisme graphique (écriture semi-involontaire) » chez tel autre²³. Notons enfin cette rencontre avec une idée chère aux surréalistes, selon laquelle ce processus est « totalement indépendant de la qualité de l'intellect »²⁴. On est toutefois bien loin de l'automatisme libérateur de la pensée tel que le conçoit Breton, même si des rapprochements sont possibles - hors contexte, il faut bien le dire - entre la conception du psychiatre et celle du poète.

Revenons au mentisme, terme insuffisant pour désigner le Petit automatisme mental, mais qui revient plusieurs fois dans le texte. Le mot désigne, d'une façon générale, l'étape par laquelle on passe de la veille au sommeil. C'est alors - et c'est ce qui a pu intéresser les surréalistes - que s'ouvre parfois un accès à l'association libre, après la levée de la contrainte logique.

18. *Ibid.*, p. 508.

19. *Ibid.*, p. 480.

20. *Ibid.*, p. 509.

21. *Ibid.*, p. 485.

22. *Ibid.*, p. 515.

23. *Ibid.*, p. 460.

24. *Ibid.*, p. 485.

La pensée se trouve déstructurée et la divagation, parfois agréable et de toute façon sans caractère pathologique propre, est le signe qu'on va s'endormir. Si l'on est ramené à l'état vigile précisément par la prise de conscience de cet état, l'endormissement est alors plus difficile. Le mécanisme auquel obéit ce mode de pensée est apparemment de l'ordre de la liaison de contact, et non de nature discursive. Contrairement à ce qui se produit dans les états hypnagogiques (dont Gatian de Clérambault remarque la présence chez certains malades) on reste dans un registre très noétique (le mot vient d'ailleurs du latin *mens*, *-tis*, l'esprit).

Constitué essentiellement par un enchaînement de pensées, le mentisme peut en effet être distingué de ces états, également contemporains du processus d'endormissement et dans lesquels interviennent des manifestations psychosensorielles confinant parfois aux phénomènes oniroïdes. C'est bien le processus du mentisme que décrit Breton à la fois dans *Les Pas perdus* et dans le *Manifeste* ²⁵. Il le considère, on l'a vu, comme le creuset de l'inspiration poétique, reproductible à volonté, sortant ici des cadres qu'impose la définition stricte d'un processus qui n'a dès lors plus grand chose à voir avec la catégorie psychiatrique à laquelle il correspond. Contresens involontaire, ou manipulation consciente du concept?

L'un comme l'autre pourraient être en partie justifiés par une affirmation de Janet selon laquelle des états en rapport avec le sommeil (tels que le somnambulisme) peuvent être provoqués, donc éventuellement réitérés ²⁶. On verra que ces rééditions se produisaient en fait dans des conditions très strictes et avec l'aide - fait capital - d'autrui. Elles fournissaient des indications pour des recherches sur le sommeil hypnotique et sur l'automatisme. Janet par ailleurs met son lecteur en garde contre le fait que la description du processus d'automatisme psychologique « se montre par la description d'un état qui est assez rare [il s'agit de la catalepsie] et par des expériences qui ne peuvent pas facilement être répétées » ²⁷.

Quant à Clérambault, de qui Breton semble à tout prendre plus proche qu'il ne l'est de Janet, le moins qu'on puisse dire est qu'il ne s'est pas reconnu dans l'application de l'automatisme à la création poétique telle que l'ont conçue les surréalistes: « Les artistes excessivistes », affirme-t-il dans une discussion rapportée dans les *Annales médico-psychologiques* de novembre 1929 et faisant suite à une communication de Paul Abély sur les surréalistes et leurs attaques contre les médecins aliénistes, « qui lancent des modes impertinentes, parfois à l'aide de manifestes condamnant toutes les traditions [il ne peut s'agir que de celui que nous étudions, l'examen des dates et le résumé du contenu le montrent à l'évidence] me paraissent pouvoir être qualifiés tous de "Procédistes" ». Le Procédisme consiste à « s'épargner la peine de la pensée, et spécialement de l'obser-

25. André Breton, *Manifeste du surréalisme*. op. cit., pp. 324-325.

26. Pierre Janet, op. cit., p. 28.

27. *Ibid.*, p. 35.

vation, pour s'en remettre à une facture ou une formule déterminée du soin de produire un effet lui-même unique, schématique et conventionnel ». À quoi Janet fait aussitôt chorus, dans l'intervention suivante: «À l'appui de l'opinion de M. de Clérambault, je rappelle certains "procédés" des surréalistes. Ils prennent cinq mots au hasard dans un chapeau et font des séries d'associations avec ces cinq mots ». C'est Breton lui-même qui cite les propos tenus dans les *Annales médico-psychologiques*. Il les place en tête du *Second Manifeste*, publié en 1930, auquel ils servent d'ouverture et dont ils donnent le ton. Breton se vengera de Clérambault avec sa férocité coutumière, en le désignant comme «le médecin chef de l'infirmerie spéciale du dépôt de la préfecture de police ». Comment aurait-il pu dès lors se reconnaître, à son égard comme à celui de Janet, le moindre rapport de filiation?

Gardons-nous de croire que la question de l'automatisme allait, chez Breton, se cantonner au domaine théorique - et polémique. *Les Champs magnétiques*, antérieur au *Manifeste*, réunit un certain nombre de textes produits selon cette méthode. D'autres, analogues, suivront. On peut en lire dans *Le Revolver aux cheveux blancs*, *Poisson soluble*, *L'Immaculée Conception*. Et ainsi se rendre compte qu'il ne s'agit pas là d'une simple profession de foi, d'un jeu totalement gratuit. Les pages 324 et 325 du *Manifeste*, qui ont été citées plus haut, sont parfaitement exemplaires à cet égard. Apparemment unifiées au moyen de la présence d'un JE, elles sont traversées par la manifestation d'un conflit dominé par le clivage du sujet et comme doublées de la glose qui se développe parallèlement au texte - la typographie le montre bien - dont elle constitue le support explicatif. JE ici est double, sujet à la fois de l'énoncé (celui qui a vécu l'expérience) et de l'énonciation (celui qui la relate *hic et nunc*). Dans la première phrase: «Je perçus [00.] une phrase qui me parvenait. 00 », l'attitude du narrateur est de simple perception, l'activité véritable étant celle de la phrase, qui s'impose à lui.

Cette structure préfigure celle du texte tout entier; la façon dont elle se poursuit: « de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé » fait apparaître la dissociation qui s'opère ici entre le conscient et l'inconscient. C'est en ce sens que le sujet apparaît comme clivé. Que sa fonction dans la phrase lui assigne précisément une position grammaticale de sujet suffit-il à en faire un JE actif? En fait, le sémantisme et la forme pronominale de « me trouvais » renvoient à un état lié au hasard. On fera la même remarque à propos de la phrase suivante: « J'en pris [...] notion [00] quand son caractère organique me retint ». Ici encore c'est « la phrase » qui est le véritable sujet du verbe d'action, ou, dans une acception plus strictement grammaticale et par synecdoque, une de ses caractéristiques renvoyant à sa totalité.

Envisageons donc à présent les actes auxquels se livre cette phrase: elle « cogn [el à la vitre ». JE, totalement passif, est réduit à un rôle de specta-

teur²⁸, il est invité à... regarder « par la fenêtre»! Le développement de la vision s'impose ainsi: « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre ». Du point de vue syntaxique, la phrase ne peut « souffrir d'équivoque». Comprenons que la construction au passif fait de « par la fenêtre» un complément de moyen, sinon d'agent: la fenêtre est un instrument du clivage de l'objet²⁹. La phrase, dans sa structure, détermine ainsi, avec toute la force du déferlement verbal que provoque l'automatisme, une vision qui, par son contenu, réfléchit physiquement le sujet clivé. Peu consistante (il s'agit d'une « faible représentation visuelle»), cette vision est comme effacée derrière la phrase. Née d'elle, elle conquiert son autonomie, devient une image à valeur kinésique: c'est la fenêtre qui s'est déplacée! - après qu'une explication parfaitement plausible a été donnée du phénomène.

Sujet passif, le JE qui a vécu l'expérience est relayé par le sujet de l'énonciation, lui, rendu actif dans le texte par l'utilisation d'une syntaxe élaborée, au service de l'acte narratif contemporain du temps de l'écriture - de l'énonciation. Le contraste est frappant entre ce que Breton nous dit des énoncés qui l'assaillent, semblant échapper à toute logique, et ceux qu'autour de ce matériau il construit. Mais, malgré l'abondance des JE, le sujet reste relativement discret, effacé dans l'expression de soi. Il recourt à la modalisation, qu'elle marque la certitude (« à n'en pas douter») ou l'approximation (« oserai-je dire»). La première expression signale le passage de la réalité à la surréalité. La seconde vise à atténuer (ou à montrer?) ce que la proposition relative (« qui cognait à la vitre») a de scandaleux. Cet effacement va dans le sens de la conception du poète instrument et de son honnêteté proclamée, son souci d'objectivité, d'impartialité.

Quant au sujet clivé, partagé entre activité et passivité, il est, de l'aveu même de l'auteur, la proie d'une « querelle ». Les instances en conflit seraient-elles à nouveau celles de la seconde topique: le Ça, le Moi, le Surmoi, qui ne renvoient que pour partie à la distinction préalable entre inconscient, préconscient et conscient? Des expressions comme « de l'aveu de ma conscience» et «j'en pris rapidement la notion» sont à verser (on peut sommairement le penser) au registre du conscient alors que le contenu de la phrase (et surtout de la vision) ainsi que la description du mode d'apparition (« succession à peine intermittente») ressortiraient à l'inconscient, ou à une participation de l'inconscient. Au contraire, l'attitude qui consiste à utiliser ce matériau dans une œuvre poétique renvoie au conscient, au Moi qui (faisant agir le principe de réalité) s'empresse de saisir l'occasion qui

28. Cette position est particulièrement évidente dans le commentaire, par Breton, de la phrase dans sa première version: il dit avoir « assisté] à la formation de la phrase ». L'écriture automatique est en outre appelée à cette époque « écriture sans sujet ». Voir la note 5 de cet article.

29. La genèse de la phrase accreditte cette lecture. Rappelons-en la forme initiale: « Un homme a une fenêtre qui lui passe par le milieu du corps », et le commentaire de Breton: « Il s'agissait évidemment d'un homme à la fenêtre ». Voir la note 5 ci-dessus.

se présente à lui. Quant à la « querelle » où l'« empire sur soi » joue un rôle, elle semble se situer entre l'envahissement du Ça et la censure imposée par le Surmoi.

On peut en effet lire cette querelle comme l'affrontement entre principe de plaisir et principe de réalité. Mais elle peut être aussi le fait du Moi et du Surmoi: il semble bien que la règle de l'automatisme va être investie par le Surmoi. On peut de même signaler que l'intention moïque d'exploiter le matériau automatique à des fins littéraires va probablement en modifier la structure et le contenu - comme il advient du rêve dans le transfert, celui-ci s'opérant ici sur le lecteur, devenu en quelque sorte pour Breton ce que Fliess a été pour Freud. Quoi qu'il en soit, on a bien ici affaire à un « conflit », au sens de la psychanalyse, qui se joue à l'intérieur même du sujet et auquel l'image de l'homme coupé en deux est une initiation.

Les pages citées présentent elles-mêmes un clivage que manifeste la répartition entre le texte proprement dit et les notes, elles-mêmes partagées entre glose et citation. Si l'on considère d'abord la glose, on voit se dégager trois points importants. Elle nous renseigne sur le fait que le sujet n'est pas aussi neutre qu'il y paraît. « Peintre, cette représentation eût pour moi primé l'autre ». Poète, Breton a réagi comme tel à la dictée de l'inconscient. Il y a donc un déterminisme - il en convient - de l'activité du sujet: les données de l'inconscient vont être recueillies et traitées de façon différente en fonction de celui qui les reçoit (de ses « dispositions »).

Mais remarquons qu'« il ne s'agit pas de dessiner, il ne s'agit que de calquer ». Cette phrase corrige partiellement ce qui vient d'être dit: la subjectivité s'efface devant le devoir de fidélité. On notera la restriction - deuxième remarque. La troisième porte sur l'« impression de "jamais vu" » qui parodie par la négative une expression connue, désignant en psychiatrie un symptôme: l'impression (ou le sentiment) du déjà vu (ou déjà vécu), laquelle se laisse aisément reconstruire dans l'esprit du lecteur et, dans ce contexte, renvoie à la littérature antérieure. La récompense de cette fidélité attentive est donc la révélation d'un monde inconnu, l'inspiration du poète, la justification de la poésie - la négation de l'intertextualité.

Une citation de Knut Hamsun vise à décrire pour son propre compte une expérience identique à celle de Breton et qui s'est produite chez les deux hommes dans des situations semblables: mentisme chez Breton, insomnie chez Hamsun, l'un et l'autre se trouvant donc chaque fois dans un état qui se définit par rapport au sommeil. La relation de cette expérience est annexée au récit principal, et non incluse, comme on s'y attendrait, dans le texte. Pourquoi cette note auctoriale? Peut-être par besoin d'expliquer le phénomène en affichant le procédé (la glose) - ici par « la faim », par des « troubles cénesthésiques » dira Apollinaire de Chirico. Nous avons donc affaire à un premier ordre d'élucidation, matériel, donné à ce titre comme le plus convaincant qui soit.

Viennent ensuite, probablement dans l'ordre des motivations, le besoin de comparer, la volonté de sortir du subjectif au moyen d'une expérience partagée et, dès lors, authentifiée par une triple caution: la citation-tiroir, de Hamsun donc, convoque également, on vient de le voir, Apollinaire et Chirico. Elle correspond au désir de couvrir un champ aussi vaste que possible, la quantité valant pour preuve de ce qu'on affirme. Si l'on considère à présent et toujours d'un point de vue quantitatif (en nombre de lignes) le rapport de la citation commentée avec sa glose, on peut rester perplexe devant cette inter et métatextualité dévorante, qui pourrait tout autant relever du pastiche - celui de l'écriture universitaire - et dénoncer par une pratique saturatoire, une manie d'érudit. Mais le moment n'est pas, pour Breton, à la plaisanterie.

Nous venons donc d'assister à la description d'un phénomène qui bouleverse les théories esthétiques traditionnelles. Pour ce qui est de l'activité inconsciente de l'esprit, on ne peut dire que la nouveauté en la matière soit l'affirmation de son existence. Celle-ci est reconnue en France depuis les travaux de Charcot et Janet. La véritable innovation consiste dans ce qui est peut-être, de la part de Breton, un contresens sur la notion d'inconscient, dont il semble élargir le champ de façon considérable. Contresens, il est vrai, difficile à lui imputer puisqu'il n'emploie jamais le mot. Il préfère « réalité supérieure », mais utilisera par la suite (dans *La Clé des champs* par exemple) ce terme désormais tombé dans le domaine public - associé explicitement, dans cet écrit, au nom de Freud.

On peut dire, pour en revenir au mentisme, que cette activité, ici permanente, reproduite à volonté, si elle n'est pas dirigée, n'en reste pas moins consciente. Fonctionnant selon le mécanisme de l'association libre, elle autorise l'intervention de déterminations inconscientes et, tout au plus, le surgissement de fragments du discours de l'inconscient. Le sujet serait alors en position de citeur de son propre inconscient. Ce qui, d'autre part, est véritablement novateur, c'est l'application consciente, voulue, systématique que fait Breton de cette activité à la création de textes. Si nous avons à nous prononcer sur le caractère « poétique » de la phrase ainsi produite, il nous faudrait abandonner nos critères hérités d'une conception classique de la poésie. L'objectif des romantiques et de leurs successeurs, celui encore des post-symbolistes a été, pour l'essentiel, ou bien de rendre des sensations par une image saisissante, ou bien de créer une atmosphère, une mélodie. Breton a de l'activité poétique une conception différente. La poésie, pour lui, surgit du caractère inattendu de la phrase et de l'image qui s'imposent au poète de cette manière impérieuse que l'on connaît.

Des exemples plus convaincants encore viennent, sous la forme de fragments authentiques³⁰, illustrer le propos. Ils constituent une petite anthologie de la poésie surréaliste, à valeur d'hommage. Les auteurs cités sont les

30. Pour certains tout au moins: voir la note 32.

poètes qui ont participé à une exploration très systématique des phénomènes de l'écriture automatique et de l'hypnose, c'est-à-dire, d'une façon générale, liés à l'activité de l'inconscient, d'où ils disent tirer leur inspiration. A leur production automatique on est tenté de répondre par une critique « automatique », entrant ainsi délibérément dans le jeu auquel Breton convie son lecteur. La lecture que nous proposons ces phrases surréalistes et qu'il faut examiner si l'on veut voir, avec plus d'ampleur, à l'œuvre le phénomène, se donnera comme un effet de texte, programmé par lui en une sorte de contamination de la critique par son objet. Celle-ci ne se revendique donc pas ici comme une autorité explicative, dont l'objectif aurait été d'étudier les processus de création. Breton nous accule en effet à une pratique elle-même surréaliste de la lecture, à son tour liée à l'inconscient. Ces textes arbitraires conduisent la critique, si elle joue le jeu, à l'impasse de l'arbitraire. À la poésie faite par tous pourrait convenir une lecture faite par tous: celle de chacun - la nôtre, sillon possible parmi tous les sillons.

De Soupault, nous avons un texte privé de tout contexte comme de tout co-texte: « Les manufactures anatomiques et les habitations à bon marché détruiront les villes les plus hautes »³¹. Cette phrase, la plus élémentaire qui soit, dans sa forme déclarative, se propose par sa structure comme l'assertion d'une vérité: $A + B = C$. Le vocabulaire, constitué de substantifs des plus classiques, construit le champ lexical de la ville. Le sens, d'une parfaite limpidité, se déduit directement de la valeur dénotée des dits substantifs: la médiocrité de l'urbanisme nuit à l'environnement. Une discordance pourtant existe, portée par les adjectifs. Ainsi, dans « les villes les plus hautes », faut-il entendre l'adjectif au sens physique? Il s'agirait alors de villes perchées, de villes anciennes, quasi acropolesques et ayant, du fait de leur situation, jusqu'à présent échappé à la destruction. Ou au sens figuré? Dans un emploi à la Saint-John Perse, chez qui l'adjectif s'associe souvent à une expression comme « dans l'estime »? « Anatomique » est plus difficile à interpréter, dans son caractère parfaitement inattendu, c'est-à-dire totalement surréaliste, conforme au projet qu'a Breton d'explorer l'insolite. Est-il mis, par jeu, pour « atomique »? Dans sa forme prophétique, l'énoncé évoquerait pour le lecteur d'aujourd'hui certaines centrales ou usines inquiétantes. Associé à « manufactures », l'adjectif entrerait dans la formation d'un oxymore, au modernisme doublement moqué par cette réunion d'un substantif obsolète et d'un adjectif plaisamment déformé. « Détruiront » prendrait alors son sens le plus fort, et plus du tout figuré.

Chez Vitrac³² au contraire, le sens est totalement obscur. La forme de la phrase doit être mise en relation avec un acte de langage différent de celui

31. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., pp. 330-331 pour cet exemple d'écriture automatique et ceux qui le suivent.

32. Une note de l'édition de la Pléiade précise que les textes de Vitrac, Éluard, Delteil et Aragon n'ont pu être retrouvés, que ce soit dans leur œuvre ou dans les archives de Breton. Voir p. 1357 la note 2 de la p. 330.

qui a produit celle de Soupault; ce dernier assure, Vitrac raconte ceci, dans une phrase métamorphose: « À peine avais-je invoqué le marbre-amiral que celui-ci tourna sur ses talons comme un cheval qui se cabre devant l'étoile polaire et me désigna dans le plan de son bicornes une région où je devais passer ma vie ». L'expression « marbre-amiral » résulte d'une première fusion entre deux éléments hétéroclites. Le seul rapport qui paraisse exister entre eux est la reprise quasi anagrammatique du premier par le second. Faut-il comprendre que l'amiral conserve, dans un premier temps, une immobilité marmoréenne? Il serait alors le pivot de l'image: un amiral de marbre (statufié) serait comparé à - ferait corps avec - son cheval, et s'animerait.

Il est par ailleurs pourvu d'un attribut, le « bicornes », qui semble bien symboliser une autorité: la désignation sur la carte (qui constitue un geste militaire) ressemble à un ordre. On comprendrait qu'une statue mobile dotée de pouvoirs (*amiral* vient d'*émir*, « chef ») assigne le poète à résidence, délimite pour lui un champ d'action qui pourrait ressembler aux champs magnétiques. La statue, de plus, se meut la tête au ciel: l'« étoile polaire » semble située à son niveau. C'est elle qui, ne l'oublions pas, donne la direction, le sens.

Nous restons, avec la phrase d'Éluard, dans un domaine très énigmatique. Qu'on en juge: « C'est une histoire bien connue que je conte, c'est un poème célèbre que je relis: je suis appuyé contre un mur, avec des oreilles verdoyantes et des lèvres calcinées ». Se trouve évoquée une tradition littéraire illustrée par les deux genres majeurs: le récit et la poésie. L'auteur est dès lors référé au connu, qu'il s'agisse de la forme ou du contenu, et par l'acte double et fondamental de la lecture et de l'écriture: « que je lis », d'une part, associé à « oreilles », et « que je conte » d'autre part, relié à « lèvres calcinées » (brûlées, détruites par la récitation du trop connu?). Ces expressions forment à elles toutes un réseau cohérent. Mais comment faut-il comprendre « verdoyantes »? On peut certes dire que l'adjectif évoque une tête de veau aux oreilles fourrées de persil, ce qui est assez surréaliste, mais après?

Chez Max Morise, le principe de création consiste à avoir accouplé des mots qui dès lors se constituent en une accumulation formant sujet. Ils deviennent de plus en plus hétéroclites dans leur assemblage et la distance entre eux, l'écart de sens souhaité par les surréalistes, se creuse: « L'ours des cavernes et son compagnon le butor, le vol-au-vent et son valet le vent, le grand Chancelier avec sa chancelière, l'épouvantail à moineaux et son compère le moineau, l'éprouvette et sa fille (l'aiguille, le carnassier et son frère le carnaval, le balayeur et son monocle, le Mississippi et son petit chien, le corail et son pot-au-Iait, le miracle et son bon Dieu n'ont plus qu'à disparaître de la surface de la mer ». Le couple de départ est donc celui de l'ours des cavernes et du butor. L'un et l'autre terme appartiennent au même champ lexical, désignant des animaux d'origine supposée très an-

cienne. Ils sont par ailleurs pourvus de connotations morales dans leur emploi anthropocentrique (vivre comme un ours, être un vrai butor). « Compagnon » prend ici un possible double sens: il évoque une vie quasiment préhistorique, en synchronie, mais peut aussi faire songer à un duo grotesque comme celui de Bouvard et Pécuchet. Quant à la disparition à laquelle ils sont promis, elle est tout simplement celle des espèces, et parmi elles des espèces humaines indésirables. L'humour ici l'emporte.

L'association se fait donc, dans le cas présent, sur des signifiés de même registre, c'est-à-dire sur le modèle le plus simple. « Vol-au-vent/valet le vent » fonctionne sur une figure de rhétorique à l'usage ici incongru, une paronomase, reliant des mots presque tous monosyllabiques et reposant, cette fois, sur le signifiant – **la** forme. Ce jeu restera constant. Dans le couple « Chancelier chancelière », le terme féminin désigne non seulement l'épouse du « grand Chancelier », mais aussi (et l'on notera la minuscule initiale) un coussin creux qui tient les pieds au chaud, ravalant ici le haut dignitaire à un statut petit-bourgeois. Se trouvent en outre pastichés les enchaînements automatiques qui régissent les comptines en français et, plus encore, les *nursery rhymes* anglo-saxons, chers à Soupault, dans leurs formations volontairement absurdes.

« Épouvantail » et « moineaux » s'assemblent dans la phrase à l'inverse de ce qu'ils sont censés faire dans la vie, mais le rapport de filiation de l'aiguille et de l'éprouvette paraît totalement déroutant. On peut tout au plus constater que les mots désignent l'un et l'autre des instruments et commencent par le même son vocalique – ce qui est bien mince et laisse soupçonner une mystification. « Carnassier » et « carnaval » ne sont « frères » que dans leurs deux syllabes initiales, avec peut-être en dénominateur commun la violence (« carnassier » évoquant lui-même des images plus sanglantes et cruelles que son synonyme « carnivore »).

Entre « balayeur » et « monocle », l'antinomie est des plus franches, fonctionnelle autant que sociale: le monocle est, pour un balayeur, un outil bien peu opératoire. Le dissyllabique « Corail » suivi de « et son pot-au-lait » renverraient-ils à une fable de La Fontaine bien connue? Ce fait d'intertextualité irrespectueuse, s'il existe, détruit l'impression que l'on a affaire à un rapprochement complètement aléatoire. Mais il ne mène à rien d'autre qu'à cela. Et que dire de l'opposition des couleurs? du fait qu'à la matière précieuse s'oppose l'objet prosaïque, mais non moins littéraire?

Un rapport certes existe entre « bon Dieu » et « Miracle », rapport de cause à effet, de producteur à produit – est-ce une façon de déconstruire la métonymie? La relation s'établit non seulement entre les deux termes, mais aussi entre le couple qu'ils forment, celui des animaux qui connotait la création du monde, et l'annonce finale que ce dernier n'a plus qu'à disparaître. Mais quel est ce monde ainsi voué à la destruction? Celui qu'a créé Dieu? Or à la formule alors attendue: Dieu et son miracle – **la** genèse – s'est substituée la construction inverse, qui en outre met en cause un

« bon Dieu » bien dérisoire. Celui, peut-être, de cet univers de mots, suffisamment provocateur pour aller de lui-même au devant du sort qui lui est promis ? Et pourquoi est-ce de la « surface de la mer » qu'il doit disparaître et non de celle de la terre ?

Avec Delteil, nous faisons un pas de plus dans l'entreprise de provocation : « Hélas ! je crois à la vertu des oiseaux. Et il suffit d'une plume pour me faire mourir de rire ». L'humour n'est certes pas absent de ce distique totalement dépourvu d'agressivité. Si l'on veut absolument prendre les choses au sérieux, on pourra dire que la force du rire n'est pas sans rapport avec celle qui permet à l'inconscient de se libérer.

Aragon nous ramène à un registre plus grave, bien que la tonalité reste ludique : « Pendant une interruption de la partie, tandis que les joueurs se réunissaient autour d'un bol de punch flambant, je demandai à l'arbre s'il avait toujours son ruban rouge ». Le pivot de la phrase semble constitué par le nom de l'arbre appelé « flamboyant », suggérant un pays exotique où le jeu, la convivialité sont de mise. D'où le « punch flambant » et l'arbre pourvu d'un « ruban rouge », peut-être festif. Cette qualité du punch et la couleur de l'arbre permettent l'association (surtout portée par les signifiants « flambant »/« flamboyant »). Ce dernier adjectif est absent du texte, qui devient ainsi une sorte de devinette, d'énigme poétique.

Une deuxième association pourrait s'établir entre l'arbre supposé parleur, porteur du ruban rouge et un homme décoré, porteur d'une distinction curieusement académique. Le punch flambant, celui qui donne l'ivresse, et la demande faite à l'arbre concerneraient-ils l'inspiration ? La phrase d'Aragon, sur laquelle se termine cette courte anthologie censée illustrer l'absence de talent chez les surréalistes, est probablement la plus élaborée, la plus riche en significations, la plus « poétique » de tous les textes que comporte cette page. Elle émane de celui des auteurs cités qui prendra le plus de distances vis-à-vis de l'écriture automatique et de ses productions.

La critique chez lui s'exprime très tôt, dès 1928, dans le *Traité du style*. À l'inverse de ce que croit Breton, Aragon considère que le message ne peut se passer d'une forme ni d'un contenu. Certes, il s'en prend aux écrivains restés fidèles à la conception traditionnelle selon laquelle la littérature doit se proposer comme objectif de représenter une réalité humaine. Et parmi eux, aux collaborateurs de la NRF. Mais il attaque aussi, dans les termes les plus sévères, ceux pour qui la pratique de l'écriture automatique n'est rien d'autre qu'une recette, ceux qui ont pris à la lettre le slogan qui veut que le surréalisme soit « à la portée de tous les inconscients » :

La légende règne qu'il suffit d'apprendre le truc, et qu'aussitôt des textes d'un grand intérêt poétique s'échappent de la plume de n'importe qui comme une diarrhée inépuisable. Sous prétexte qu'il s'agit de surréalisme, le premier chien venu se croit autorisé à égaler ses petites cochonneries à la poésie véritable, ce qui est d'une commodité merveilleuse pour l'amour-propre et la sottise. Seulement, le malheur;

c'est que même, c'est que surtout quand la critique discursive ne sévit plus, la personnalité de celui qui écrit s'objective. [Et, quelques pages plus loin :] Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce seront de tristes imbécillités. Sans excuse ³³.

Voilà qui semble répondre à la question relative à la valeur en soi du matériau automatique. Une plus grande fidélité à Janet (ou plus exactement la prise en compte de ce qu'il appelait « automatisme psychologique ») aurait pu amener les auteurs à réfléchir sur la position du philosophe en passe de devenir neurologue, selon laquelle « c'est de son propre fonds que le sujet tire ses actions et ses gestes » - et pourquoi pas ses pensées, fussent-elles automatiques? Ils ont en outre négligé le fait que, selon l'auteur du concept, l'automatisme ne permet pas la création du nouveau, limité qu'il est à la répétition du déjà éprouvé.

Il ne s'agit pas de mettre en doute la sincérité de Breton lorsqu'il écrit, dans le *Manifeste* ³⁴ : « nous, qui ne nous sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes appareils enregistreurs qui ne s'hy-pnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent ». Texte capital, centré sur l'expression « appareils enregistreurs », qui renvoie à la « dictée de la pensée » - de l'inconscient? - faisant écho au développement sur la passivité du sujet.

L'image, qui en est à peine une, en engendre une autre, aux accents hugoliens. Breton a quitté le champ lexical de la poésie traditionnelle, déjà gauchi, puisque l'« écho sonore » a cessé d'être une « âme aux mille voix » pour devenir le « sourd réceptacle » où il se produit et qui évoque cette fois Baudelaire plus qu'Hugo. Il use à présent du vocabulaire technique de l'appareillage: celui de la médecine, et singulièrement de l'électroencéphalographie. Cette « métaphore », qui congédie tous les canons de la poésie classique, met en valeur le sens étonnant et détonant de « sourd », connotant l'inactivité du poète (jusque-là censé éprouver un maximum de sensations) et allié à « réceptacle », plus noble que « récipient », avec lequel il formerait un oxymore, n'était-ce la présence, dans la conscience du lecteur, de l'expression populaire qui fait le contrepoint trivial de cette image: « sourd comme un pot ». Elle est en fait en totale cohérence avec le réseau formé par les expressions qui viennent d'être mises en relation les unes avec les autres: celui qui écrit sous la « dictée » d'une force qu'il ne connaît ni ne maîtrise ne peut être autre chose qu'un « appareil enregistreur », sauf à dénaturer le produit de cette dictée - dont Janet montre bien qu'elle n'est pas, selon sa conception, celle « de la pensée », mais celle de l'expérimentateur, de celui qui pratique la suggestion post-hypnotique ³⁵.

33. Louis Aragon, *Traité du style*, Gallimard (1928), 1989, pp. 187-188 et 192.

34. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 330.

35. Pierre Janet, *op. cit.*, p. 258.

L'écriture automatique telle que la conçoivent les surréalistes **n'a**-heureusement - que peu à voir avec ce que Janet entend par la même expression, qu'il emprunte peut-être au titre d'un ouvrage de Myers, *Automatic writing*, paru en 1885 et cité dans *L'Automatisme psychologique* ³⁶. Elle doit être replacée dans le contexte de l'automatisme partiel, dont la définition pouvait se lire en creux comme une production proche de l'inconscient:

*Ce genre d'écriture est connu sous le nom d'écriture automatique, expression assez juste si l'on veut dire qu'elle est le résultat du développement régulier de certains phénomènes psychologiques, mais par laquelle il ne faut pas entendre, je crois, que cette écriture n'est accompagnée d'aucune espèce de conscience*³⁷.

La double négation aurait-elle été incomprise dans sa valeur équivalant à une affirmation?

Il s'agit, rappelons-le, de dictées auxquelles Janet soumettait Léonie et les autres hystériques qu'il observait - et soignait déjà à l'occasion, d'après son témoignage, au Havre - au cours d'un processus de suggestion et dans des conditions d'expérimentation très précises. Breton ne les mentionne pas plus qu'il ne reconnaît sa dette à l'égard de Janet. On comprend pourquoi: les productions sont de simples opérations arithmétiques ou, par exemple, des lettres du type de celle-ci, écrite par Lucie, et que l'on comparera avec les fragments surréalistes, dits « automatiques », qui viennent d'être cités: «Madame, je vous prie de m'excuser. Je me ferais un plaisir de venir avec vous, mais je ne puis accepter pour ce jour. Votre amie, Lucie. - P. S. - Bien des choses aux enfants, s.v.p. »³⁸ Rien donc qui soit là - non plus qu'ailleurs dans les exemples cités - le moindre original, créatif. Le graphisme, dit en outre Janet dans une autre terminologie, est intéressant: inhabituel, comme si l'écrivain automatique était une autre personne. Et il faut bien admettre ce fait qu'en dernière analyse du phénomène d'écriture automatique, Janet recourt à la notion de subconscient, mais dans un contexte expérimental très strict, dans lequel l'écriture automatique se limite à des phrases réponses dont chacune correspond à une question orale. Nous renvoyons à la page 271, où l'on trouve ce curieux dialogue du dit et de l'écrit, portant ici encore sur des chiffres; on remarquera d'une part qu'il ne se prête à aucune extrapolation poétique et que, de l'autre, Janet reste évasif sur ces «phénomènes subconscients qu'[il ne sait] pas encore désigner autrement ».

Précisons, pour terminer, les conditions de l'expérience: «pour l'écriture automatique: ordinairement on prend des précautions pour empêcher

36. *Ibid.*, dans une note de la p. 372.

37. *Ibid.*, p. 239.

38. *Ibid.*, p. 257.

le sujet de s'en apercevoir, on choisit des personnes dont le bras est anesthésique, on le cache par un écran, on distrait le sujet en parlant d'autre chose »³⁹. On est bien loin des conditions des premières expérimentations surréalistes. Què penser dès lors du développement si logique auquel s'est livré Breton, venant théoriser ce qui n'était peut-être, somme toute, qu'une intuition, impulsée par les idées en vogue, quelque peu forcées au profit de la cause surréaliste? Il se développe à partir de prémisses, sinon fausses, du moins peu fidèles à une rigoureuse conception du mentisme. Prétendre que le processus d'endormissement puisse être généralisé et reproduit à volonté et que le « fonctionnement réel de la pensée » exclue tout « contrôle », « toute préoccupation esthétique ou morale » relève peut-être du contresens, de la confusion entre le conscient et le volontaire, si ce n'est de l'imposture. Mais les libertés que prenait le poète vis-à-vis vis de la « science » ont-elles excédé celles qu'a prises un psychanalyste comme Lacan vis-à-vis de la linguistique? La « science » ne pourrait-elle, dans l'un et l'autre cas, se flatter d'avoir fourni à la création d'une œuvre qui trouve en elle sa propre cohérence un nécessaire point de départ?

Peu importe, dès lors, que la paternité du concept d'automatisme psychique ait été déniée à Janet pour être abusivement prêtée à Freud. Si un tel transfert brouille les sources, il éclaire en revanche la relation de Breton à ses pères spirituels ou, si l'on préfère, le roman familial de sa théorie: ce que Breton refuse chez Janet, c'est la perspective dans laquelle celui-ci a situé l'automatisme psychologique: il y voit la manifestation d'un « fonctionnement inférieur de la pensée »⁴⁰. Dans sa volonté de réhabiliter l'automatisme - et cette réhabilitation est nécessaire à son projet puisqu'il s'agit d'en faire un procédé d'écriture inédit sur lequel il fonde de grands espoirs - Breton substitue au père indigne un autre, qu'il s'est choisi.

Université de Reims

³⁹. *Ibid.*, p. 401.

⁴⁰. Ariane Remy, *op. cit.*, p. 68, accrédite cette interprétation en soulignant le fait que l'alliance de Breton avec Freud lui permet de se placer, « du moins à cette époque, dans l'opposition à la psychiatrie française ».

RÉFLEXIONS CRITIQUES

À PORTÉE DE MYTHE

Thierry AUBERT

La «Préface à une mythologie moderne» d'Aragon, l'évocation des « Grands Transparents» à la fin de *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme* de Breton ou *l'Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* de Péret: autant de jalons qui signalent le souci surréaliste de trouver à redire, de desserrer le bâillon de la raison, autant de signes évidents d'une activité plus profonde en liaison avec la poussée de forces qui constituent les traits mythiques de notre civilisation, vaste *entreprise* du surréalisme pour décrypter ce qui précipite le Merveilleux, pour découvrir au regard une nouvelle échelle de valeurs, travail déjà entamé par les Voyants du XIXe siècle.

D'emblée, Annette Tamuly considère le mythe comme un pivot du surréalisme: « Il nous a semblé qu'en nous donnant le mythe comme point de départ d'une lecture nouvelle, nous serions en présence d'une notion privilégiée pour comprendre le surréalisme, sans le réduire» (p. 1). Son étude établit une continuité entre les trois « voies» si souvent indiquées par Breton: liberté, amour et poésie¹. Surtout, elle entend saisir moins l'actualisation du mythe que le mouvement de la « mythisation », ce qui suscite sa formation, puisque « le mythe ne peut se comprendre que dans la dynamique de sa propre élaboration» (p. 152). À la suite de Marc Eigeldinger et de Jean Duvignaud, le principe moteur choisi par Tamuly est celui de l'anomie: «Parce qu'il participe de l'anomie, le mythe surréaliste n'a jamais cherché à se poser comme une sorte de création *ex nihilo*, due à l'inventivité de quelques-uns. Si résolument moderne, si fermement révolutionnaire qu'il se soit voulu, le surréalisme est contraint de reconnaître néanmoins sa dette envers le passé» (p. 64). Tamuly repère les signes de la rupture, qui affirment la liberté du Sujet. L'humour déstabilise l'approche commune et suscite le nouveau; la référence, développée, à Apollinaire souligne que le surréalisme se situe là dans une tradition; cependant, il nous paraît regrettable que l'auteur s'en tienne surtout à Vitrac et Vaché, ignorant l'humour sarcastique d'Aragon ou la portée sociale de l'humour chez Tzara², autant de références qui auraient permis de nuancer l'aspect un peu

1. « Et cette lumière [de la révolte] ne peut se connaître que trois voies: la poésie, la liberté et l'amour [...] », André Breton, *Arcane* 17, Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 130.

monolithique que prend d'une manière générale la relation du surréalisme au mythe dans cet ouvrage qui ne cache pas, il est vrai, sa filiation bretonienne (p. 258). Autre affirmation de la liberté, le « nettoyage » auquel appelle Breton à Yale en 1942 (p. 33) et que Leiris ou Desnos avaient déjà amorcé (pp. 75-76, 81) permet de dégager le mythe d'une gangue archaïque et sclérosée, pour le remettre en phase avec l'homme moderne, lui restituer son efficacité, sa valeur de provocation, participant à la fois des principes de plaisir et de réalité.

Une sorte de phénoménologie de la « mythisation » est aussi esquissée par Tamuly, reposant sur une série de couples dont l'antagonisme est réduit par le mythe (moi/monde, réel/vimaginaire, poétique/métaphysique, fascination/explication). Un premier axe s'attache à l'espace, au travail surréaliste sur l'objet, le lieu, voire le Tout avec Malcolm de Chazal. Un second renvoie à l'individu, que ce soit sa relation à la collectivité ou la saisie d'une individualité (l'aimé (e), les « êtres mythiques ») qui le transporte³. Tous ces éléments participent de la précipitation du mythe, mais ils nous amènent à nous interroger sur ce qui distingue mythe et surréalité. Plusieurs fois, Annette Tamuly emploie le terme « mythe » là où celui de « surréalité » serait tout aussi pertinent. Par exemple: « *Les Champs magnétiques* témoignent d'une entreprise systématique et quasi scientifique menée dans le but de saisir, à travers l'écriture automatique et la démarche duelle, cette matière mentale dont est constitué le mythe » (p. 185). La « matière mentale », dont parle Aragon dans *Une vague de rêves*, est justement à la source du surréel⁴; et lorsque Breton évoque les conditions d'écriture des *Champs magnétiques* dans le *Manifeste du surréalisme*, il les associe précisément au « nom de SURREALISME »⁵. Il nous semble qu'un éclaircissement du rapport entre mythe et surréalité aurait été judicieux, car il est indéniablement des plus complexes⁶.

2. Voir par exemple: Aragon, « L'ombre de l'inventeur », *La Révolution surréaliste*, n° 1, Paris, décembre 1924, pp. 22-24; Tristan Tzara, *Grains et issues* (1935), Garnier-Flammarion, 1981, pp. 86-89.

3. Annette Tamuly effectue une mise au point efficace concernant la discussion qui confronte surréalisme et féminisme au sujet de la place faite à la femme (pp. 199-222). Mais nous ne comprenons pas pourquoi elle étudie les « êtres mythiques » - ces individus qui tels Rimbaud, Artaud incarnent la puissance du mythe - après la réflexion sur l'amour, comme s'ils devaient dépasser l'aimé (e) dans le mouvement vers la poésie.

4. Aragon, *Une vague de rêves* (1924), Seghers, 1990, pp. 14-16.

5. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *Œuvres complètes*, t. 1, Pléiade, Gallimard, 1988, p. 327.

6. Autres passages où le départ entre mythe et surréalité ne nous semble pas aller de soi: « C'est l'anomie qui confèrera au mythe une envergure suffisamment large, pour qu'au-delà de l'écriture et de la création littéraire, on puisse entrevoir le mythe comme émanant du plus profond du désir humain et aspirant à transformer les fondements même du monde » (p. 68); « Un paysage, une pierre, un geste, une manière d'être, deviennent autant d'échappées sur le mythe, autant de manières de l'exprimer » (p. 250).

Peut-être des éléments de réponse sont-ils apportés au terme du parcours d'Annette Tamuly, dans l'étude de la relation du mythe et de la poésie?, cette dernière pouvant seule « donner à voir », selon la formule d'Éluard, sans figer: « seule la poésie peut laisser se déployer la puissance du désir, sans l'enfermer dans une actualisation forcément limitée» (p. 250). La poésie exprime cette liberté primordiale qui porte l'élan surréaliste, et, s'adressant au lecteur, le pousse à se mettre lui-même en mouvement, puisqu'il est finalement celui qui pourra donner sens: « le plus souvent c'est au lecteur qu'incombe la tâche de dégager la trame mythique, unissant ses composantes diachroniques [i.e. discours, récit] et synchroniques [i.e. mythes qui parcourent une œuvre] »(p. 119). Ainsi le lecteur doit-il user de la liberté qui ouvrait l'étude, image de la circularité de la « mythisation » sans cesse relancée, le mythe trouvant son accomplissement dans cette dynamique (p. 250).

*

Nous portant dans la matière même du texte, la lecture du *Bestiaire des surréalistes* constitue un bon complément à l'étude d'Annette Tamuly. Au-delà du simple relevé taxinomique, Claude Maillard-Chary entend montrer comment le surréalisme travaille l'animal, l'arrache à l'habitude conventionnelle et le porte dans un espace où surréalité et mythe se répondent. Le « bestiaire [surréaliste] est en lui-même l'enjeu et le support d'une compréhension renouvelée du monde vivant» (p. 306). Il compare d'abord les fréquences des termes appartenant au monde animal observées dans le corpus du TLF et celles propres au corpus surréaliste, afin d'établir les spécificités des secondes, mais aussi les nuances existant entre les vingt-trois auteurs retenus. Les animaux ailés – les oiseaux surtout, mais aussi les insectes – dominent la zoologie surréaliste, même si un auteur comme Péret se distingue en favorisant ceux qui ont en commun « la proximité physique avec l'homme », tant la vermine que des animaux terrestres (p. 19)8.

Évoquant patiemment les particularités des différents auteurs, Maillard-Chary observe la manière dont les références culturelles sont réévaluées. Marques de la remise en cause de la toute puissance de l'anthropocentrisme, le sphinx, la sirène l'emportent sur Œdipe, sur Ulysse; l'animal peut même devenir le signal d'un désir de connaissance poétique, à la lumière de la relecture de l'apologue du renard et du jeune spartiate (pp. 63-64). La compréhension rationaliste du monde est mise à mal, la séparation des rè-

7. « Que la poésie se manifeste à travers l'art d'écrire, de peindre, d'aimer, de vivre ou simplement d'être, elle se confond avec le mythe, dès lors qu'elle épouse, à la fois un mouvement d'insurrection contre le monde tel qu'il est, et une aspiration vers une existence plus vraie» (p. 249).

8. Cette complémentarité de Breton et de Péret est aussi repérée par Tamuly, à propos de l'écriture du mythe (*Le Surréalisme et le mythe, op. cit.*, pp. 240-247).

gnes est dénoncée, au profit de situations instaurant des confusions; il s'agit de « classer autrement », en laissant une place à l'analogie, qui ne se réduit plus alors à un simple outil littéraire, mais à un moyen d'investigation propre à redonner à l'homme moderne un « sens mythique », selon l'expression d'Aragon (pp. 41-43). Ce travail appliqué à l'animal correspond à l'effort de bouleversement des valeurs, visant à créer un espace spécifiquement surréaliste, avènement de la liberté mise en avant par Annette Tamuly.

Le *Bestiaire* ne s'organise pas seulement autour du relevé d'animaux, il s'attache aussi à tous les éléments constitutifs de l'animal. Maillard-Chary note l'importance de ce qui dérouté: des éléments démoniaques (cornes, scatologie, venin...), la prédominance des éléments aériens, supports de l'image de la parade nuptiale, elle-même occasion de rappeler les unions monstrueuses, tout cela marque la « volonté unanime de faire imploser [...] le carcan du retour au même » (pp. 137-139). De plus, l'invisible entoure l'Homme. L'intangibilité individuelle est menacée par la prolifération des animaux vecteurs de maladie, depuis le microbe jusqu'au rat pestifère, en passant par le ténia ou la puce, les animaux suceurs de sang tenant aussi un rang appréciable. Le corps est attaqué, victime d'un processus de destruction. Parallèlement, la beauté corporelle académique est dévalorisée. Les monstres ont pris place dans l'univers surréaliste, manifestation inouïe du « beau comme... » de Lautréamont ou du monstre tel que le définit Jarry, cité par Breton dans *La Clé des champs* ⁹. Les mondes du vampire par lequel s'exprime l'ambivalence des sentiments, du sphinx, de la sirène ou de Mélusine (celle-ci plus spécifiquement bretonienne) sont autant d'occasions de déstabiliser la toute puissance de l'individu masculin rationnel, et d'ouvrir vers une autre dimension, complémentaire.

Toute la valeur surréaliste du bestiaire apparaît quand Claude Maillard-Chary souligne le changement de signe de l'animal, marquant l'instauration d'une actualisation mythique. La dernière partie de l'ouvrage repose sur des critères ethnologiques qui fonctionnent par oppositions et permet de déceler une attitude qui voudrait s'apparenter à la mentalité primitive. Le domestique est supplanté par le sauvage, associé à la chasse ou à la pêche, à la quête de l'animal et à une relation analogique entre l'individu et la proie. L'attention surréaliste portée au masque, à la fourrure ou à l'écaille qui offrent à l'individu la possibilité de s'assimiler absolument à la proie, réinstalle « la dynamique des échanges avec la faune », étant entendu que la mort de la proie ne doit pas dominer (p. 252). En s'affranchissant de la « cruauté primaire », l'individu trouve dans la chasse ou la pêche une « parabole de la quête alchimique » (p. 258). Apparaissent alors les figures de la Toison d'or et des Grands Transparents qui signalent le dépassement de la réalité rationnelle et productiviste, l'accès à une conscience accrue du

9. « Il est d'usage d'appeler MONSTRE l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants [...] J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté ». (Alfred Jarry, cité par Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, op. cit., p. 178).

monde, par laquelle s'opère un échange analogique entre toute forme de vie, non sans rapport avec la transmutation alchimique comme le remarque Maillard-Chary. «Pratiquant, au lieu des clivages étanches - responsables, entre autres retombées de la superbe anthropocentrique, de l'exacerbation du virus totalitaire - les analogies verbales, la "courte échelle" des emboîtements totémiques et les anamorphoses des "formes bifurquées", à l'œuvre dans la légende réactivée de Mélusine comme dans l'avènement des Grands Transparents, le bestiaire surréaliste rompt en visière avec le principe d'identité au sens strict, fer de lance et gardien du rationalisme fermé des Occidentaux» (p. 310). Maillard-Chary achève son étude par une autre voie analogique, ouvrant aussi au mythe et explorée par le surréalisme, celle de la transmutation alchimique.

Pourtant, si le bestiaire qui émane du surréalisme rappelle et conforte l'*entreprise* surréaliste visant à instaurer des figures fondées sur l'analogie, alchimique ou primitive - ce que montre avec réussite Maillard-Chary - il n'en reste pas moins qu'aucune dimension mythique liée à la collectivité n'émerge: le souci du mythe est dit, mais ce que le surréalisme érige paraît devoir rester confiné à un petit groupe, pas même assimilable à une tribu. Quelle part pour le mythe, pour une parole en prise avec notre civilisation?

*

L'analyse de Jean-Claude Blachère vient à point nommé pour relancer notre questionnement. Elle concentre son attention sur Breton et le rôle qu'il a tenu parmi les intellectuels et les artistes en ce qui concerne le primitivisme, relation aux peuples dits primitifs ou sauvages que sont les Indiens d'Amérique, les Esquimaux ou les peuples d'Océanie. À travers Breton, Blachère tâche de replacer le phénomène primitiviste dans le monde intellectuel et universitaire français, présentant avec une très grande clarté ses sources (Apollinaire, Cendrars...), la rivalité entre surréalisme et ethnologie, les oppositions auxquelles dut faire face le surréalisme après 1945 surtout.

La particularité de l'attention bretonienne pour le primitif est ainsi mise en évidence. Par-delà la négrophilie, qui a nourri la période d'enfance de Breton, et le développement de l'ethnologie, c'est véritablement la démarche surréaliste qui transparait dans la relation au primitif. D'abord, un scientisme étroit, qui se borne à une approche rationalisante et extérieure, est refusé au profit d'une communication qui est fondée sur l'émotion et accepte des zones d'ombre, sources de perception poétique. Dans l'approche du primitif, Blachère repère que Breton cherche surtout des signes qui peuvent ébranler l'occidentalisation et constituer un contre-pied au système occidental symbolisé par la colonisation. Le primitif représente un antidote à l'Occident, dans le regard qu'il porte sur le monde, dans sa relation à ce monde, parent en cela des surréalistes (p. 106). La trouvaille prend le statut magique des objets de rituel, réveillant en Breton son désir, lui don-

nant voie (p. 144); et, symétriquement, les « objets sauvages » qu'il a recueillis s'avèrent porteurs d'une force propre à communiquer une part de cet irrationnel connu par le primitif (p. 146). Breton distingue également dans les peuples sauvages un « modèle politique », puisqu'ils résistent à un ordre de valeurs qui leur est étranger, qu'ils font preuve d'insoumission et qu'ils restent en accord avec la poésie. Finalement, l'objectif de Breton est, aux marges, de retrouver un « fonds psychique » humain universel (pp. 45, 125), dont le surréalisme serait également une manifestation.

Blachère ne manque pas, tout au long de son étude, de mettre en évidence le travail de travestissement accompli par Breton: « Lorsqu'il regarde et interroge l'exemple des sociétés sauvages, c'est pour y projeter son rêve personnel d'un monde et d'une pensée transformés » (p. 197). Oublieux des contingences historiques ou quotidiennes (pp. 203, 274), Breton note la part du jeu (p. 199), distingue un sacré libre de tout dogmatisme (p. 203) et des mythes vivants, faisant pièce au rituel vide de sens des religions (p. 177). Le monde sauvage est découvert sous une lumière surréaliste. L'individu primitif « possède tout ce qui manque à l'Occidental. Il le possède si à propos que l'on en vient à se demander si cet ajustement miraculeux n'est pas le signe du mythe » (p. 44).

Mais le réveil de mythes anciens ou la transposition de mythes primitifs n'a pas pris sur le monde occidental, ne parvient pas à se diffuser en dehors du cercle surréaliste (pp. 191-192); pire, le monde primitif, malgré toutes les qualités dont le pare Breton, s'efface irrémédiablement devant la modernité rationaliste et consumériste. *L'entreprise* primitiviste de Breton constitue un échec, selon Blachère, ayant réussi, au mieux, à transmettre le mythe du primitif, image d'une sagesse et d'une vision du monde caractéristique du surréalisme (p. 285). Pourtant, le reproche, repéré par Blachère, fréquemment adressé à Breton - « le primitivisme serait le miroir du Blanc » (p. 277) - est sans doute le signe, non d'une vaine « construction fantasmatique » (p. 274) propre à l'œuvre de Breton seulement, mais d'une ouverture vers quelque mythe dont notre société est porteuse.

*

En effet, l'erreur consisterait à chercher le mythe à l'échelle de Breton ou du groupe surréaliste: il faut le décrypter au niveau de l'espace social auquel il appartient (quoi qu'il en ait) et sur une longue période, le mythe ne pouvant se bomer à une création personnelle. Dans les préfaces qu'il a rédigées pour *Le Bestiaire des surréalistes* et *Le Surréalisme et le mythe* et où il se montre très attentif aux différents enjeux liés au questionnement sur le mythe, Henri Béhar repère de manière évidente la relation du surréalisme à la « sensibilité d'une époque »¹⁰ et la démarche qui en découle: « Ne pas

10. Henri Béhar, « Préface », dans Claude Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, op. cit., p. 9.

se limiter à répandre des anti-mythes, mais bien faire surgir un mythe social nouveau. Car, le surréalisme l'a fort bien compris, il n'est au pouvoir de personne de créer un mythe. En rassembler les éléments épars, le formuler de manière accessible à tous, si »¹¹. Néanmoins, le second principe, « formuler [le mythe] de manière accessible à tous », repose sur une maîtrise qui constituerait un sujet de discussion excédant les limites de ces quelques pages.

Le primitivisme, ce « miroir du Blanc » qui dépasse la simple démarche d'un poète comme le souligne Blachère, répond de fait à une demande de cet espace social historiquement hostile aux peuples primitifs et dont l'un des fondements majeurs est l'individualisme, l'affirmation de l'individu. Au terme de la quête du primitif, c'est bien une interrogation sur la place de l'individu qui surgit dans le cadre de la civilisation occidentale. Quand, à propos du surréalisme, Annette Tamuly dit que le mythe se saisit dans sa dynamique, sans pouvoir appréhender réellement quelque actualisation, elle dégage sans doute l'un de ses traits fondamentaux. Contrairement au logos, parole analytique, le mythos, parole du mythe, resterait insoupçonné; il serait à l'œuvre, nous travaillerait à notre corps défendant, demandant une adhésion absolue, aveugle pour être efficace. Le côté pathétique de l'aventure surréaliste est, somme toute, d'avoir cherché à rendre manifeste la présence mythique qui anime nécessairement notre civilisation et qui relève peut-être de cet « envers du réel » qu'interroge Breton dans une note du *Second Manifeste* ¹². À l'image du bestiaire merveilleux mis en lumière par Maillard-Chary, la quête surréaliste exhiberait une étrangeté qui ne cesse de nous intriguer, tel un récit de rêve.

« La première entreprise fut. ... »

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

II. Henri Béhar, « Préface. Oh mythe, fuyante proie! », dans Annette Tamuly, *Le Surréalisme et le mythe*, *op. cit.*, p. 16.

12. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme* (1930), dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 810.

SURRÉALISME, STALINISME ET RÉVOLUTION SOCIALE

Charles JACQUIER

À propos du livre de Carole Reynaud-Paligot, *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, CNRS Éditions, Paris, 1995¹.

La question de l'engagement politique des surréalistes occupe une place de choix dans les études qui leur sont consacrées. Si de nombreux commentateurs ont privilégié le positionnement du groupe par rapport au « communisme », Carole Reynaud-Paligot renouvelle le sujet en adoptant une perspective inédite que son préfacier résume dans une formule lapidaire: « de l'**Anarchie** au communisme et retour ». Son livre apporte donc une vision nouvelle d'une question rebattue mais la plupart du temps mal posée. Cependant, il doit être complété sur plusieurs points, notamment les rapports du groupe avec Boris Souvarine et les analyses de celui-ci sur le néo-bolchevisme du groupe au début des années trente, la signification du tournant de 1935, les contacts avec Front commun, et l'attitude des surréalistes devant, puis durant la Seconde Guerre mondiale.

L'engagement initial du groupe surréaliste s'apparente, d'une manière sentimentale, à l'anarchisme symboliste des littérateurs de la fin du XIXe siècle. Les surréalistes sont, en effet, très sensibles aux actes de révolte individuelle, comme leurs prédécesseurs s'étaient enthousiasmés pour Ravachol dans les années 1890. Pourtant, ils ignorent les grands mouvements sociaux qui agitent la société française au sortir de la Première Guerre mondiale et ne manifestent pas d'intérêt pour le mouvement anarchiste organisé. La création du Parti communiste l'impose rapidement dans le paysage politique du fait du prestige de la révolution russe et d'un rejet viscéral de la grande tuerie de 1914-1918. Il exerce rapidement son hégémonie sur le mouvement révolutionnaire en marginalisant ses concurrents grâce à une organisation qui s'appuie sur un État censé incarner la « patrie des

1. Sont également évoqués: Archives du surréalisme publiées sous l'égide d'Actual, *Vers l'action politique juillet 1925-avril 1926*, t. II, et *Adhérer au Parti communiste? septembre-décembre 1926*, t. III, présentés et annotés par Marguerite Bonnet, Gallimard, Paris, 1988 et 1992; Elisabeth Sarillé, *Laure, la sainte de l'abîme*, Flammarion, Paris, 1997; Isabelle et Patrick Waldberg, *Un Amour acéphale (correspondance 1940-1949)*, La Différence, Paris, 1992.

travailleurs» et à l'aide d'un mythe fallacieux mais mobilisateur, le « socialisme en construction» sur un sixième du globe.

D'après André Breton, « le tournant vers la politique que va marquer le surréalisme peut se situer avec précision vers l'été 1925 »². Les archives publiées par l'association Actual permettent de suivre, de l'intérieur, les étapes de l'engagement politique du groupe surréaliste jusqu'à la fin 1926. On y voit le groupe tenter de définir sa conception de la révolution et ses rapports avec son activité artistique. On comprend mieux l'échec de *La Guerre civile*, projet mort-né avec la revue communiste *Clarté*: froideur du PCF, imprécision du projet, désaccords entre Breton et Jean Bernier. Durant les derniers mois de 1926, la discussion évolue et passe de la définition de la révolution à la question de l'adhésion au PCF.

Pierre Naville évoque la démarche révolutionnaire du surréalisme dans son livre *La Révolution et les intellectuels* (rééd. Idées/Gallimard, 1975). Selon lui, les surréalistes ne peuvent aller que dans deux directions antagoniques: « 1^a ou bien persévérer dans une attitude négative d'ordre anarchique [...] ; 2^o ou bien s'engager résolument dans la voie révolutionnaire, la voie marxiste »³.

André Breton précise l'attitude des surréalistes dans *Légitime défense*. Il réaffirme son adhésion de principe au communisme, mais se plaint de « l'hostilité sourde» des communistes et critique *L'Humanité* au contenu « puéril, déclamatoire et inutilement crétinissant ». Il reproche également au PC d'être fondé sur la seule défense des intérêts matériels et soulève la question de sa légitimité comme unique représentant du mouvement révolutionnaire: « Je crois à la possibilité de se concilier dans une certaine mesure les anarchistes plutôt que les socialistes, je crois à la nécessité de passer à certains hommes de premier plan, comme Boris Souvarine, leurs erreurs de caractère»⁴. Finalement, Breton oppose une fin de non-recevoir à la demande péremptoire d'engagement de Naville en précisant:

Sympathie active à la Révolution prolétarienne, obéissance à ses ordres quand le moment sera venu; en attendant, sur le plan de l'esprit, continuation de l'activité habituelle de recherche et de mise à jour à l'inconscient, volonté d'unir cet inconscient au conscient dans l'accession à une réalité supérieure et, sur le plan social: résolution de problèmes moraux en fonction de l'individu libre ⁵.

2. André Breton, *Entretiens*, Idées/Gallimard, Paris, 1973, p. 121.

3. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Le Seuil/Points, Paris, 1980, p. 93. Les citations suivantes sans indication d'origine en sont tirées.

4. « Légitime Défense », *La Révolution surréaliste*, n° 8, 1^{er} décembre 1926, p.31 (réimpression Jean-Michel Place, Paris, 1980).

5. *Ibid.*

Durant les années 1926-1927, des contacts existent entre Souvarine et les surréalistes, Aragon présentant notamment Naville à Souvarine⁶. Thirion écrit: « S'il nous venait à parler du trotskisme ou d'un article de Boris Souvarine, Aragon essayait d'expliquer pourquoi l'argumentation ou le ton avaient été susceptibles d'intéresser ou d'émouvoir Breton »⁷. D'après Souvarine lui-même, une sorte de délégation composée de André Breton, Paul Éluard, Pierre Naville, Louis Aragon, Raymond Queneau, Benjamin Péret et Robert Desnos vient le trouver en 1927 pour connaître son opinion sur leur adhésion au Parti. Il ne les dissuade pas à proprement parler, pensant que chaque homme doit faire sa propre expérience, mais leur fait part de son sentiment sur l'évolution du PCF. La même année, Aragon, Breton, Éluard, Unik et Péret lui dédicacent un exemplaire de *Au grand jour*: « À Boris Souvarine ses amis »⁸. Les signataires de la dédicace sont ceux que Nadeau dénomme les « Cinq »; ils viennent d'adhérer au PC et de rendre publique l'exclusion d'Antonin Artaud et de Philippe Soupault. Pourtant, selon Naville, « l'adhésion de surréalistes déclarés au PCF n'a pas de caractère collectif et encore moins d'une "délégation". Cela s'est produit, à mon souvenir cas par cas [...]. Je ne crois pas que Souvarine ait eu des contacts suivis avec les surréalistes. En tous cas, s'il a donné ces noms après la guerre, c'est pour résumer. On a tendance aujourd'hui à représenter les surréalistes comme un groupe, presque un parti! C'est une grosse erreur »⁹. Maurice Nadeau montre cependant que la démarche des Cinq est bien un processus collectif pour engager le surréalisme dans la politique révolutionnaire identifiée à l'adhésion au PC.

En 1929, André Breton repose le problème de la conciliation entre les activités des membres du groupe et son projet révolutionnaire. De même que Artaud, Vitrac et Soupault avaient été exclus, il veut procéder à une nouvelle épuration du groupe pour lui redonner sa cohésion dans un refus réaffirmé de toutes les formes possibles de réussite sociale: « Que pourraient bien attendre de l'expérience surréaliste ceux qui gardent quelque souci de la place qu'ils occuperont dans le monde? »¹⁰ Sur la question sociale, le *Second Manifeste* indique que le surréalisme « rejette avec mépris et horreur un régime fondé sur l'exploitation du plus grand nombre; il se place à côté ou avec les révolutionnaires qui prétendent jeter bas ce régime. Cependant [...] le matérialisme dialectique [...] a un champ beaucoup plus large que ne le croient les politiques ».

6. Entretien de C. Jacquier avec Pierre Naville, Paris, mars 1986.

7. André Thirion, *Révolutionnaires sans Révolution*, Robert Laffont, Paris, 1972, p. 152.

8. Prologue à la réimpression de *La Critique sociale* (1931-1934), La Différence, Paris, 1983, p. 10. Désormais, *Cs.*, I pour les na 1-6; *Cs.* II, pour les na 7-11, suivis du numéro de page.

9. Lettre de Pierre Naville à C. Jacquier, 1er juillet 1986.

10. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, Paris, 1985, p. 134.

Breton y attaque violemment les anciens membres du groupe qui l'avaient quitté pour se consacrer à des activités strictement politiques ou littéraires. Certains répliquent dans un pamphlet collectif d'une rare violence, *Un cadavre*, dont l'initiateur aurait été Robert Desnos¹¹. Le titre reprend celui de la déclaration de 1924, au moment de la mort d'Anatole France. *Un cadavre* est composé de douze courts textes signés par Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Roger Vitrac, Michel Leiris, Georges Limbour, I. A. Boiffard, Robert Desnos, Max Morise, Georges Bataille, Jacques Baron, Alejo Carpentier.

Cette crise aboutit à la création d'une nouvelle revue, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, dont le titre est explicite de sa volonté d'intervenir dans ce que les surréalistes croient être la politique révolutionnaire. En outre, le groupe compense les pertes occasionnées dans les crises précédentes par l'apport de nouveaux éléments: Luis Bunuel, René Char, Salvador Dali et André Thirion. Le premier numéro de la revue s'ouvre sur la réponse à un télégramme du « Bureau International de Littérature révolutionnaire » de Moscou au sujet d'une « guerre impérialiste » contre l'URSS:

*Camarades si impérialisme déclare guerre aux soviets notre position sera conformément aux directives Troisième internationale position des membres Parti communiste français [...]. Dans situation actuelle de conflit non armé croyons inutile attendre pour mettre au service de la révolution les moyens qui sont plus particulièrement les nôtres*¹².

Les positions pro soviétiques du groupe amènent André Breton à s'en prendre à Boris Souvarine à propos d'une « Réponse à *L'Humanité* » du 15 mars 1929 (*Bulletin communiste*, n° 31, février 1930). Avant de reproduire la lettre de Souvarine, Breton donne son sentiment sur l'homme politique et son rôle depuis le Congrès de Tours:

Ici nous n'avons jamais été de ceux qui cherchent à gagner des grâces auprès d'un parti, ce parti serait-il le seul parti révolutionnaire, en nous rangeant parmi les persécuteurs d'un homme qui, de par la situation qu'il a occupée dans ce parti, se devait, d'abord de ne faire, en aucun cas, abandon de sa faculté critique et ne courait ensuite, d'autre risque que de surestimer cette faculté. C'est du moins ainsi que pour nous se présentait Souvarine, en qui nous ne pouvions cesser de voir un des grands artisans de la scission de Tours, l'homme paraissant en France le mieux averti de ce qui peut constituer la philosophie révolutionnaire et un remarquable écrivain. En dépit des attaques, d'une vio-

11. Précision apportée par G. Bataille dans un texte de 1954 (*Le Pont de l'Épée*, n° 41, 1er octobre 1969).

12. *Le Surréalisme au service de la révolution 1930-1933*, réimpression Jean-Michel Place, 1976.

lence et souvent d'une perfidie exceptionnelles, auxquelles il est en butte depuis des années, nous n'arrivions pas à penser qu'il pût être moralement compromis ¹³.

Dans sa lettre, Souvarine indique qu'il a été simplement le collaborateur de l'avocat Henry Torrès comme traducteur et historien du mouvement révolutionnaire russe au moment de l'affaire Schwartzbard, en 1926-1927 ¹⁴. Pour lui, cette collaboration avec Torrès est déjà du passé, ce dernier après un bref flirt avec les communistes d'opposition devenant un utile et influent compagnon de route. Souvarine, habitué aux attaques *ad hominem*, ne répond pas sur le moment à Breton. Par contre, il aura beau jeu de souligner que, croyant se mettre « au service de la révolution », les surréalistes apportent leur concours au néo-bolchevisme dégénéré. Souvarine reproche ainsi à Thirion un article du *Surréalisme ASDLR* où il pointe une méconnaissance flagrante du marxisme (CS. I, p. 91). De même, il note à propos d'un article d'Aragon: «Interminable plaidoyer *pro domo* du complice de M. Barbusse en littérature pseudo-prolétarienne à la mode de Kharkov. Il y est question d'incompréhensibles querelles de boutiques entre gens de lettres qui se disputent les faveurs de l'État soviétique» (CS. I, p. 188).

Les numéros suivants de la revue surréaliste trouvent encore moins grâce à ses yeux: « L'on aura peine à trouver le moindre texte digne d'être lu » (CS. I, p. 238). Il souligne les erreurs factuelles de Georges Sadoul dans ses commentaires sur l'*Histoire de la conspiration pour l'Égalité, dite de Babeuf* de Buonarroti. Souvarine qualifie aussi André Breton d'« écrivain rallié aux pires incarnations du parasitisme social et du despotisme politique, réunies dans l'État bureaucratique-policière dit soviétique » (CS. II, p. 151). Si les atrocités françaises dans les colonies sont dénoncées à juste titre par les surréalistes, « pas un mot, remarque-t-il, sur les millions de travailleurs molestés, déportés, affamés en Russie », dénonçant l'hémiplégie morale dont sera affecté un certain révolutionnarisme jusqu'à nos jours. À propos du procès des ingénieurs anglais - une répétition des procès de Moscou - les surréalistes croient « très révolutionnaires de prendre parti *a priori* contre les accusés, en dépit de l'invraisemblance d'accusations contradictoires et, en fait, abandonnées par le procureur au tribunal » (CS. II, p. 151). Cette prise de position des surréalistes est rarement rappelée et relativise la lucidité de Breton et de ses amis; ce qui n'enlève rien à leurs courageuses déclarations d'août 1936 ¹⁵. Enfin, la publication par André Thirion de quatre pages de notes de Lénine sur *La Science de la logique*

13. *Le Surréalisme ASDLR*, n° 1, *op. cit.*, pp. 45-46.

14. Cf. C. Jacquier, « Samuel Schwartzbard », in: Jean Maitron-Claude Pannetier (dir.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, t. 41, pp. 191-192, Éditions Ouvrières, Paris, 1992 (désormais *D.B.M.O.F.*).

15. Cf. C. Jacquier, « La gauche française, Boris Souvarine et les procès de Moscou », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 45, n° 2, avril-juin 1998, pp. 451-465.

de Hegel amène Souvarine à faire un commentaire désabusé sur « la nullité prétentieuse des littérateurs pseudo-communistes incorporés au surréalisme » (*ibid.*).

Souvarine aborde peu l'aspect littéraire, traité par d'autres collaborateurs de *La Critique sociale*. Il souligne simplement le sens de la publicité dont font preuve les surréalistes et s'étonne des luxueuses plaquettes de poésie qu'éditent des révolutionnaires si intransigeants. La comparaison avec les littérateurs anarchistes de la fin du XIXe siècle n'est pas à leur avantage: « La virulence de Paul Adam [...] contraste fortement avec les pénibles balbutiements des *surréalistes* de nos jours qui s'essoufflent en essayant d'épater le bourgeois » (CS. I, p. 188).

Les autres collaborateurs de la revue partagent l'essentiel des critiques de Souvarine. Ainsi, Jean Bernier rendant compte du *Second Manifeste*, y qualifie les surréalistes de « littérateurs de gauche » se réclamant « tapageusement du marxisme tout en restant d'impénitents idéalistes louchant toujours sur la mystique » (CS. I, p. 36). Bernier ne fait guère dans la nuance, mais souligne une tendance qui allait s'affirmer au fil du temps. De même Georges Bataille écrit à propos du *Revolver à cheveux blancs* de Breton: « Les apports techniques propres du surréalisme qui devaient bouleverser l'expression, et avec l'expression la vie, apparaissent réduits à leur juste mesure: une méthode aussi pauvre que les autres [...] » (CS. II, p. 49). Il n'est pas plus favorable au livre de René Crevel, *Le Clavecin de Diderot* et à *La Vie immédiate* de Paul Éluard, dont la poésie « est vivement goûtée par une classe d'amateurs éclairés de la littérature moderne, mais elle n'a rien à voir avec la poésie » (CS. II, p. 50).

Les divergences sont donc profondes et nombreuses entre les deux groupes. D'autant que s'y mêlent de nombreux conflits personnels. Pourtant, ils procèdent d'une culture politique voisine comme le confirme cette anecdote: « Avec ses camarades de "taupe" du lycée Chaptal, le chimiste André Borell et le mathématicien René Chenon, Georges Ambrosino (à la suite d'un vote) s'était engagé au début des années trente dans le groupe de Boris Souvarine, *La Critique sociale* (par deux voix contre une pour les surréalistes) »¹⁶.

Cependant, l'engagement des surréalistes n'est pas sans nuages. Outre la célèbre « affaire Aragon » après le congrès de Kharkov, ils manifestent de fortes réticences au sujet des congrès Amsterdam-Pleyel inspirés par le pacifisme humanitaire pro stalinien de Romain Rolland et Henri Barbusse. Breton, Crevel et Éluard sont exclus du PCF en 1933 pour avoir refusé de désapprouver l'article de Ferdinand Alquié dénonçant « le vent de crétinisation qui souffle d'URSS » à propos du film « Le Chemin de la vie » glorifiant le travail salarié; mais Crevel est rapidement réintégré tandis que Breton reste très actif dans l'Association des Écrivains et Artistes Révolu-

16. Francis Marmande, « Georges Ambrosino ou le savoir encyclopédique », *Le Monde*, vendredi 2 novembre 1984.

tionnaires, inféodée au PCP. Finalement, la rupture a lieu lors du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture (Paris, 21 au 21 juin 1935), ce « tombeau des questions escamotées »¹⁷. En août, Breton diffuse le texte « Du temps que les surréalistes avaient raison », où il explique :

*Bornons-nous à enregistrer le processus de régression rapide qui veut qu'après la patrie ce soit la famille qui, de la Révolution russe agonisante, sorte indemne [...]. J'Quitte à provoquer la fureur de leurs thuriféraires, nous demandons s'il est besoin d'un autre bilan pour juger à leurs œuvres un régime, en l'espèce le régime actuel de la Russie Soviétique et le chef tout-puissant sans lequel ce régime tourne à la négation même de ce qu'il devrait être et de ce qu'il a été. Ce régime, ce chef, nous ne pouvons que leur signaler formellement notre défiance*¹⁸.

L'antistalinisme de Souvarine préfigure celui des surréalistes, l'équivoque trotskiste en moins, et l'on peut regretter cette rencontre manquée qui a retardé d'une décennie leur prise de conscience de la véritable nature de l'URSS. Pour cette période, l'histoire politique du surréalisme s'est focalisée sur « la lutte des surréalistes pour préserver à tout prix leur autonomie intellectuelle face aux mots d'ordre communistes », alors que la stratégie du groupe s'élabore autour d'un enjeu littéraire : « déterminer la ligne culturelle du parti ». Cet objectif explique les nombreux aléas de la cohabitation entre les surréalistes et le mouvement communiste stalinisé, de la rencontre initiale avec les oppositionnels au choix du communisme officiel, puis à la récupération des éléments qui répudient le surréalisme pour devenir les intellectuels organiques du stalinisme à la française, tel Aragon, Georges Sadoul ou Pierre Unik.

Il est cependant regrettable que Carole Reynaud-Paligot ne mentionne pas les analyses de *La Critique sociale* qui, dès le début des années trente, avaient saisi la signification de ce rapprochement. Mais l'enjeu est-il seulement littéraire et ne doit-on pas considérer qu'« une des fautes majeures du surréalisme [...] c'est d'avoir abandonné le projet révolutionnaire global au bolchevisme [...] » ?¹⁹ Cela permettrait sans doute d'expliquer la facilité avec laquelle certains surréalistes passèrent définitivement au service du stalinisme et de comprendre la démarche ultérieure du groupe comme une tentative de renouer avec un authentique projet révolutionnaire, débarrassé de sa fascination pour un capitalisme bureaucratique d'État revêtu des oripeaux d'une révolution manquée...

17. Préface de Louis Janover à Benjamin Fondane, *L'Écrivain et la révolution*, Paris-Méditerranée, Paris, 1997, p. 20.

18. *Tracts surréalistes et déclarations collectives Tome I (1922-1939)*, Présentation et commentaires de José Pierre, Eric Losfeld, Paris, 1980, pp. 280-281.

19. Jules-François Dupuis [Raoul Vaneigem], *Histoire désinvolte du surréalisme* [1977], L'Instant, Paris, 1988, p. 137.

Après la guerre, les étapes du « lent retour » vers l'anarchisme des surréalistes ne se concrétiseront véritablement qu'avec la collaboration des membres du groupe à l'hebdomadaire de la Fédération anarchiste, *Le Libertaire*. Cependant, la polémique qui suit la publication de *L'Homme révolté* d'Albert Camus clôt brutalement la publication des « billets surréalistes » dans *Le Libertaire*, alors que le mouvement anarchiste est déchiré par une scission majeure entre partisans et adversaires de la tendance de Georges Fontenis.

Selon Carole Reynaud-Paligot, « les considérations éthiques deviennent la préoccupation essentielle des surréalistes ». Elles radicalisent le refus du stalinisme de Breton et de ses amis, alors qu'il exerce une hégémonie sans précédent sur les intellectuels et la société française. À contre-courant des débats de l'époque, les surréalistes refusent « toute action politique qui devrait être immorale pour avoir l'air d'être efficace » (« Rupture inaugurale »). Le rapprochement avec les anarchistes se fait sur cette base, alors que les trotskistes participent toujours de l'idéologie bolchevique, systématisée par Trotsky dans *Leur Morale et la nôtre*. Ainsi du tract, « Hongrie, soleil levant », où l'on peut lire : « La ruse suprême de l'époque moderne, c'est que les assassins d'aujourd'hui se sont assimilés le rythme de l'histoire, et que c'est désormais au nom de la démocratie et du socialisme que la mort policière fonctionne, en Algérie comme en Hongrie ». Mais, pour être complet, il faudrait également s'interroger sur les raisons qui poussèrent le groupe surréaliste à admirer le régime castriste jusqu'en 1968, revenant, dans un tout autre contexte, à ses errements du début des années trente...

Dans les années 1935-1939, de nombreux points du travail de Carole Reynaud-Paligot méritent d'être approfondis, notamment l'épisode du mouvement Contre-Attaque qui voit se rejoindre surréalistes et anciens membres du Cercle communiste démocratique (CCD) proches de Bataille, à l'initiative de ce dernier, dans un des mouvements les plus intéressants de l'ultra-gauche de l'entre-deux guerres²⁰. Pour ce faire, l'auteur aurait gagné à étudier des personnalités négligées, comme Jean Bernier, dont l'itinéraire croise l'histoire du mouvement communiste, du surréalisme, ainsi que celle du mouvement anarchiste à partir de 1935²¹. De même pour Colette Peignot, dont le nom n'est pas cité, compagne successivement de Jean Bernier, Boris Souvarine, puis Georges Bataille; femme complexe et torturée, morte prématurément en 1938. La biographie qui lui a été consacrée en brosse un portrait non dépourvu d'erreurs qui privilégie la psychologie individuelle au détriment du contexte culturel et politique, pourtant fondamental pour

20. Robert Stuart Short, « Contre-Attaque », in : Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, Mouton, Paris-La Haye, 1968. Cf également, C. Jacquier, « Georges Bataille » in : *D.B.M.O.F.*, t. 44, L'Atelier, Paris, 1997, pp. 41-44.

21. Cf C. Jacquier, « Jean Bernier, lecteur d'Ante Ciliga », *Gavroche*, n° 99-100, mai-août 1997, pp. 33-38.

comprendre l'itinéraire de celle qu'on a pu qualifier d'égérie de l'extrême gauche des années trente...

Née le 8 octobre 1903, Colette Peignot est la fille cadette d'une famille catholique aisée à la tête d'une des principales entreprises de fonderie de caractères de Paris. Son père et ses oncles sont tués lors de la Première Guerre mondiale (une rue de Paris rappelle leur souvenir), alourdissant le climat familial marqué par une piété morbide où se donnent libre cours les manœuvres d'un prêtre suborneur. Au début des années vingt, Colette Peignot fréquente les milieux intellectuels et artistiques, grâce à son frère Charles, fondateur des *Nouvelles littéraires* et d'*Arts et métiers graphiques*. En 1926, sa rencontre avec Jean Bernier l'amène à radicaliser sa révolte. Elle se veut communiste et révolutionnaire, même si Bernier lui-même n'est pas un militant orthodoxe. Elle apprend le Russe et effectue un séjour de plusieurs mois en URSS. Grâce à Boris Pilniak, elle parvient à délaissier les circuits officiels pour juger directement des réalités soviétiques. Dans *Le Travailleur*, l'hebdomadaire de la Fédération communiste indépendante de l'Est, elle écrira, à propos du « mirage soviétique » :

Les mots menteurs, les mots décors exercent leur prestige et conduisent des militants sincères à la plus cynique escroquerie qui se soit jamais vue dans le mouvement ouvrier. C'est ainsi qu'ils soutiennent le soi-disant « pays des ouvriers et des paysans » où nulle part les paysans et les ouvriers ne sont plus méprisés.

À son retour, elle se lie avec Boris Souvarine et participe au CCD. Son aide financière est déterminante dans la création de *La Critique sociale* dont elle assure le secrétariat de rédaction. Elle partage ensuite la vie de Georges Bataille: « On peut se demander quelle part joue l'expérimental dans la décision qu'il prend de vivre avec elle, alors qu'il a récemment rompu avec sa femme Sylvia, et qu'il multiplie toujours les aventures ». Colette Peignot meurt de tuberculose, à 35 ans, le 7 novembre 1938. À partir de l'année suivante, Bataille tient un journal intime qu'il intitule *Le Coupable...*

Carole Reynaud-Paligot évoque trop rapidement un rapport des Renseignements généraux selon lequel Breton se serait affilié au mouvement de Gaston Bergery, Front commun, en 1937. Breton aurait accepté sans hésiter la proposition de Bergery d'occuper le poste de directeur littéraire de l'hebdomadaire, *La Flèche*, en 1936; projet abandonné car le journal doit réduire sa pagination. Il serait intéressant de pousser plus avant les investigations afin de voir quels furent les rapports entre Front commun et le groupe surréaliste. Signalons que Pierre Mabillet collabore à *La Flèche* en 1936-1937²², de même que le poète surréaliste égyptien, Georges Henein, tandis

22. Rémy Laville, *Pierre Mabillet: un compagnon du surréalisme*, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'université de Clermont-Ferrand II, nouvelle série, fascicule XVI, 1983.

que le futur critique d'art, Patrick Waldberg, fréquente également ce groupe (voir *infra.*). Une étude sur ce sujet permettrait d'avoir une vue plus juste de la diversité des secteurs non-conformistes de la gauche antistalinienne de la fin des années trente et de l'originalité de ses prises de position, loin de la « dérive fasciste » que certains ont cru y voir...

Dans un article consacré au Congrès des écrivains pour la défense de la culture (16 au 16 juillet 1937), Georges Henein écrit à propos de Louis Aragon, dont on a fêté *ad nauseam* le centenaire de la naissance :

Aragon l'incendiaire devenu enfant de chœur, Aragon l'ex-blasphémateur, l'ex-iconoclaste, l'ex-surréaliste, Aragon dont la fonction sociale consiste maintenant à paraphraser les réquisitoires de Vichinsky et à les truffier de métaphores suggestives, Aragon représente une catégorie d'écrivains qui n'ont pas à défendre la Culture, mais contre qui la culture doit être défendue 23.

Durant cette période, la guerre est au centre de toutes les craintes et de toutes les préoccupations. Dès la crise de Munich, le groupe surréaliste prend position avec le tract « Ni de votre Guerre ni de votre Paix ! » (27 septembre 1938), dans lequel il définit une position originale, non réductible à la simple opposition entre munichois et antimunichois : « À l'Europe insensée des régimes totalitaires, nous refusons d'opposer l'Europe révolue du Traité de Versailles même révisé ». Appellant à recréer l'Europe par la révolution prolétarienne, les surréalistes ne prennent pas leurs désirs pour la réalité, comme on a pu le leur reprocher, mais tentent de définir une position révolutionnaire devant la guerre. Pourtant, après 1939-1940, aucun des membres du groupe - à l'exception notable de Benjamin Péret, seul et isolé au Mexique - ne tentera de s'engager dans une démarche semblable à ce qu'avait été la conférence de Zimmerwald durant la Première Guerre mondiale.

Dès leur séjour à Marseille, des témoins notent ce décalage entre l'ampleur du désastre et les préoccupations des surréalistes. Ainsi, Jean Malaquais décrit les « amusettes surréalistes » (cadavres exquis et autres) de la villa Air Bel, autour de Breton, et note ironiquement à propos du jeu de cartes surréaliste, que cela avait « de quoi vous sauver du déluge » 24. La correspondance de Patrick Waldberg avec sa compagne permet de saisir les attermoissements des membres éparés et dispersés du groupe dans ces sombres temps. Celui-ci avait fréquenté le CCD de Boris Souvarine, puis les groupes Contre-Attaque et Acéphale, ainsi que les surréalistes et Front com-

23. Georges Henein, « Défense ou déchéance de la Culture ? », *La Flèche*, n° 77, 31 juillet 1937.

24. Jean Malaquais, *Journal de guerre* suivi de *Journal du métèque* 1939-1942, Phébus, Paris, 1997, pp. 245 et 249. Sur cette période, on peut se reporter au bel album de Bernard Noël, *Marseille-New York, une liaison surréaliste 1940-1945*, André Dimanche, Marseille, 1985. Le même éditeur a également repris *Le Jeu de Marseille*.

mun. Il est donc bien représentatif de ce micro-milieu des avant-gardes artistiques et politiques des années trente. D'abord engagé volontaire dans l'armée française, Patrick Waldberg, de nationalité américaine, se rend aux États-Unis après sa démobilisation en août 1940. Il travaille à l'Office of War Information et à la radio « La Voix de l'Amérique », à laquelle André Breton et de nombreux exilés collaborent. Après le débarquement allié, il se rend à Alger pour y installer des stations de la radio américaine, puis à Londres. Attaché à l'état-major du général Patton, il suit l'avancée des troupes américaines après le débarquement en Normandie. Sa compagne, de nationalité suisse, peut finalement rejoindre New York, avec leur fils Michel.

Leurs lettres apportent des indications intéressantes sur le milieu des intellectuels français exilés aux États-Unis. Un embryon de groupe surréaliste s'y reconstitue, plus soucieux d'activités artistiques que d'action politique: expositions et création des revues *View* et *V. V. V.* Les lettres de Patrick Waldberg à propos de sa participation au groupe Acéphale méritent réflexion: « Comment avons-nous pu si longtemps donner dans le panneau mystique de Bataille? » (*V. V. V.*, n° 4, 1944).

À son retour en France, il constate les ravages de quatre ans d'occupation et la démission des intellectuels:

Dans l'ensemble, l'atmosphère ici est difficilement respirable. Tout ce que je craignais se réalise, en pire. La plus grande confusion règne. Entre les chrétiens et les fils de Joseph [Staline] il n'y a guère que quelques rares rebelles [...].

Malgré une absence d'appareil critique et un index peu fiable, ce livre apporte de nombreuses informations sur l'exil des surréalistes aux États-Unis, ainsi que sur les anciens d'Acéphale. En regard du drame historique en cours, il est difficile, à la lecture de ces lettres, de ne pas penser au sévère jugement de Victor Serge: « Et le rayonnement du groupe surréaliste s'est, je crois, évanoui, car il exigeait un comportement que les revues sur papier couché, réservées aux amateurs riches, ne sauraient remplacer »²⁵.

Le livre de Carole Reynaud-Paligot représente une avancée notable dans l'étude de l'histoire politique du surréalisme et dans la mise à jour des mécanismes de légitimation des avant-gardes politico-littéraires. Il démontre que la question du stalinisme a été déterminante pour elles, et comment, après 1935, les tentatives du mouvement surréaliste ont été orientées par la recherche d'une nouvelle perspective révolutionnaire, au-delà du naufrage totalitaire de l'expérience soviétique. L'intérêt pour l'anarchisme est significatif de sa quête d'une pensée politique révolutionnaire post-totalitaire qui, par un apparent paradoxe, doit revenir aux sources de la révolte et de

25. « Lettre à Victor Brauner » (15 août 1945) in : *La Planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences 1938-1947*, Flammarion & Musées de Marseille, Paris, 1986, p. 97.

l'utopie. Malgré les aléas de sa démarche, le surréalisme est bien resté « cette minorité de gens "qui *montent* avec tout programme neuf tendant à la plus grande émancipation de l'homme..." »²⁶.

26. Jules-François Dupuis. *op. cit.*, p. 159.

LA FORCE MOTRICE DU NÉGATIF DANS LA REVUE *TROISIÈME CONVOI* (1945-1951) ¹

Branko ALEKSIĆ

La revue littéraire créée par Michel Fardoulis-Lagrange et Jean Maquet, publiée de 1945 à 1951 à Paris, porte sur la couverture cette belle formule: «Nous, voyageurs du second convoi ». L'expression est extraite de la troisième partie des *Vases communicants* de Breton, publiés en 1932. En parlant de l'URSS et de l'art révolutionnaire, auquel le surréalisme des années 1930 se rattache, celui-ci a pu déclarer: «Bien d'autres représentations nous assaillent encore, qui disposent sur nous, *voyageurs du second convoi*, d'une valeur agitante... » (souligné par lui)².

Le titre de la revue *Troisième Convoi*, directement inspiré par la métaphore des *Vases communicants*, semble ainsi et comme mystérieusement nous convier à un futur embarquement. Pour « voyager les yeux clos, (et renouer avec le surréel », tel Robert Desnos, décrit par Fardoulis-Lagrange (dans le n° 3, p. 6), médium surréaliste qui « dormait et parlait », rompant avec la littérature traditionnelle? Ou pour voyager comme le surréaliste belge Marcel Lecomte (1900-1966), qui se trouvait dans le groupe *Correspondances* aux côtés de Magritte, Mesens, Nougé et Goemans, et qui s'embarque maintenant dans ce *Troisième Convoi*, comme pour renforcer] *Accent secret*:

J'aime, à vrai dire, voyager de la sorte, sans bagages, sur de petites distances et, qui plus est, à faire souvent le même petit trajet dans d'identiques conditions.

Voyageurs de la banquette arrière avec la destination surréalisme-surréal, dans le sens opposé à l'époque de la traversée du désert par le mouvement surréaliste?

1. Réédition en fac-similé des cinq premiers numéros de la revue *Troisième Convoi* 1945-1951, éd. Fourbis, Paris, 1998, 272 p.

2. Remarquons qu'une note dans les *Œuvres complètes* de Georges Bataille, t. XI, Articles 1944-1949, p. 564, Gallimard, 1988, affirme de manière erronée que la référence au 2^e convoi « fait allusion à la déclaration du *Manifeste surréaliste* » [sic].

Dans son commentaire du titre *Troisième Convoi*, Marguerite Bonnet cite son entretien téléphonique avec Fardoulis-Lagrange selon lequel « ses fondateurs, Michel Fardoulis-Lagrange et Jean Maquet signifiaient par là que, représentant par rapport au surréalisme une nouvelle génération, ils entendaient, non le rejeter, mais aller plus loin dans le sens de l'intériorité»³.

Curieusement, avant Fardoulis-Lagrange, le surréaliste André Thirion avait déjà cité cette même phrase de Breton, en exergue d'un chapitre (le 4^e) de son récit *Le Grand Ordinaire*, ébauché en 1929, achevé en 1941 et 1942, et publié, sur les conseils de Georges Hugnet et d'Oscar Dominguez (qui fournit les illustrations pour le livre), chez Robert J. Godet, sous l'occupation allemande, au printemps 1943. Des 300 exemplaires de cette édition clandestine, antidatée de 1934, environ 150 copies ont été distribuées à Paris et en province, tandis que la Gestapo aurait saisi le reste du stock, comme l'écrit Thirion dans sa préface à la réédition du *Grand Ordinaire*, en 1970, chez Éric Losfeld. L'exergue (p. 73 de la 2^e éd.), pourrait bien avoir été recopié par Fardoulis-Lagrange. Ce même découpage est une coïncidence singulière.

« Il faudrait agir à la fois sur l'intérieur et sur l'extérieur (de) ces vases communicants, pour reprendre l'expression si exacte d'André Breton », dit André Thirion dans son ouvrage. Le roman de Fardoulis-Lagrange, intitulé, selon une expression de Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror* (chant III), « Le Grand Objet Extérieur », en 1946, répond en écho également à cette démarche de Breton-Thirion! (Lautréamont, demeure-t-il le voyageur unique d'un « premier convoi»?)

Il s'agit de ces *vases communicants* visés par Breton entre le rêve et la réalité réunis, par lesquels Fardoulis-Lagrange dira (dans un entretien au « Castor Astral », en 1968), s'approcher du courant surréaliste. « Pour moi, il s'agissait de trouver un langage approprié tenant en même temps du rêve et de la réalité ».

Dans la revue *Troisième Convoi*, on espère donc trouver les traces de cette pensée, « la grande inconnue », du Paris de l'époque, qui intrigue Breton au Canada, en 1944, pendant qu'il compose *Arcane 17*. D'autre part, avant son retour d'exil (en 1946), Maquet dans le *Troisième Convoi* apparaît intéressé par les réactions éventuelles de Breton, par exemple à la mauvaise compréhension de Rimbaud par Sartre.

Malheureusement, Breton n'est pas ici; on ne sait ce qu'il penserait et quant à Sartre tout dépend sans doute de l'audience dont disposera Breton à son retour (nO 1, octobre 1945, p. 8).

3. André Breton, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, t. II, p. 1412, présentation de Marguerite Bonnet.

La revue, tel un sismographe, enregistre ensuite la présence de Breton à Paris et sa publication *d'Arcane* 17⁴. Celui-ci réorganise le groupe surréaliste qui s'exprime dans la revue *Néon* (cinq numéros parus de janvier 1948 à 1949), et il doit affronter un autre groupe, le Surréalisme Révolutionnaire (qui, conduit par le jeune peintre et théoricien René Passeron, publie la revue du même nom, un numéro unique, en mars-avril 1948). Tandis que Maquet, dans une lettre à un ami, comparait négativement le projet de *Troisième Convoi* à la revue surréaliste de l'occupation *La Main à plume* ((Enfin, on va essayer de monter une revue, ou n'importe quoi de surréaliste - rien à voir du reste avec *La Main à plume*. Il s'agit plutôt de repartir de zéro et de remettre tout le surréalisme en question » - 1^{er} 6 juin 1945)⁵, Christian Dotremont mesurait le recul quotidien du surréalisme entre les bombes, depuis son freinage avec le début de la Deuxième guerre mondiale en 1939, jusqu'au « surréalisme édenté » de cette même *Main à plume*, qu'il ne justifie pas comme il ne justifiait pas « le silence des *livraisons surréalistes* des *Quatre Vents* autour du problème politique par exemple ». D'après Dotremont, sévère pour lui-même aussi, ce silence, où l'activité extérieure publique du surréalisme remplace par un miroitement son absence d'activité propre, est assimilé au « murmure [00] autour de la révolution, autour de la nuit », de l'unique cahier de *La Révolution La Nuit* d'Yves Bonnefoy⁶. Observons que le jeune Bonnefoy, après sa rupture avec Breton et son groupe engagés dans le voie de l'occultisme, se liera d'amitié avec Gilbert Lely, « lui-même un ami des surréalistes » (ancien collaborateur du *Surréalisme au service de la Révolution*, n° 3, 1933), ainsi qu'avec Dotremont, membre du nouveau groupe surréaliste belge « contestateur », et il collaborera à la revue de ce dernier, *Les Deux Sœurs* (n° 3, 1946-1947)⁷.

À la fin de la guerre, l'Europe se trouve en ruines, et cette image de désolation - « une abracadabrante chevauchée du corps à travers tous les totems d'une culture ruinée avant d'avoir pris corps »⁸ - deviendra l'une des métaphores constantes des textes de *Troisième Convoi*: « Il n'est en moi de *souverain* que la ruine », pourra dire ainsi Bataille (n° 3, p. 24); Socrate avec sa dialectique « ruine les croyances » (Fardoulis-Lagrange, n° 4, p. 7); le système hégélien, jadis mal compris par les surréalistes, selon Fardoulis-Lagrange, « ne vaut que par ses fissures » (*id.*, p. 8). Tout cela met

4. Lecomte, dans le n° 4, en mai 1947. Cela montre que le retour de Breton ne se fit pas « dans un quasi-silence », comme voudrait le faire croire Julien Gracq, dans un article de 1996.

5. Archives Michel Fardoulis-Lagrange.

6. Christian Dotremont, « Le surréalisme révolutionnaire », in : *Les Deux Sœurs*, n° 3, mai 1947, pp. 3-4 et 8, (réédition Jean-Michel Place, 1985).

7. Cf Yves Bonnefoy, *livres et documents*, pp. 40 et 45 (coédition Bibliothèque Nationale-Mercure de France, Paris, 1992).

8. Antonin Artaud, préface de *Suppôts et supplications*, 1947.

l'accent sur l'aspect négatif de la conscience abîmée de l'*homo sapiens* contemporain (n° 1, p. 7).

Y aurait-il par conséquent une « réforme » surréaliste en guise de remise en question des fondements de l'aventure du groupe des années 1920-1930: le merveilleux, la révolte, l'écriture automatique, le scandale se trouveront contestés par Fardoulis-Lagrange et Maquet? Ils considèrent le mouvement sous un aspect négatif - « le surréalisme comme la machine à scandales », tandis que pour eux *le scandale d'être* apparaît comme beaucoup plus grave. Mais cet autre scandale, à l'époque de la polémique Breton-Camus (déclenchée par la lecture « saugrenue » de Lautréamont par ce dernier), ne les rapprocherait pas pour autant de l'existentialisme - ni celui de Sartre ni de Camus. Fardoulis-Lagrange condamnait l'existentialisme pour sa conception de l'engagement, si peu attentif au fait politique véritable.

La revue *Troisième Convoi* se place d'emblée dans le chemin du mouvement surréaliste. Les rédacteurs et les collaborateurs de la revue, tel le surréaliste Georges Henein, souhaiteront réaliser une conjonction « Breton-Bataille-3^e Convoi ». L'évolution de leur thème depuis le 1^{er} numéro ouvrant l'Enquête intitulée « Qu'est-ce que le Surréel? » (réalisée dans le n° 2), jusqu'au thème de la violence, voire du mal dans la littérature, exprime ce *creux de la vague*, sur lequel ils ont travaillé et qui engloutira ce *Troisième Convoi*. La revue ne comprend que cinq numéros. Les deux premiers: le n° 1 en octobre 1945 et le n° 2 en janvier 1946, se présentent sous la forme de deux cahiers de 16 pages chacun; les deux suivants sont d'une plus grande ampleur - le n° 3, en novembre 1946, a 40 pages et le n° 4, en mai 1947, comprend 48 pages, enfin le 5^e et dernier, au printemps 1951, se réduira à 30 pages. L'exergue de Breton sera oublié sur la couverture du n° 2 de la revue (par négligence), et très certainement enlevé du n° 5, qui sera aussi le dernier.

Et l'entreprise *Troisième Convoi*, sous l'angle de l'« affaire de pesetas », comme le dit Maquet dans *Terre des hommes* en février 1946, après la sortie du 2^e numéro, « c'est même une affaire qui va mal ». - « Nous avons dix mille francs de dettes - deux fois rien comme on voit - et, nos poches raclées, pour l'actif, bernique. *Troisième Convoi* n'aura peut-être pas trois numéros ». Après la Closerie des Lilas, jugée trop chère, les rencontres du comité de rédaction se feront au café des Deux Magots, puis définitivement transférées au domicile de Michel et Francine Fardoulis-Lagrange, à Boulogne, 28 rue de la Tourelle. Sortir le n° 3 de l'imprimerie sera, comme pour les deux numéros suivants, une aventure particulière. Georges Henein payera l'impression des deux numéros. La revue changera deux fois l'adresse de sa rédaction ainsi que celle de son imprimeur à chaque publication (les éditeurs: Jean Laisné, pour les n° 1 et 2, et Michel Roethel, pour les n° 3 à 5).

Le n° 6 fut annoncé pour octobre 1951. Il devait être consacré à *la violence* - thème favori de Georges Bataille depuis sa revue *Acéphale* (1936-1939) - il ne dépassera pas le texte sur le surréalisme de Bataille lui-même, qui sera du reste publié beaucoup plus tard (1970).

LA QUESTION DE LA RÉFORME SURRÉALISTE

Tous les collaborateurs de la revue, anciens surréalistes ou autres, resteront unis autour de la question d'une réactualisation ou « réformation » du surréalisme après 1945. Fardoulis-Lagrange et Maquet eux-mêmes proposeront un *travail négatif*, où le terme « négatif » est d'abord emprunté à la pensée philosophique de Hegel et signifie *la forme sous laquelle se présente la force motrice du développement historique*. (La citation hégélienne figure dans *l'Anthologie de l'humour noir* de Breton, en 1943, pour illustrer le thème du « mal » chez Lautréamont)⁹. Ils y ont annexé la pensée de Kafka, citée en épigraphe dans le tout premier numéro: « Il reste à faire le négatif, le positif nous est déjà donné ».

Au lendemain de la Seconde guerre mondiale, « l'éthique s'est effondrée, et la révolte avec elle et tout ce théâtre », écrit Maquet (n° 4, p. 30); ce fut l'époque des grands affrontements, plongée dans la « nuit des métamorphoses » d'une nouvelle mythologie féroce, qui n'est plus celle du monde idyllique d'Ovide illustré par Picasso dans l'édition de luxe chez Skira, mais de l'écrivain de prédilection des passagers du *Troisième Convoy*, Franz Kafka. Ainsi, dans les *Carnets* posthumes de Georges Henein, nous trouvons la description de la nuit du 22 juin 1941, où Hitler attaqua la Russie: « Joseph Samsa, alias Staline, se réveilla transformé en une véritable vermine ». L'univers de Kafka sera présent dans l'obsession mentale de Maquet, de Fardoulis-Lagrange ou de Henein. En effet, d'après eux, Kafka avait compris qu'il n'y a plus de loi. C'est l'époque du personnage *Expulsé* de Beckett. Rimbaud de même a pu dire que « la vraie vie est absente », dans ce vers *d'Une Saison en enfer* évoqué par Fardoulis-Lagrange (« au sens où l'entendait Kierkegaard », n° 3, p. 7), ainsi que par Maquet (n° 4, p. 37). Cette vie absente laisse l'homme dehors, comme le système hégélien laisse dehors le penseur concret. Fardoulis-Lagrange et Maquet proposent alors un travail critique acerbe sur la « fissure » même du système hégélien, tandis que, parallèlement, un des collaborateurs de la revue, Marcel Lecomte, analyse la recherche nouvelle des peintres surréalistes Dali, Ernst ou Masson au creux de la « fissure » entre la réalité et ce qu'il nomme le « réel étrange » de la magie noire (n° 4, p. 20). Il y transparaît la première déviation par rapport aux « vases communicants » du surréalisme d'avant-guerre.

9. Cf *Anthologie de l'humour noir*, p. 166. (Rééd. I-1. Pauvert, 1972).

L'époque d'après guerre éprouvait-elle donc la remise en question du sens du merveilleux surréaliste comme quelque chose qui fut « cassé », comme Maquet le dira, dans les années 1940-1945? De plus, dans *Troisième Convoi*, l'esprit est conçu comme une « négativité universelle » nietzschéenne, avec la fonction énigmatique du démon de Socrate l'ignorant, ce « serpent mystique de la Genèse » comme l'appelle Maquet (na 4, p. 33), qui dit avoir besoin des « négations radicales ». Ce sont ensuite Hegel, ce Don Quichotte - dernier des philosophes-chevaliers errants tragiques (*id.*, p. 36), puis Kierkegaard, celui qui a diagnostiqué la « fissure » du système même hégélien.

Cet esprit de contestation forte était évident pour des lecteurs avertis, tel Henri Michaux. Invité au Caire par Henein, il a eu l'occasion de s'y exprimer, et sa petite phrase est rapportée dans une note du catalogue de la librairie Toth au Caire, en janvier 1947, à propos de *Troisième Convoi*:

Henri Michaux, à qui l'on demandait pourquoi il ne collaborait pas à cette revue, si étrangère aux routines intellectuelles de l'heure. eut cette belle phrase: «J'aime beaucoup Troisième Convoi: c'est une revue qui est contre. Aussi je tiens à la laisser libre de m'attaquer le cas échéant ».

Pourtant, Georges Bataille donnera son approbation à la phrase de Maurice Blanchot évoquant une tête lucide qui « a subi l'épreuve du Merveilleux » : « Pour moi, dit Bataille, cette dernière phrase de Maurice Blanchot me semble l'épilogue précis de l'aventure surréaliste tout entière »¹⁰. Paradoxalement, en refusant l'historisation de la littérature par l'idée de l'engagement existentialiste, le *Troisième Convoi* paraît tomber lui-même sous le coup d'une historisation littéraire lorsqu'il s'attache à l'idée de Bataille qu'il peut exister des « ennemis du surréalisme de l'intérieur ». Serait-il impossible de réinventer le merveilleux dans la nouvelle époque, le sentiment du merveilleux étant par principe (*Manifeste* de 1924), différent à chaque époque? Existait-il encore pour *Troisième Convoi*?

La réponse à cette question nous montrera également la nature des différences entre les surréalistes de la première heure du mouvement dit « héroïque » des années 1920 - appelés « classiques » par Fardoulis-Lagrange (na 3, p. 7) - et des collaborateurs du *Troisième Convoi*. On pourra d'abord en juger par les textes mêmes de ceux qui ont fait partie du mouvement surréaliste:

- Marcel Lecomte, fragments des « Carnets » (na 2, 1946), essai sur la peinture surréaliste et l'ésotérisme *d'Arcane* 17 (na 4, 1947);

10. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. VIII, pp. 182-183.

- Georges Henein, poésie, réponse à l'Enquête sur le surréel (n° 2, 1947), et encore poésie (n° 4, 1947);
- André Stil, participation à la même Enquête, n° 2;
- Antonin Artaud, texte poétique (n° 3, 1946);
- René Char, poème en prose « Jacquemard et Julia », (repris dans le recueil *Le Poème pulvérisé*, Éditions Fontaine, 1947); donné à la revue évidemment en gage de l'amitié de Bataille qui lui dédiera son texte « À prendre ou à laisser » — dans le même n° 3, 1946;
- L'Américain Charles Duits (1925-1991), avec un essai sur l'humour (n° 5, 1951);
- René de Sollier, à la fois peintre et poète, qui a eu dans le groupe de Breton, jusque vers 1938, l'expérience pénible des conflits doctrinaux et qui renonce à jouer un personnage littéraire, dans deux essais (n° 1 et 2);
- le jeune Yves Bonnefoy (né en 1923), avec un texte théorique resté inconnu (n° 5, 1951);
- et, singulièrement, le Nestor de l'avant-garde dadaïste, l'opposant de Breton dans la polémique de 1922, Francis Picabia, avec ses poèmes (n° 1);
- l'Arthur Adamov de *Discontinuité*, revue des dissidents surréalistes en 1928;
- ainsi que, de façon posthume, Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943), animateur, avec René Daumal, du groupe *Le Grand Jeu* (1927-1932);
- avec des hors-texte, dessins de Victor Brauner, Marcel Duchamp, Jacques Hérold, Louis Soutter et Raoul Ubac (n° 2, 3 et 4);
- enfin, l'un des grands inspirateurs du *Troisième Convoi*, Georges Bataille, qui s'était lié d'amitié, dès 1924, avec Michel Leiris, André Masson et Théodore Fraenkel, et avait participé, anonymement, à la revue *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1926 (pp. 2-3), avec une présentation des *Fatrasies*, « poèmes incohérents » du XIII^e siècle, entretiendra ensuite avec Breton de longs rapports entrecoupés de brouilles et de réconciliations.

Bataille participera à *Troisième Convoi*, avec un essai ironique sur le commencement du « grand surréalisme » (n° 2, 1946), un autre, d'inspiration nietzschéenne, sur l'absence de Dieu (n° 4, 1947) — tous deux publiés en tête des cahiers —, et enfin un troisième, dédié à René Char (n° 3, 1946). Mais on peut constater que sa réflexion sur « le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme » (essai publié dans le mensuel *Critique*, n° 2, dont Bataille est le directeur en titre depuis 1946), est aussi prise en compte dans *Troisième Convoi* par Fardoulis-Lagrange (n° 2, 1946, p. 10).

Nous disposons aussi de deux témoignages directs sur la vie de la revue elle-même, dans les livres documentaires de Georges Henein : *Carnets 1940-1973* (Éditions Encre, Paris, 1980), et dans le journal de Jacques Prevel : *En compagnie d'Antonin Artaud* (Éditions Flammarion, 1974). Avec la discrétion nécessaire dans le domaine de la parole énigmatique, Michel Fardoulis-Lagrange s'abstiendra d'en dire davantage dans son livre

sur Bataille, *G. B. ou un ami présomptueux* (Soleil Noir, 1969; rééd. José Corti, 1996), ni dans le témoignage «C'était en 1942... » publié dans *Tel Quel* n° 81 (Automne 1972). Cependant, il soulignera, dans un entretien avec Raphaël Sorin publié dans *Le Monde*, du 19 octobre 1984, que Jean Maquet et lui sont parvenus à « rapprocher autour de la revue *Troisième Convoi*, Artaud, Henein, Bataille et de Sollier ».

Ces quelques rares témoignages resteraient insuffisants pour juger du climat d'échanges autour de la revue *Troisième Convoi*, si dans les archives de Fardoulis-Lagrange, après sa mort (en 1994), on n'avait retrouvé les lettres, encore inédites, d'André Breton, de Jean Maquet, de René de Sollier et bien d'autres documents précieux. En conjonction avec la réédition des pages de la revue elle-même que j'ai proposée aux éditions Jean-Michel Place dès 1992, ces feuilles volantes nous permettent de mesurer enfin la réelle humilité des rédacteurs, dans les années 1945-1951, les temps de l'avant-garde insolente étant, pour eux, révolus.

CONFLIT AUTOUR DE LA COLLABORATION DE BRETON

Dans le journal *Terre des hommes*, dès le 19 janvier 1946, Justin Saget annonçait la bonne nouvelle: la revue *Troisième Convoi* « prépare le retour des rescapés du Second Convoi - Breton et Péret, notamment - avec une audace très sympathique ».

En effet, l'information devrait provenir de Fardoulis-Lagrange qui, vraisemblablement en janvier 1947, invitait encore Breton à contribuer au n° 3 du *Troisième Convoi*. Breton a répondu le 16 janvier 1947 par une acceptation. Cette première lettre (retrouvée dans les archives Fardoulis-Lagrange) mérite d'être transcrite ici intégralement.

Mon cher Ami,

mais avec grand plaisir, je vous l'ai dit. Tout ce qui m'inquiète est ce très bref délai. Dites-moi: Ille Convoi ne nous a tout de même pas habitués à cette allure! Et vous savez que je reste en assez mauvaise condition, avec cette séquelle de sinusite. Le pire est que j'ai dû m'abstraire tout à fait de la préparation de ce catalogue d'exposition, qui ne souffre plus d'attendre du tout.

Il me faudrait aussi être un peu plus éclairé peut-être sur l'axe de votre quatrième numéro (pour ne pas partir à côté ou faire malgré moi trop divergent). Ne pensez-vous pas?

J'espère que Maquet a réussi à sauter le mur de l'Éducation. Voulez-vous lui transmettre mes amitiés ainsi qu'à Lambrichs

Mes hommages, je vous prie, à Madame Fardoulis-Lagrange. Téléphonnez-moi.

Bien amicalement à vous.

André Breton

Cette lettre est écrite en pleine préparation de l'Exposition internationale du surréalisme, présentée par Breton et Duchamp en mai 1947, Galerie Maeght, dont elle porte l'en-tête.

Lors d'une rencontre organisée rue de la Tourelle, chez les Fardoulis-Lagrange, entre lui et Maquet, Breton et Limbour (M. F.-L. *dixit*), une conversation violente, renforcée par une attaque virulente de Maquet dans la revue (n° 3, qui fait le point sur les différences entre le second et le troisième « convoi »), explique le renoncement ultérieur de Breton à contribuer à celle-ci. D'après Fardoulis-Lagrange, la discussion portait sur la nature du scandale: au lieu d'utiliser la tactique de la « séduction » par le spectacle surréaliste qui ne se contestait pas soi-même, Maquet voulait porter le scandale au centre de l'existence humaine ¹¹.

Mais, déjà dans *Terre des hommes* du 23 février 1946, on découvre une précision de Maquet concernant non seulement l'idéal du merveilleux ou de la révolte dans le surréalisme, mais aussi l'idéal de la littérature engagée de Sartre (comme l'on s'engageait pour l'Indochine) :

Nous sommes embarqués: nuance. Embarqués, précisons encore, embarqués c'est-à-dire dérivant, dérivant sous le regard des bons apôtres, des apôtres gras et des apôtres maigres, dérivant sous, par exemple, l'ignoble rire du bon M. Queneau

remarquons aussi l'allusion au regard de Philippe Soupault, ancien surréaliste excommunié et auteur du roman le *Bon apôtre* en 1923.

Cette « Mise au point » de Maquet - réponse provoquée par l'article de Justin Saget du 19 janvier 1946, - nous éclaire définitivement sur le sens du voyage des passagers du *Troisième Convoi*. Et, en affirmant cette dérive amère, Maquet déclarait prétendre représenter encore, outre soi-même, Fardoulis-Lagrange, Raoul Ubac et R. Michelet - « en dépit même de leur assentiment ». Par une lettre de Sollier adressée à Fardoulis-Lagrange, nous apprenons les dissensions inévitables dans le groupe du *Troisième Convoi*. Le jour même de la parution du journal *Terre des hommes*, le 23 février 1946, Sollier réagit à l'article de Maquet comme « inamical à [son] endroit ». (Heureusement, à part des essais qui marquent la participation trop brève de Sollier dans les n° 1 et 2 de *Troisième Convoi*, il nous reste encore ses deux longs traités sur l'intervention dans le langage, en forme de deux lettres envoyées en 1946 à Fardoulis-Lagrange et conservées aussi dans ses archives.)

« Sous l'angle de la rupture, les voyageurs du *Troisième Convoi* se mettaient sous le drapeau du surréalisme », déclara Fardoulis-Lagrange dans

II. Fardoulis-Lagrange, entretien avec Éric Bourde (*alias* « Martin Blaimé » qui signa dix ans auparavant l'entretien dans *Tel Quel* avec ce pseudonyme, il était à l'époque le beau-fils de l'écrivain), novembre 1992, à France-Culture.

un entretien ¹². Et dans le *Magazine littéraire* (la même année), Fardoulis-Lagrange expliquera les conséquences de cette rupture avec Breton (et les autres) : avec Maquet, ils avaient

fait une croix sur le sartrisme et le surréalisme, l'un pour sa conception de l'engagement, l'autre pour ses manifestations scandaleuses. - Nous voulions nous situer ailleurs, dans le domaine de l'extériorité, c'est-à-dire dans le mythe du langage ¹³.

Il n'est pas étonnant, donc, qu'après la discussion violente entre Maquet et Breton de février 1947 (mais n'était-elle pas une discussion reconduite depuis février 1946 et la première « Mise au point » ?), Breton envoie sa lettre de rupture.

Paris, le 24 février 1947

Mon cher Ami,

à l'improviste une conversation avec Ubac est venue m'éclairer, en ce qui m'échappait encore, l'attitude de 3^e Convoi tant en général qu'envers moi. Cette conversation, où ce n'était certes pas moi qui apportais les réticences et les résistances, m'oblige à revenir sur le projet d'apparaître, comme vous m'y invitiez, au sommaire de votre prochain numéro. Depuis toujours je suis incapable - j'allais écrire, comme Toussaint Louverture: d'être l'instrument et le jouet des hommes - disons de rien entreprendre de concert avec qui me laisse au départ sur un sentiment d'insécurité. Je m'y sentrais d'ailleurs moins prêt encore dans une époque comme celle que nous traversons. Un paradoxe de Maquet touchant sa position publique et privée envers Éluard et envers moi, tout en m'amusant, m'avait mis assez mal à l'aise. Je suis moins subtil que vous tous. Vous m'accorderez, j'espère, que dès le premier signe je m'étais rapproché de vous sans arrière-pensée. Je n'avais pas attendu ce signe pour faire un cas très particulier de tout ce qu'on pouvait lire de vous et savoir de vos intentions majeures. Puisqu'il s'avère qu'elles ne peuvent pleinement concorder avec les miennes, je crois que nous avons tous mieux à faire qu'augmenter la confusion. Je n'en continuerai pas moins à porter le plus vif intérêt à votre activité.

Avec mes regrets et mes amitiés.

André Breton

¹². À Marina Galletti, en 1987, qui citera cette déclaration dans son article: « Les ennemis du dedans », *Autour de Michel Fardou/Is-Lagrange*, éd. Calligrammes, Quimper, 1990, p. 41.

¹³. Fardoulis-Lagrange, entretien avec Serge Rigalet, mai 1987.

mieux à faire qu'à augmenter la confusion. Je n'en continuerai pas moins à porter le plus vif intérêt à votre activité.

Avec mes regrets et mes amitiés

Jean Breton

« Breton s'était gentiment dérobé par une lettre de désaccord avec nos options », dira Fardoulis-Lagrange dans un autre entretien (avec Hubert Haddad, mai 1986, « Castor Astral »).

Constatons que la lettre de Breton, du 24 février 1947, ne laissait pas le choix d'autres options. Jusque-là, l'attitude de *Troisième Convoi* envers lui et le mouvement surréaliste échappait à Breton, ou il ne faisait pas, auparavant, un cas particulier de tout ce qu'on pouvait lire des intentions des animateurs de la revue. Il mentionne une conversation à l'improviste avec Raoul Ubac qui vient l'éclairer; elle l'oblige à revenir sur le projet d'apparaître au sommaire du n° 4, comme Fardoulis-Lagrange l'y invitait. Et il invoque Toussaint Louverture pour affirmer, admirablement, qu'il est incapable d'être l'instrument et le jouet des hommes qui lui donnent au départ le sentiment d'insécurité. La position publique de Maquet envers Breton et envers éluard s'ajoute au malaise, Breton affirmant qu'il est moins subtil qu'eux tous de la revue, mais c'est chez eux qu'il détecte une arrière-pensée. Au lieu d'augmenter la confusion, Breton avec regrets décide de faire mieux.

Voilà pour la lettre essentielle de Breton.

C'est comme si Jean Maquet, en novembre 1947, par peur d'être dupé, ne se montrait pas encore convaincu que Breton, comme Reverdy, Supervielle, Fargue, Saint-John Perse et Jouve, n'avait rien écrit « qui soit tout à fait décisif ». - « Même Breton, qui souvent donnait le sentiment qu'il "brûlait", qu'on allait "brûler" avec lui... »¹⁴

Confrontés ici, ces quelques témoignages publics et privés scellent le destin des rédacteurs de la revue demeurés isolés du groupe de Breton au moment même où celui-ci organisait l'Exposition internationale du surréalisme à Paris. Le désistement de René Char par une « Lettre hors commerce à André Breton », ainsi que celui d'Antonin Artaud par une lettre polémique au même, explique la publication d'Artaud et de Char (ce dernier par

14. Jean Maquet, « Se taire ou dire quelque chose », *Combal*, novembre 1947.

amitié pour Bataille) dans *Troisième Convoi*. Il ne restait à Fardoulis-Lagrange et à Jean Maquet, les principaux animateurs de la publication, qu'à blûler leurs pistes par la dérive : à Fardoulis-Lagrange, d'assumer la contradiction de Maquet dans son commerce entamé avec Breton, et puis d'assumer Maquet comme la mauvaise conscience d'un Rimbaud blûlant sa vie littéraire (et la plupart de ses manuscrits).

Jean Maquet (IX.1921-2.II.1982), jeune professeur de philosophie venu de Lille où il avait été l'élève de Jean Grenier (un des maîtres à penser d'Albert Camus), essayiste et critique, a collaboré avec Bataille à la revue *Critique* et a publié une traduction de Swift aux Éditions Fontaine, en 1947. Son entrée comme journaliste à *Paris Match* en 1950 joue un rôle dans la disparition de *Troisième Convoi*, l'année suivante. « Maquet était un autre Rimbaud, venu de sa province du Nord, un élève de Jean Grenier, qui choisit de s'enterrer à *Match*... », dit de lui Fardoulis-Lagrange (entretien cité dans *Le Monde*, 1984). Pourtant, il sera congédié par *Paris Match* en 1968, et une grande déception le conduira à blûler les manuscrits de ses écrits philosophiques et d'un recueil des nouvelles. On peut avoir son Abyssinie même aux Champs-Élysées!

LE NON-SAVOIR PRÔNÉ PAR FARDOULIS-LAGRANGE

Michel Fardoulis-Lagrange (né en 1910 au Caire, d'un père grec et d'une mère française), dont le roman *Sébastien, l'enfant et l'orange*, publié en 1942, avait attiré l'attention de Paul Éluard et de Georges Bataille, commence un essai critique sur la « réforme » surréaliste, qu'il poursuivra à travers ses autres textes dans la revue. Pour lui, le château du surréalisme, dont jadis rêvait Breton dans le *Manifeste du surréalisme*, en 1924, est en ruines, et à demi oublié. Et quand Fardoulis-Lagrange énumère les acquisitions du surréalisme: le rôle du hasard objectif permettant les opérations dans l'inconscient; les zones communes du rêve et de l'automatisme dans l'écriture, en dehors de ce qu'il appelle ce « côté séduction » du mouvement, son langage s'apparente à la terminologie philosophique de Heidegger dont les traductions marquent cette époque. Fardoulis-Lagrange explique, par exemple, l'effort surréaliste comme défiant les « formes traditionnelles de l'expression qui ramènent constamment l'être à sa mesure » (n° 1, p. 3), pour révéler ensuite le désaccord de « l'être » dans sa situation avec le monde; « l'être doit crier, combattre et annexer, triomphalement ou par ruse » (n° 2, p. 2 et II). Ce qui est une nouvelle manière de parler du surréalisme à travers la philosophie existentialiste inspirée par Heidegger et par sa redécouverte du *concept d'angoisse* de Kierkegaard - cité également par Yves Bonnefoy dans le n° 5, p. 27.

Pour sa part, Bonnefoy va chercher « en creux dans le langage conceptuel », avec l'envie de nettoyer l'arbre souterrain de la métaphysi-

que ce qu'il nomme de manière cartésienne « le concept de lierre ». Animateur de la publication *La Révolution, la nuit* en 1946, Bonnefoy en 1951, dans *Troisième Convoi*, ébauche son projet d'une raison nouvelle, « la nuit du non-savoir », qui se rattache au projet de Fardoulis-Lagrange et Maquet, inspiré par Bataille.

Par contre, des divergences apparaîtront avec d'autres collaborateurs sur certains points théoriques. La critique du surréalisme amorcée par Fardoulis-Lagrange dès le numéro un de la revue - par exemple, sa contestation de l'adhésion formelle du mouvement aux théories freudiennes - est en opposition avec l'affirmation d'André Stil concernant l'existence d'un surréel psychologique (n° 2, p. 14); de même, la mise en question de l'« âge d'or » surréaliste par Fardoulis-Lagrange (n° 4, p. 9), sera réduite à néant, implicitement, par M. Lecomte, dans son analyse du complexe de l'« âge d'or » chez Breton, Dali et Ernst (n° 4, p. 23). Et ces désaccords culmineront entre Fardoulis-Lagrange et les trois collaborateurs de l'Enquête sur le surréel - André Stil, Georges Henein et Jean Pfeiffer - à propos d'un point central pour le surréalisme: l'écriture automatique ¹⁵.

Fardoulis-Lagrange émet des réserves encore sur le hasard objectif dans la vie, qui est pour lui comme une corruption de l'existence, dans l'attente d'un « éternel retour » ou d'une vérité sous forme d'illumination (n° 2, p. 12). Et les *Carnets* de Georges Henein montrent qu'il partageait cette critique, tout en ironisant aussi sur certaines idées de Fourier ou de Breton telles que « le miracle de l'être, l'amour unique, l'éclat d'un instant indicible » (*op. cit.*, p. 37). Pourtant, les réponses de Stil, de Jean Pfeiffer et de Henein lui-même, publiées dans le n° 2 de *Troisième Convoi*, sont inspirées par l'enthousiasme et par cette fureur poétique dont Breton faisait l'éloge dans son *Ode à Charles Fourier* (publiée dans la revue *Fontaine*, en 1947).

POUR GEORGES BATAILLE: « IL Y A LE SURRÉALISME ET RIEN »

Les lectures nietzschéennes décisives de Georges Bataille dans la revue *Acéphale* (quatre numéros, 1936-1939) ¹⁶; son étude *Sur Nietzsche*, qui venait d'être publiée en 1945 avec, notamment, son concept de « non-savoir » fondé sur les deux célèbres maximes de Socrate: « Connais-toi toi-même » et « Je ne sais qu'une chose, c'est que je ne sais rien » ¹⁷. Elles constituent

15. Dans le même temps, le peintre danois Asger Jorn, un des participants à la Conférence Internationale du Surréalisme Révolutionnaire tenue à Bruxelles en novembre 1947, publie un essai dans lequel il déclare, au nom des membres du groupe *Cobra*, qu'ils retiennent de la définition que donnait Breton de l'automatisme, « cette spontanéité irrationnelle, (par laquelle) nous atteignons la source vitale de l'être » (*cf* A. Jorn, « Discours aux pingouins. L'Automatisme », Copenhague, *Cobra*, n° 1, p. 8).

16. Réédition chez Jean-Michel Place, 1994.

17. Georges Bataille, « Collège de Sociologie », *Œuvres complètes*, Gallimard, 1973, t. VI, p. 285.

l'un des fondements théoriques de Fardoulis-Lagrange, de Maquet et de Bonnefoy dans *Troisième Convoi* (cf. n° 1, pp. 13-14 et n° 4, p. 27). Rappelons que Fardoulis-Lagrange fut, avec Raymond Queneau, Michel Leiris et Maurice Blanchot, membre du « Collège socratique » de Bataille. Le Collège d'études socratiques fut fondé par Bataille pour communiquer des données de *l'Expérience intérieure* - ce dernier concept homologue au titre du livre de Bataille lui-même, paru en 1942, et malgré son amalgame mystique et anti-chrétien, bientôt opposé dans *Troisième Convoi* au « modèle intérieur » élaboré dans le surréalisme de Breton. (Depuis, on a publié le témoignage de Fardoulis-Lagrange sur son « apprentissage » au côté de Bataille qui l'invita chez lui, à Vézelay, pour lire le manuscrit de *l'Expérience intérieure*)¹⁸.

Pourtant, si *Troisième Convoi* émet des prévisions négatives sur le « retour » du surréalisme de Breton (répétition ou historisation), il faut rappeler que Breton, dès 1929 dans le *Second Manifeste du surréalisme*, avait réagi contre la discipline du « non-esprit » de Bataille comme il avait condamné chez ce dernier « un retour offensif du vieux matérialisme antidialectique ».

Ceci dit, évoquer les démêlés de Bataille avec Breton ne peut pas être réduit aux faits principaux; le *Second Manifeste du surréalisme*, dans lequel Bataille est ouvertement attaqué par Breton, et le pamphlet collectif *Un cadavre* (1930), dirigé contre Breton, avec la participation de Bataille, ne sont que le sommet visible de l'iceberg. Dans le volume II des *Œuvres complètes* de Bataille, « Écrits posthumes, 1922-1940 », le « Dossier sur la polémique avec André Breton » composé des lettres ouvertes projetées par Bataille, occupe les pages 51 à 112. Puis, la longue confession intitulée « Le surréalisme au jour le jour », révèle la peur de Bataille de rester « muet, médiocre et impuissant » devant les surréalistes¹⁹. On ne s'en étonnera pas, après des phrases comme celle-ci : « J'avais lu le *Premier Manifeste* (*sic*) et l'avais trouvé illisible »²⁰. S'ajoute le problème de l'écriture automatique surréaliste qui ennuyait Bataille et le « manque de rigueur » qu'il décelait chez Breton lui donnait un sentiment de malaise. Le groupement d'intellectuels révolutionnaires « Contre-Attaque », dont Bataille prit l'initiative en 1935 et dont Breton faisait partie leur permit de se réconcilier temporairement²¹. Bataille déclara en 1947 : « Je situe mes efforts à la

18. Michel Fardoulis-Lagrange, « La souveraineté de Georges Bataille » (février 1979, inédit), dans la revue *Supérieur Inconnu*, n° 3, Paris, avril-juin 1996, p. 94. Voir aussi *Choix de lettres (1917-1962)* de Bataille, édité par Michel Surya, Gallimard, 1997.

19. Georges Bataille. *Œuvres complètes*, Gallimard, 1976, t. VIII, p. 171.

20. *Ibid.*, p. 172.

21. La résolution de « Contre-Attaque » est reprise dans livre de Breton : *Position politique du surréalisme*, éd. Sagittaire, Paris, 1935. (rééd. Bibliothèque Médiations, Denoël, 1972, pp. 167-177).

suite, à côté du surréalisme »²². Néanmoins, Bataille ne voulut pas intervenir dans la controverse Breton-Camus à propos de l'*Homme révolté*, publiée dans *Arts* en octobre et novembre 1951.

L'épilogue donné par Bataille ne sera connu que plus tard. Il s'agit d'un texte probablement destiné au n° 6 du *Troisième Convoi*, publié après sa mort. On retiendra la conclusion, pathétique par son caractère absolu, résumant cette conjonction quasi impossible entre Breton, Bataille et la revue²³. Voici le paragraphe édité dans *Change*, intercalé par Bataille à cet endroit en note :

Non que je m'oppose en quelque façon au principe de la littérature engagée. Comment ne pas se réjouir aujourd'hui (même insidieusement) de le voir repris par Jean-Paul Sartre? Il me semble néanmoins nécessaire ici de rappeler qu'il y a vingt ans, Breton misa sur ce principe toute l'activité du surréalisme. Je dois en même temps rappeler que la seconde affirmation de l'école existentialiste - disant que l'existence précède l'essence - est familière au surréalisme (en tant qu'il se réclamait davantage encore que de Marx, de Hegel). Il est regrettable, si l'on veut, que l'aptitude intellectuelle des surréalistes n'ait pas été à la mesure d'une force de renversement qui ne peut être niée. Aujourd'hui la valeur intellectuelle des existentialistes est certaine, mais l'on voit mal une force qu'elle soutiendrait. Autant reconnaître l'évidence: bien que le surréalisme semble mort, malgré les sucreries et la misère des œuvres auxquelles il aboutit (si l'on réserve la question du communisme), en matière d'arrachement de l'homme à lui-même, il y a le surréalisme et rien.

Les rapports conflictuels et ambigus avec Breton, entretenus par Bataille, sont comparables ici seulement à ceux d'Artaud, l'autre hôte-trouble de *Troisième Convoi*.

TROISIÈME CONVOI CHEZ ARTAUD À IVRY

De loin, et de tout ton esprit, c'est-à-dire de ta semence tu t'es mis sous Antonin Artaud et t'es appliqué à épuiser ma semence, bougre o culte de cultivé inculte, o manifeste de manifesté pourceau...

22. « Méthode de méditation », *Œuvres complètes*, t. V.

23. Les trois textes de Bataille publiés dans *Troisième Convoi* sont repris dans ses *Œuvres complètes*, tome XI, en 1988. Mais d'une variante de l'article intitulé « À propos d'assoupissements » (*Troisième Convoi*, n° 2, 1946), la revue *Change*, n° 7, « Le groupe-la rupture », en décembre 1970, a publié un inédit provenant des Archives Bataille, sous le titre « Texte envoyé à 3^e Convoi » et daté « vers 1948 » (pp. 100-102). En fait, il ne peut s'agir que de l'année 1946. Seule une note dans *Change* diffère essentiellement de la variante des *Œuvres complètes*, et je reprends ici ce bref passage illustratif de Bataille. À l'exception de René Char, dit-il: « il n'est guère d'action de conséquence, menée par des hommes issus du surréalisme... » Enfin, Bataille écrira sur « René Char et la force de la poésie », en 1951, à propos de *À une sérénité crispée*; cf. *Œuvres complètes*, t. XII, pp. 126-130.

En novembre 1946, la figure parfois tragi-comique de l'ancien directeur de *la Révolution surréaliste*, est comme une nébuleuse non-assimilable dans ce « Centre pitere ». Comme René Char, Artaud répondra par la négative à l'invitation de Breton à participer à l'Exposition internationale du surréalisme. Qu'aurait fait« dans une galerie d'art, hyper-chic, ultra florissante, retentissante, capitaliste... »(comme il le dit à l'un de ses confidents de l'époque, le poète Jacques Prevel), à la Galerie Maeght ce « cultivé inculte» obsédé par la plaie ouverte de la chair et qui voulait brûler les musées, « en finir avec les chefs d'œuvre» et se plaçait à l'opposé de la culture?

En 1946, Jean Paulhan ayant refusé les poèmes de Prevel dans *La Nouvelle Revue Française*, poèmes écrits à « la mode post-surréaliste» selon l'expression de Paulhan lui-même²⁴, Artaud promet de venir un soir chez Prevel pour examiner ses manuscrits. Mais au lieu de sa lecture critique, il proposa à Prevel de sortir pour manger des oursins au Royal Saint-Germain... Leur déambulation, ce samedi 14 décembre 1946, à travers Paris finira à Ivry, où Artaud habitait à l'asile.

Artaud est arrivé tard, vers 8 112. {oo.} Il parle des Rabbins qui se sont réunis la nuit dernière pour l'envoûter. Tout cela est très pénible. [oo] Enfin, à Ivry, il me donne Troisième Convoi, dont il vient de recevoir deux exemplaires. Et tout à coup:

- Est-ce que vous croyez que les Rabbins se sont réunis la nuit dernière pour se masturber sur moi?

Je ne sais que dire et je ne peux qu'acquiescer. Je pars désolé.

Le *Journal* de Prevel comprend d'ailleurs une notice à la fois lacunaire et erronée de Bernard Noël à propos de *Troisième Convoi* (p. 227) : « Revue éditée par Michel Fardoulis-Lagrange, Georges Lambrichs, Jean Maquet, et qui a publié des textes d'Artaud et de Bataille ».

Simple collaborateur de cette revue (numéros 3 et 4) et ayant joué un rôle dans la transmission du manuscrit d'Artaud, Lambrichs dirigera, plus tard, *La Nouvelle Revue Française*. Artaud, à la fin de sa vie, commence la préface de ses *Œuvres complètes*, qui seront éditées chez Gallimard, par une invective contre le monopole culturel de *La NRF*.

Par une lettre du 9 avril 1946, Marthe Robert, hallucinée dans une métaphore de *Suppôts et supplications* (« Et j'ai vu Marthe Robert à Paris, je l'ai vue de Rodez à Paris se pencher. .. juste devant ma table de nuit »), demande à Artaud interné à Rodez:

Auriez-vous encore des textes que vous pourriez nous envoyer assez rapidement? Il existe ici une petite revue: Troisième convoi, inspirée

24. Notons en passant que, des documents provenant des archives Fardoulis-Lagrange, nous apprenons que Paulhan projetait de contribuer à *Troisième Convoi*, n° 4, mais avec Breton!

du Surréalisme qui voudrait beaucoup publier quelque chose d'inédit de vous. Si c'est possible, envoyez-le moi 25.

Mais le texte « Contre-nœuds », destiné le 15 avril à *Troisième Convoi*, atterrit au périodique *Juin* (où il sera publié dans le n° 18, en juin 1946)! Les animateurs de *Troisième Convoi*, ayant renouvelé leur demande, Artaud donne en août-septembre un autre texte de *Suppôts*, « Centre pitere et potron chier », remis à Georges Lambrichs et enfin publié dans *Troisième Convoi*, n° 3, en novembre 1946. Ironiquement, il y a même des fautes d'impression à cause de l'intervention involontaire de Lambrichs qui avait écrit, sur le manuscrit d'Artaud: 9 heures (s'agit-il de l'heure de leur rendez-vous ?), ce qui a remplacé, dans le texte imprimé, l'indication « à Ivry » d'⓪ l'original d'Artaud: « Quoi qu'il en soit, à mon réveil, ce matin, 1 septembre 1946, à Ivry... » 26

LA PART DU SABLE DE GEORGES HENEIN

La participation du poète Georges Henein (1914-1973), est *la Part du sable* (comme s'intitule son recueil le plus connu), la part du désert d'Égypte: Henein est né au Caire, comme d'ailleurs Fardoulis-Lagrange, qui allait en tramway jusqu'aux pyramides.

Avec le poète-peintre Ramsès Younane (né en 1913 en Égypte; mort en 1966 au Caire), Henein a animé la revue bilingue arabo-française *Art et liberté* qui à partir de 1939, dans ses deux numéros, scellait la naissance du groupe surréaliste égyptien. Ainsi, cette activité surréaliste de Henein au Caire dans les années 1940, témoignait à l'époque à Breton, exilé aux États-Unis, dès 1941, de « ce qui continue » dans le mouvement, comme à New York et ailleurs 27. Après la guerre, Younane, traducteur d'*Une Saison en Enfer* de Rimbaud en arabe, participa en 1947 à l'Exposition internationale du surréalisme, Galerie Maeght, mais rompit avec le groupe de Breton l'année suivante.

En 1947, Henein lui-même assura à Paris le secrétariat de « Cause », bureau d'information et de liaison surréaliste (avec Sarane Alexandrian et Henri Pastoureau) : « il maintient un étroit contact avec la « mouvance »

25. Lettre de Marthe Robert à Artaud, citée par Paule Thevenin dans les Notes des *Œuvres complètes* d'Artaud, Gallimard, 1978, t. XIV, p. 241. Avec Arthur Adamov - l'initiateur de cette demande? - Marthe Robert est allée voir Artaud à Rodez et elle a pris la résolution de le faire revenir à Paris.

26. Dans le tome XIV de ses *Œuvres complètes*, où le texte est repris, on a expliqué et corrigé toutes les fautes d'impression de *Troisième Convoi*. La revue avait d'ailleurs demandé à Artaud, dès février 1947, une nouvelle version de son texte (*op. cit.*, Dossier, pp. 206-214 et Notes, pp. 258-259 et 310-314).

27. Entretien de Breton avec Charles-Henri Ford, dans *View*, New York, août 1941, repris dans: Breton, *Entretiens* (1952). coll. « Idées », Gallimard, 1973, p. 231.

surréaliste à travers les revues *Troisième Convoi*, *Rixes* (1950-1951) et *Phases* », écrit Édouard Jaguer, éditeur de la dernière revue nommée²⁸.

Il existe dans les *Carnets* de Henein une page, écrite à l'époque de sa collaboration avec Fardoulis-Lagrange et Jean Maquet (dont il déplorera la carrière brillante ultérieure de grand journaliste à *Paris-Match*) :

J'ai déclaré, et je maintiens, que le surréalisme devrait se retirer sur l'Aventin et laisser les camelots du siècle déballer leurs colifichets. Je crois qu'à défaut d'un Bund véritable ou d'un groupement fermé ou secret, une société discrète pourrait se constituer, à la fois modeste et hautaine, qui forgerait elle-même ses plaisirs. Par sa pratique de l'image bondissante, de l'image chevauchante, le surréalisme a acquis la faculté de voir, de voir au-delà de l'immédiat, au-delà des mots, au-delà des impasses où se morfondent les hommes. C'est cette faculté qu'il faut, aujourd'hui, soit abdiquer, soit exercer à perte d'horizon.

Suit le fragment central concernant la revue:

Je serais content de voir s'ébaucher une conjonction Breton - Bataille — Je Convoi. Il ne s'agirait que de mettre un terme aux marchandages de l'intelligence, au jeu putassier des réponses et des recettes ²⁹.

Par ailleurs, les *Carnets* contiennent des témoignages précieux sur ses lectures concernant des livres publiés par quelques collaborateurs de la revue: *Le Coupable* de Bataille - « livre écrit en haine de toutes les formes de Salut » (pp. 48-49); *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, d'Yves Bonnefoy - « une langue sans mirages ni feux follets, une langue dont chaque mot est pareil à un veilleur solitaire taillé dans le roc » (pp. 52-53), ainsi que les portraits de Jean Maquet visitant Le Caire et s'extasiant sur un hôtel de luxe; de son professeur, Jean Grenier, l'un des collaborateurs moins connu de la revue, ce « théoricien de l'hésitation [...], le genre de types qui devraient épouser des danseuses sur pointes asthmatiques et passer leur lune de miel sur un banc de sables mouvants » (p. 72).

LE STYLE DE L'ÉTAT SAUVAGE CHEZ YVES BONNEFOY

Dans son exemplaire personnel de la plaquette *Théâtre de Douve*, publiée aux éditions La Part du sable de Henein, au Caire, en 1949, Bonnefoy conservera une carte postale de son collègue de la revue *Troisième Convoi*:

28. Édouard Jaguer, article sur Henein dans le *Dictionnaire général du surréalisme*, sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, PUF, Paris, 1982, p. 205.

29. *L'Esprit frappeur. Carnets 1940-1973* (posthume), Éd. Encre, Paris, 1980, postface d'Éric Bourde, p. 69.

« Avec une poignée de sable de la part de Georges Henein »³⁰. C'est de cette manière que l'on voit se reconstituer les liens tissés dans le sablier du *Troisième Convoi*.

Dans les années 1940, Bonnefoy avait reçu, à travers la *Petite Anthologie du surréalisme* de Georges Hugnet (1931), « un vrai coup de tonnerre »³¹. Qu'importe si de sa part, dans la « Mise au point » concernant *Troisième Convoi*, dans *Terre des hommes* (23.II.1946), Jean Maquet marque un refus de l'anthologisation surréaliste, précisément à travers le livre de Hugnet : « tous les charmes... tous les fours crémateurs nécessaires pour qu'à la fin on ne nous aperçoive plus que *sub speciae aeternitatis* et juste à point pour la bibliothèque du sieur Hugnet Georges ». Le coup de tonnerre se prolongera pour Bonnefoy dans les ondes émises par le poème *Pleine marge* (1940), « le chef d'œuvre d'André Breton »³². Bonnefoy publia son premier texte, réponse à une enquête du *Savoir Vivre*, « une de ces revues du surréalisme belge on ne peut plus fugitives », à Bruxelles, en 1946, et Breton s'y intéressa de près. La reproduction d'une lettre inédite de Breton à Bonnefoy, en date du 18 octobre 1946 (dans *Livres et documents*, p. 46), atteste que Breton, « touché » par une réponse de Bonnefoy à l'enquête du *Miroir infidèle*, a pris l'initiative de leur première rencontre.

Enfin, au-dessus de la mêlée, peut-être que ces rapports imbriqués avec la pensée insatiable et infatigable de Breton s'apaisent, même en apparence, sur le plan non verbal, visuel, de la peinture surréaliste et de celle reproduite dans la revue *Troisième Convoi*. « L'œil existe à l'état sauvage » : mot de passe du *Surréalisme et la peinture* (1928) de Breton. Mais, parfois, le « patois » surréaliste des nouveaux pasticheurs, comme l'admet Dotremont avec qui Bonnefoy collaborera, va « jusqu'à prendre un style chez Breton ».

Ainsi, le cas du jeune Bonnefoy dans son article « L'éclairage objectif » (*Les Deux Sœurs*, n° 3, mai 1947, p. 42) : « Je le répète (*sic*), il s'agit d'entreprendre un journal de l'état sauvage de l'esprit ».

LES PEINTRES DE LA REVUE

C'est sans doute grâce à la collaboration entre Artaud et Louis Soutter, « peintre à l'œuvre torturée et au destin tragique »³³, que *Troisième Convoi* pourra reproduire son dessin « Chômeurs », dans le n° 4, 1947.

30. Yves Bonnefoy, *Livres et documents*, *op. cit.*, p. 51. L'ouvrage ne mentionne nulle part *Troisième Convoi*, mais il souligne l'attachement de Bonnefoy à Henein et à sa femme et rappelle l'hommage du premier au second dans la revue *La Part du sable* (numéro hors série, en 1974).

31. Yves Bonnefoy, « Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme » (1976), in: *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, Paris, 1990. pp. 68-69.

32. In : John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*. coll. « Poètes d'aujourd'hui », éd. Seghers, 1976.

33. Cf la monographie de Michel Thévoz, *Louis SOULIER*, L'Age d'Homme, 1975, et *Artaud* d'Alain et Odette Virmaux, Belfond, 1979, pp. 287 et 387 n.

Mais le peintre de la revue est Raoul Ubac (1909-1985), présenté dès le n° 2 dans un article de Marcel Lecomte, en janvier 1946. Peintre et sculpteur de la mouvance surréaliste des années 1930, Ubac donne ici un dessin, puis un autre, totémique, dans le n° 4, en mai 1947. Entre temps, il publie dans le n° 3, en novembre 1946, « la Beauté aveugle », texte poétique sur canevas vide et « loin du parapluie de Lautréamont » (c'est-à-dire loin du concept de Breton, formulé dans les *Vases communicants* en 1932).

Le n° 5 de la revue annonce une « Collection du Troisième Convoi », où devait être publié, comme le premier de la série, un livre de Fardoulis-Lagrange, *Les Enfants d'Edom*, avec une gravure d'Ubac. Ce choix sera justifié par l'exposition qui lui sera consacrée à la Galerie Maeght. Christian Dotremont, du groupe Cobra, n'hésitera pas à qualifier cette exposition, où on pouvait voir le tableau reproduit dans le n° 3 de *Troisième Convoi*, de « révélation », (dans le bulletin de la revue *Cobra*, ce « lien souple des groupes expérimentaux », à laquelle Raoul Ubac collaborait également). Mais, Henri Parisot avertit Fardoulis-Lagrange dans une lettre, lors de la sortie du deuxième numéro de *Troisième Convoi*: « L'intérêt de la tache d'encre-frontispice, signée Raoul Ubac, m'échappe totalement. Prenez garde de ne pas faire une revue trop "amicale" »³⁴.

Seuls le premier et le dernier numéro de la revue demeurent sans illustrations. Les autres peintres représentés seront le doyen, Marcel Duchamp (un disque noir où s'inscrivent ses formules en langage labyrinthique), et Victor Brauner (un assemblage de la série de ses poupées insolites). Ces deux dessins-poèmes peuvent se regarder et se lire dans le n° 3 : celui de Duchamp méticuleusement exécuté, celui de Brauner dans une écriture quasi-étrusque, où seul un mot est en écriture latine: «PARTOUT ». Victor Brauner sera exclu du groupe surréaliste par Breton, trois ans plus tard, lors d'une nouvelle « épuration », ce qu'Édouard Jaguer, dans un article publié dans *Le Petit Cobra*, n° 1 (Bruxelles, 1949), décrit comme « la charrette Matta-Brauner-Bouvet-Alexandrian ».

Il y a enfin la participation du peintre Jacques Hérold (né en 1910 à Piatra, d'origine roumaine, comme Brauner lui-même). Il avait adhéré au mouvement surréaliste à l'époque du Front populaire lors des émeutes du 6 février, évoquées d'ailleurs dans un article de *Troisième Convoi* (n° 2, p. 14). Présent dans le n° 3, avec un tableau sur le thème des cristaux évoqués par Breton dans *Arcane 17*, Hérold fréquentera le groupe surréaliste jusqu'en 1951, date qui coïncide avec la fin de la revue. Mais il continuera de collaborer personnellement avec Fardoulis-Lagrange, dont il illustrera plusieurs ouvrages: *Le Texte inconnu*, 1948; *Les Hauts Faits*, 1956 et *Au temps de Benoni*, 1958, entre autre.

34. Notons qu'en 1995 l'Artothèque organise une rétrospective des tableaux d'Ubac à Nantes et Galerie Bouqueret + Lebon à Paris présente ses travaux photographiques dont la plupart ont été réalisés à l'aide de procédés chimiques modifiant l'image primitive (la surimpression, l'inversion et le brûlage).

LE SURRÉALISME DANS L'INCONSCIENT -COLLECTIF

Dans le *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, un article de Michel Carassou sur les revues mentionne brièvement *Troisième Convoi* comme une « tentative de Michel Fardoulis-Lagrange et de Jean Maquet pour donner une nouvelle orientation au surréalisme » (p. 362). Seuls les contours spirituels d'une nouvelle appréciation du surréalisme semblent subsister de cette revue, en 1951. La critique du mouvement existentialiste y est aussi violente, et tandis que Georges Lambrichs s'intéresse au « projet de J.P.S. » (na 3, p. 19), Henein, dans ses *Carnets*, p. 112, affirme qu'« il s'agit de rejeter l'heure présente, l'heure Sartre ». Ce rejet est d'ailleurs également évident chez Maquet (na 1, p. 8) ainsi que chez Fardoulis-Lagrange qui, dans le témoignage écrit au printemps 1992 pour la réédition souhaitée de la revue, explicite ce rejet comme étant celui de « la rhétorique de l'histoire engagée »... On ne sera pas étonné de voir très souvent intervenir dans *Troisième Convoi* la méthode maïeutique de Socrate, et cela non seulement dans les textes de Fardoulis-Lagrange³⁵.

En dépit des avertissements de Nietzsche opposant la pensée poétique des présocratiques à l'ironie de Socrate; en dépit du « rajustement des émotions » de Paul Valéry critiqué pour « l'anecdote socratique de l'ignorance » (na 2, p. 11), dans *Troisième Convoi*, l'esprit critique l'a de nouveau emporté sur le sens du merveilleux prôné par le surréalisme. En stigmatisant très souvent les « manques » du surréalisme (Bataille dans le na 2, p. 4, et Fardoulis-Lagrange dans le na 4, p. 9), le groupe de *Troisième Convoi* a-t-il voulu se substituer à l'objet de sa critique, ou au moins remplir les marges laissées libres par les surréalistes? René de Sollier a fini par croire que Fardoulis-Lagrange lui-même utilisait « un langage cérébralisé »³⁶. Et Bataille prônant par dessus tout « l'aptitude intellectuelle qui semble [selon lui] avoir manqué le plus aux surréalistes », paraît quelque peu dérisoire à côté de la poésie subversive, par exemple celle que Francis Picabia continuait à écrire, et qui sera d'ailleurs publiée dans le na 1 de *Troisième Convoi*: « Souvenir », « Zée (Petit poisson australien) » ou, le premier, « La Perspicace Ennazus » :

*L'impression est singulière
de regarder son cadavre
et de lui répondre machinalement.*

35. Pour Dotremont, dans *Les Deux Sœurs*. l'expérience et l'entreprise surréaliste, en renonçant à l'efficacité politique immédiate, ne sont pas seulement anti-rationalistes mais « pro-rationalistes dans le sens générique du mot "rationaliste" », celui partant des dialogues de Socrate.

36. Lettre de René de Sollier à Michel Fardoulis-Lagrange, c. 1946, archives Fardoulis-Lagrange.

*Il est peut-être plus singulier
 de camper dans un être mort
 qui doit devenir notre assassin
 et cela dans un chemin
 d'où il faudra revenir
 tout seul dans le noir.
 Il y a le bonheur à perte de vue
 quand l'être que l'on aime sera mort
 mais l'on oublie plus aisément
 l'avenir que le passé. [..]*

Si l'on s'applique à « la liquidation du merveilleux » et à l'exaspération de toute révolte en tant que « dérisoire », comme l'a fait Jean Maquet dans sa « Mise au point » concernant les rapports de *Troisième Convoi* et du mouvement surréaliste³⁷, était-il possible qu'on reste encore dans ce surréalisme, même comme son « ennemi », selon la formule ambiguë de Bataille³⁸ ? L'expression « opposants de l'intérieur », employée par exemple à l'époque de l'idéalisme allemand à propos de la génération de Herder et Schiller par rapport aux critiques de Kant, ne serait-elle pas mieux à sa place ici ? En dépit de l'influence exercée par Bataille, Michel Foucault par ailleurs, en 1972, considérera que la pensée occidentale a trop longtemps tenu comme sacré le négatif - « les vieilles catégories du négatif... en tant que forme de pouvoir et mode d'accès à la réalité ».

Les voyageurs du *Troisième Convoi* « en dérive », n'ont-ils pas été trop marqués par la guerre pour ne pas se méfier « du jeu magique du surréalisme » (cf. « L'analyse de la fiction » de Fardoulis-Lagrange) ? Paradoxalement, ils n'ont pas compris que les nouvelles catégories de la magie, de la révolte et du merveilleux chez Louis Aragon, André Breton ou Robert Desnos, n'étaient pas les concepts purs sortis également d'une (autre) guerre mondiale, mais les traces sublimes du tain d'un miroir brisé de la civilisation occidentale par la volonté poétique d'une *vita nuova* malgré le désespoir et la misère intellectuelle de l'époque. En tension avec l'énigme du monde trivial ou vulgaire, toujours gratuit, le merveilleux surréaliste, d'ailleurs, n'est pas facile à « liquider » comme exclusivement surréaliste ; Breton a soigneusement formulé son passé et son avenir par rapport à *chaque époque*, jusqu'aux nouvelles formules, nouveaux masques, les *personae* humaines, inclus.

37. « *Troisième Convoi*, mise au point par Jean Maquet », dans *Terre des hommes*, Paris, samedi 23 février 1946.

38. Jean-Louis Houdebine pourtant embrasse cette formule dans le titre de son article : « L'ennemi du dedans (Bataille et le surréalisme: éléments, prises de parti) », *Tel Quel*, n° 52, hiver 1972, pp. 49-73.

INDEX DES NOMS CITÉS

- ABÉLY Paul: 334.
ADAM Paul: 361.
ADAMOV Arthur: 374.
ALBERTI Rafael: 227-230,232.
ALBORNOZ Aurora: 232.
ALEIXANDRE Vicente: 227, 228.
ALEIXANDRIAN Sarane: 384, 387.
ALLAIS Alphonse: 96.
ALMAZAN (général): 34.
ALMAZAN Leonides Andreu : 15.
ALQUIÉ Ferdinand: 361.
ALTOLAGUIRRE Manuel: 227-229,232.
ALVAREZ BRAVO Alberto: 17.
ALVAREZ BRAVO Lola: 17, 131-139.
ALVAREZ BRAVO Manuel: 33-35,62,107,130-138,145,147, 156, 160, 162, 192, 193,215, 217,218,220.
ALVAREZ Rosita: 44.
AMADOU Robert: 154.
AMBROSINO Georges: 361.
AMOR Inès: 147, 149,216,219.
ANDRADE Lourdes: II, 17,69, 180.
ANGEL Abraham: 104.
ANGUIANO Raúl: 104.
ANTLE Martine: 17.
ANTOINE Régis: 10.
APARICIO Antonio: 227.
APOLLINAIRE Guillaume: 154, 155, 313, 316, 332, 337, 338, 349,353.
ARAGON Louis: 65, 73, 80, 130, 219, 298, 313, 342, 349, 350, 352,358,360-362,365,389.
ARP Hans Jean: 146.
ARTAUD Antonin: 10, 12-14, 16, 18,22-31,68, 72, 113, 130, 142,161,163,164,191,227, 231, 239, 241-243, 247, 254, 257, 358, 374, 375, 378, 382-384,386.
ASTURIAS Miguel Angel: 67.
ATGET Eugène: 299.
ATL Dr.: 103.
AURIC Georges: 207.
BACHTEREV I.: 308.
BALAKIAN Anna: 9.
BALANCHINE: 207.
BARBUSSE Henri: 360, 361.
BARELL André: 361.
BARON Jacques: 359.
BARTHES Roland: 195, 205, 295,304.
BASSET Anne-Marie: 277.
BATAILLE Georges: 51, 52, 359, 361, 363, 364, 366, 370-375,379-383,385,388,389.
BATAILLE Sylvia: 364.
BAUDELAIRE Charles: 154, 155,158,304,343.
BECKETT Samuel: 372.
BÉDOUIN Jean-Louis: 69.
BÉHAR Henri: 163, 273, 354.
BELLMER Hans: 146, 178.
BENITEZ Fernando: 193.
BENJAMIN Walter: 299, 317.
BÉRARD Christian: 207.
BERGAMIN José: 228.
BERGERY Gaston: 364.
BERNIER Jean: 357, 361, 363, 364.
BESCHERELLE: 289.
BESNIER Patrick: 295.
BETJEMAN John: 207.

BLACHÈRE Jean-Claude: 16, 353-355.
 BLANCAS Manuel Montiel: 104.
 BLANCHOT Maurice: 373, 381.
 BODIN: 23.
 BOIFFARD Jacques-André: 359.
 BOMSEL Louis: 47, 50, 53.
 BONNEFOY Yves: 370, 374, 379-381, 385, 386.
 BONNET Marguerite: 369.
 BOREL Petrus: 47.
 BOUHARENC Myriam: 16.
 BOUVET: 387.
 BRADU Fabienne: II.
 BRASSAÏ: 131.
 BRAUNER Victor: 374,387.
 BRETON André: 9-11, 14-17, 19, 33-42,44-55,57-59,61-67, 69,71-73,75-77,97-99,102, 103, 106, 108, 110, 114, 117-128,130,131,137,138,140-143, 145-148, 151-166, 168, 169, 171, 175-177, 181, 182, 186, 187, 190, 192, 206, 211, 213-219, 221, 223, 225-228, 231, 234, 239, 240, 243-248, 253, 257, 258, 260-262, 272, 273, 276, 277, 297-303, 305, 306,309,312,317-339,342-345, 349, 350, 352-355, 357-366,368-372,374-387,389.
 BRETON Jacqueline (> LAMBA Jacqueline)
 BRISSET Jean-Pierre: 267, 276.
 BRUMMELL George Bryan:271
 BUNUEL Luis: 19,21,54, 186, 232,239,241,248,359.
 BUONAROTTI: 360.
 BUSTOS Hermenegildos: 159.

 CAILLOIS Roger: 220.
 CALAS Nicolas: 66.
 CALDERON Juan: 104.
 CAMARENA Gonzalez: 186.
 CAMUS Albert: 363, 371, 379, 382.
 CARASSOU Michel: 388.
 CARDENAS Lazaro: 16, 143, 155.
 CARDOSA Y ARAGON Luis: II,96, 146, 150,222.
 CARNÉS Luisa: 228, 232.
 CARPENTIER Alejo: 16, 96, 144,147,148,151,359.
 CARRINGTON Leonora: 9, 17, 20,66, 100, 130, 143,156, 178,180,186,188-191,209.
 CARROLL Lewis: 180, 181.
 CASO Alfonso: 211,220.
 CASSON Hugh: 208.
 CASSOU Jean: 21.
 CASTANEDA Alfredo: 104.
 CASTELLANOS Julio: 104,148.
 CASTELMAN Marian: 222.
 CENDRARS Blaise: 353.
 CERNUDA Luis: 227,228.
 CHAGALL Marc: 102.
 CHANEL Coco: 207.
 CHAR René: 359, 374, 378, 383.
 CHARCOT Jean: 338.
 CHAVEZ: 192.
 CHAVEZ MORADO José: 186.
 CHAZAL Malcolm de: 350.
 CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline: 181.
 CHENON René: 361.
 CHEVAL Ferdinand: 210.
 CHILAM BALAM de Chumayel: 68.
 CHIRICO (> DE CHIRICO)
 CHOPIN: 315.
 CLAUDEL Paul: 163.
 CLÉRAMBAULT Gaëtan de: 326, 332-335.
 CLIFFORD: 221.
 COLINA José de la: 105.
 COLLE Pierre: 106.

COLOMB Christophe: 98, 101, 311.
 COLVILLE Georgiana: 17.
 CORTÉS Heman: 25,71,122.
 COVARRUBIAS Miguel: 211, 220.
 CRAVAN Arthur: 18,47,66,67.
 CREVEL René: 361.
 CUESTA Jorge: 123.
 CUEVAS José Luis: 74, 86, 94, 114,144.

 DALÍ Salvador: 146, 207-209, 276, 359, 372, 380.
 DAUMAL René: 374.
 DEBROISE Olivier: 151.
 DE CHIRICO Giorgio: 146, 167, 168,216,337,338.
 DEFFEBACH Nancy: 175-177, 179.
 DELEUZE Gilles: 318.
 DELTEIL Joseph: 342.
 DELVAUX Paul: 146,167.
 DERRIDA Jacques: 317, 318, 322,324.
 DESNOS Robert: 235, 350, 358, 359,368,389.
 DIAZ DE LEON Francisco: 220.
 DIAZ Porfirio: 122.
 DOMINGUEZ Oscar: 369.
 DOTREMONT Christian: 370, 386,387.
 DUBY Gertrude: 187.
 DU CAMP Maxime: 205.
 DUCASSE Isidore (> LAUTRÉ-AMONT)
 DUCHAMP Marcel: 102, 146, 156, 186,216,218,374,376, 387.
 DUTS Charles: 61,66,374.
 DUVIGNAUD Jean: 349.

 EIGELDINGER Marc: 349.
 EINSTEIN Albert: 66.
 EISENSTEIN: 192.
 ELLRODT Robert: 289.
 ÉLUARD Paul: 181,340,351, 358,361,377-379. -
 ENCISO Jorge: 220.
 ERMOLAEVA V.: 308.
 ERNST Max: 47, 51, 88,99,126, 146, 154, 156, 166, 181,267, 372,380.
 ESCHER: 104.
 ESQUEDA Xavier: 100, 104.
 ESTEBAN Frances: 62, 211.
 ESTRADA Arturo: 104.
 EVRÉINOV: 310.

 FABELA Isidro: 14.
 FARDOULIS-LAGRANGE
 Francine: 371, 375.
 FARDOULIS-LAGRANGE
 Michel: 368-381, 383-385, 387-389.
 FARELL James T.: 66.
 FAUCHEREAU Serge: 165.
 FERAL Josette: 298.
 FERNANDEZ Miguel Angel: 220.
 FERRY Gabriel: 16.
 FEYDEAU: 275.
 FIERRO: 53.
 FITYRSK J.: 313,315.
 FLIESS Wilhelm: 337.
 FONTENIS Georges: 363.
 FORD Charles Henri: 66.
 FORD Charles-Henry: 209.
 FORNERET Xavier: 36,217.
 FOUCAULT Michel: 389.
 FOURIER Charles: 317, 380.
 FRAENKEL Théodore: 374.
 FRANCE Anatole: 359.
 FRANCO BAHAMONTE
 Francisco: 101,232.
 FREDDIE Wilhelm: 99.
 FRÉROT Christine: 16.

FREUD Sigmund: 46-50, 54,
 178,273-275,302,306,317,
 319, 320, 322-324, 326, 328,
 331,337,338,345.
 FRIEDEBERG Pedro: 100, 104,
 114.
 FRIEDRICH Gaspard David:
 188.
 FROIS-WITTMANN Jean: 46.

 GALL: 313.
 GAMBOA Fernando: 21, 75.
 GARCÍA LORCA Federico: 227,
 228,230,232,234,235,238
 GARFIAS Pedro: 227-229,232.
 GAS Gelsen: 104.
 GAUDRY François: 10.
 GAYA Ramon: 150.
 GERSZO Gunther: 66, 103, 115,
 148,156,162,186.
 GILBERT-LECOMTE Roger:
 374.
 GINER DE LOS RIOS Francisco:
 227,229.
 GIRARDIN Hervé: 17.
 GIRAUDOUX Jean: 142.
 GIRONELLA Alberto: 96, 103,
 106,115,129,156,162.
 GODET Robert J.: 369.
 GOEMANS Camille: 368.
 GOERITZ Mathias: 186.
 GOGOL: 311.
 GOIRAN Henri: 13.
 GORKIN Juan: 63.
 GORMEZANO Nathalie: 17.
 GRACQ Julien: 74.
 GRECO: 37,41.
 GREENBERG Clement: 66.
 GREGH Fernand: 268.
 GRENIER Jean: 379, 385.
 GRIBOEDOV: 311.
 GRIS Juan: 228.
 GROSSMANN Simone: 16.
 GUERENA Jacinto Luis: 229.
 GUERRERO Luis Garcia: 104.
 GUILLEN Jorgo: 233, 235.
 GUTIERREZ Francisco: 54.

 HADDAD Hubert: 378.
 HAMSUN Knut: 337,338.
 HARMS Daniil: 308,310-312.
 HEGEL Friedrich: 47,48,50,54,
 361,372,373,382.
 HEIDEGGER Martin: 317, 379.
 HELIODORO VALLE Rafael:
 54, 140.
 HÉLIOGABALE: 22, 24, 26.
 HENEIN Georges: 63, 364, 365,
 371-375,380,384-386,388.
 HENESTROSA Andrés: 232.
 HÉRACLITE: 196.
 HERDER Johann Gottfried: 389.
 HERNANDEZ Miguel: 229.
 HÉROLD Jacques: 374,387.
 HÉSIODE: 197.
 HINOJOSA José Maria: 228.
 HITLER Adolf: 99, 101,372.
 HONZL: 313, 316.
 HOOK Sidney: 66.
 HORNA José: 19,186.
 HORNA Katia: 19, 186.
 HOUPPERMANS Sjef: 276.
 HUERTA Mona: 16.
 HUGNET Georges: 264, 386.
 HUGO Valentine (Boué, Penrose):
 174,176,182.
 HUGO Victor: 268, 269, 286,
 343.
 HUIDOBRO Vicente: 228.
 HUXLEY Aldous: 209.
 HUYSMANS Joris-Karl: 51,270.

 IOUDINOV L.: 308.
 IVOI Paul d': 275.
 IZQUIERDO Maria: 102, 103,
 113,114,132,144,148,161.

- JAGUER Édouard: 166, 169, 385,387.
- JAMES Edward: 17,206-210, 213.
- JANET Pierre: 325, 326, 328-332,334,335,338,343-345.
- JARRY Alfred: 271, 313, 352.
- JDANOV: 101.
- JECHOVÁ Hanna: 314.
- JENNY Laurent: 275.
- JEŠEK Jaroslav: 315.
- JOHNSON Jacqueline Marie: 176,206,211.
- JOUVE Pierre-Jean: 378.
- JUAREZ Benito: 102.
- JULES II: 307.
- JUNG Carl Gustav: 223.
- KAFKA Franz: 114,372.
- KAHLO Cristina: 108.
- KAHLO Frida: 10, 19,61,99, 101-103,106-108,113,114, 119, 121, 130-133, 142, 146, 156, 161, 162, 166, 180, 183, 215,216,239.
- KANDINSKY Wassily: 53,216.
- KANT Emmanuel: 223, 289.
- KAPLAN Janet: 166.
- KIERKEGAARD Sören Aabye: 372, 373, 379.
- KLEE Paul: 53, 104, III, 146, 176,216.
- KRAUSS Rosalind: 131.
- LACAN Jacques: 178,317.
- LA FONTAINE Jean de: 341.
- LAISNÉ Jean: 371.
- LAMBA Jacqueline: 15,53.
- LAMBERT Jean-Clarence: 17, 20.
- LAMBRICHS Georges: 375, 383, 384, 388.
- LAROCHE-SANCHEZ Évelyne: II.
- LARREA Juan: 18, 19, 62, 63.
- LAUGIER Henri: 53.
- LAUTRÉAMONT comte de (pseud. d'Isidore DUCASSE): 47, 139,218,268,352,369, 371,372,387.
- LAVAL Pierre: 13.
- LAWRENCE D. H.:142.
- LAZO Augustin: 62, 103, 144, 148,216.
- LE BRUN Annie: 290, 294.
- LE CLÉZIO Jean-Marie G.: 82.
- LECOMTE Marcel: 368, 372-374,380,387.
- LEDUC Renato: 66.
- LEENHARDT Jacques: 17.
- LEIRIS Michel: 118, 125, 270, 350,359,374,381.
- LÉLY Gilbert: 370.
- LÉNINE: 13,38,360.
- LÉVIS-MANO Guy: 51.
- LÉVI-STRAUSS Claude: 317-323.
- LICHTENBERG Georg Christoph: 52, 217.
- LIFAR Serge: 207.
- LIMBOUR Georges: 359, 376.
- LIVINGSTONE Jane: 131.
- LIZÂRRAGA Gerardo: 186.
- LOSFELD Éric: 369.
- LOWRY Malcolm: 142.
- LOY Mina: 18.
- LOZANO Manuel Rodrguez: 103, 113, 148,216.
- MABILLE Pierre: 20, 58, 60-63, 66,67,186,364.
- MACDONALD Dwight: 66, 67.
- MACHADO Antonio: 230, 233.
- MAGRITTE René: 112, 207, 208,368.
- MAILLARD-CHARY Claude: 351-353,355.
- MALRAUX André: 205.

MANDIARGUES (> PIEYRE DE MANDIARGUES André)
 MANDIARGUES Bona: 21, 82, 88,91.
 MAQUET Jean: 368-373, 375-381,383,385,386,388,389.
 MARGUERITE W.: 333.
 MARIN Isabel: 145,219,220.
 MARTINEZ Enrique Gonzalez: 80.
 MARX Jean: 12.
 MARX Karl: 13,38,307,317, 319,320,322,323,324,382.
 MASSON André: 62, 71, 149, 372,374.
 MATEOS Adolfo López: 185.
 MATISSE Pierre: 186.
 MATrA: 20,211,222,387.
 MAUGARD Adolfo Best: 104.
 MAUSS Marcel: 317-319,321.
 MÉDINA Andrés: 189.
 MÉGNEN Jeanne: 66.
 MERIDA Carlos: 62, 103, 111, 146, 148,186,216,220.
 MES ENS Édouard Léon Théodore: 216,217,368.
 MEYERHOLD Vsevolod Emilievitch: 310, 316.
 MEZA Guillermo: 103, 113, 148, 216.
 MICHAUX Henri: 373.
 MICHEL Alfonso: 104.
 MICHELET R.: 376.
 MINTZ KL.: 308.
 MIRO Juan: 88, 146, 156.
 MOCTEZUMA: 23-26,190.
 MONTAIGNE: 23.
 MONTENEGRO Roberto: 103, 111,148,216.
 MONTESQUIOU Robert de: 270,271.
 MOORE Henry: 146,216.
 MORALES Rodolfo: 117.
 MORENO VILLA José: 146, 148,216,229.
 MORISE Max: 340, 359.
 MORO César: 18,19,62-64,103, 131, 143, 150, 155, 166,216, 219,220,222,239.
 MOTHERWELL Robert: 66.
 MUNIUS Grandizio: 63,65.
 MURNAU: 181.
 MUSSET Alfred de: 268.
 MUSSOLINI Benito: 115.
 MYERS Frédéric: 344.
 NADEAU Maurice: 358.
 NADJA: 42,107,297.
 NAPOLÉON: 171.
 NASH Paul: 207.
 NAVILLE Pierre: 357, 358.
 NERUDA Pablo: 96, 229, 232.
 NERVAL Gérard de: 269.
 NEWTON: 217.
 NEZVAL Vitezslav: 312-316.
 NICOLAS II: 311.
 NIETO Rodolfo: 104, 117.
 NIETZSCHE Friedrich: 223, 306, 388.
 NIN Anaïs: 183.
 NOAILLES Marie-Laure vicomtesse de: 207.
 NOËL Bernard: 283.
 NOUGÉ Paul: 368.
 OBREGON Alvaro: 109.
 OCEJO José Garda: 104.
 OFFENBACH Jacques: 303.
 O'GORMAN Juan: 103, 148, 215.
 O'HIGGINS Pablo: 186.
 ONSLOW-FORD Gordon: 17, 20,206,210-213,222.
 ORENSTEIN Gloria: 9.
 OROZCO José Clemente: 38, 62, 72, 74, 76, 127, 144, 155, 160, 232.

OVIDE: 372.
 PAALEN Alice (> RAHON Alice)
 PAALLEN Wolfgang: 10,16, 17, 19,52,62,63,65,66,98,103-105, 108, III, 130, 131, 143, 145, 147, 148, 156, 166, 175, 177, 178, 180, 182, 183, 188-200,211,215-227,239.
 PARCELSE: 36.
 PARISOT Henri: 387.
 PASSERON René: 370.
 PASTOUREAU Henri: 384.
 PATION Georges: 366.
 PAULHAN Jean: 12,300,383.
 PAZ Octavio: 9, 16, 17,20,58, 59,63,83,86,94-96,106,113, 115, 128, 132, 144, 153-162, 167,168.
 PEIGNOT Charles: 364.
 PEIGNOT Colette: 363, 364.
 PENOT Olivier: 16.
 PENROSE Roland: 178.
 PENROSE Valentine (> HUGO Valentine)
 PÉRET Benjamin: 10,16,17,19, 20,58-70,72,75,76,99,104, 105, 130, 131, 143, 153-161, 166, 186,227,235,239,349, 351, 358, 365, 375.
 PETERE Herrera: 227.
 PFEIFFER Jean: 380.
 PHILIPPOT Alice Marie-Yvonne (> RAHON Alice)
 PICABIA Francis: 47, 216,374, 388.
 PICASSO Pablo: 102, 115, 126, 128, 146, 177,216,219,228, 232, 306, 372.
 PIERRE José: 16,69, 106, 118, 190.
 PIERRE-QUINT Léon: 53.
 PIEYRE DE MANDIARGUES
 André: 16,21,82-91,95.
 PILNIAK Boris: 364.
 PIVERT Marceau: 63.
 PLAJA Serrano: 227.
 PLATON: 200.
 PLOUVIER Paule: 10.
 POSADA José Guadalupe: 16, 53,74, 103, 156, 158, 159, 165,217.
 POUCHKINE: 311.
 PRADOS Emilio: 227-229.
 PREVEL Jacques: 374, 383.
 PRÉVERT Jacques: 359.
 PROUST Marcel: 328.
 QUENEAU Raymond: 56, 358, 359, 376, 381.
 QUINONES Horacio: 149.
 RAHON Alice: 17,19,98,104, 143, 147, 156, 174-184,215, 216, 220, 222, 226.
 RAHV Philip: 66.
 RATHBONE Belinda: 136.
 RATION Charles: 215.
 RAUSCHNING: 56,57.
 RAY Man: 131, 193,218.
 RAZOUMOVSKI Al.: 308.
 RECLUS Élysée: 37, 39.
 RÉGIS Dr: 326.
 REJANO Juan: 17,227-237.
 REMEDIOS Vara: 17,20,59,61, 66,70, 100-102, 143, 156, 166-172,180,186,239.
 REMY Ariane: 326.
 REMY Michel: 18.
 RENOIR Pierre-Auguste: 126.
 RESZLER: 26.
 REVERDY Pierre: 235, 378.
 REYES Alfonso: 72, 123,232.
 REYES FERREIRA Jesus: 104, 148.

REYNAUD-PAUGOT Carole: 356, 362-364, 366.
 RIBEMONT-DESSAIGNES Georges: 359.
 RIBERA: 232.
 RICARDOU Jean: 279.
 RIESE-HUBERT René: 10, 17.
 RIFFATERRE Michael: 178.
 RIGAUD Jacques: 56.
 RIMBAUD Arthur: 49, 217, 369, 372, 379, 384.
 RIVERA Diego: 16, 19, 34, 38, 45, 53, 61, 72-75, 81, 99, 103, 104, 107-110, 116, 118, 120-129, 142, 144, 146, 147, 160-162, 165, 192, 215, 216, 219, 239.
 RIVERA Primo de: 228.
 ROBERT Marthe: 383.
 ROBIDA: 275.
 ROCHE Gérard: 16, 119.
 RODRIGUEZ PRAMPOLINI Ida: II, 97-99, 101-104, 147, 148, 151, 190.
 ROETHEL Michel: 371.
 ROJO Vicente: 103.
 ROLLANDE Romain: 361.
 ROSENBLUET Emilio: 104.
 ROUSSEAU Henri (dit le Douanier): 102, 159.
 ROUSSEL Raymond: 267-285, 287-295.
 RUBIO Emmanuel: 16.
 RUIZ Antonio: 100, 103, 111, 112, 114, 148, 216.
 RULFO Juan: 17, 192-200, 202-205.

 SADE Donatien Alphonse François de: 36, 52, 54, 56, 114.
 SADOUL Justin: 360, 362.
 SAGET Justin: 375, 376.
 SAHAGÛN Fray Bernardino de: 194, 195, 197, 204.

 SAINT-EXUPÉRY: 182.
 SAINT-JOHN PERSE (LEGER Alexis): 53, 339, 378.
 SAIZ José *Maria* Garcia: 104.
 SALCEDA H.: 274;
 SANCHEZ Adalberto Navarro: 15.
 SARTRE Jean-Paul: 205, 369, 371, 376, 382, 388.
 SATIE Érik: 271.
 SAUSSURE L. F.: 271, 272.
 SCHAPIRO Meyer: 66.
 SCHARWITZBARD Samuel: 360.
 SCHILLER: 389.
 SCHNEIDER Luis Mario: II, 149, 151.
 SCHOPENHAUER: 223.
 SCHWEISGUTH Claude: 113.
 SECRET F.: 36.
 SÉGALEN Victor: 163.
 SÉJOURNÉ Laurette: 189.
 SEUGMANN Kurt: 67.
 SERGE Victor: 63, 64, 366.
 SHERMAN Cindy: 135.
 SIQUIROS David Alfaro: 21, 72-76, 96, 101, 110, 113, 127, 144, 160, 161, 232.
 SMITH Bessie: 94.
 SOCRATE: 370, 373, 380, 388.
 SOLUER René de: 374-376, 388.
 SOMOLINOS Juan: 151.
 SONTTO: 231.
 SORIANO: 104.
 SORIN Raphaël: 375.
 SOUPAULT Philippe: 16, 20, 71-81, 114, 143, 313, 325, 326, 329, 332, 339-341, 358, 376.
 SOUTO Aturo: 231.
 SOUTIER: 374, 386.
 SOUVARINE Boris: 356-365.
 SPENGLER Oswald: 74.
 STALINE Joseph: 101, 142, 366, 372.

STAMELMAN Richard: 177.
 STIL André: 374, 380.
 STYRSKY Jidrich: 315.
 STRUTHION: 55.
 SULZER Eva: 215.
 SUPERVIELLE Jules: 378.
 SWIFT Jonathan: 379.

 TAĀROV: 310,313,316.
 TAMAYO Rufino: 10, 21,62,69,
 73,74,103,104,106,115-117,
 127-129, 143, 144, 148, 156,
 158,161,162,186,192.
 TAMULY Annette: 349-352,
 355.
 TANGUY Yves: 99,146.
 TCHELITCHEW Pavel: 207.
 TEIGE Karel: 312, 313.
 TARENTIEV: 310.
 THÉVENIN Paule: 12.
 THIRION André: 358-360, 369.
 THORET Yves: 302.
 TINEL André: 16.
 TODOROV Tzvetan: 164.
 TOLEDO Francisco: 100, 104,
 117,132.
 TORRES BODET Jaimes: 72,
 185.
 TORRÈS Henry: 360.
 TOUSSAINT-LOUVERTURE:
 377,378.
 TOYEN: 178.
 TROTSKI Nathalia: 65.
 TROTSKY Léon: 16, 19, 33, 34,
 38-41,54,59,61,66,73,75,
 118-121, 126, 128, 141, 142,
 160, 162, 165, 192,206,214,
 215, 223, 224.
 TWAIN Mark: 49.
 TZARA Tristan: 349.

 UBAC Raoul: 374, 376-378, 387.
 UNAMUNO Miguel de: 151.
 UNIK Pierre: 358, 362.

 VACHÉ Jacques: 44, 46, 47, 56,
 349.
 VAGUINOV K.: 308, 310.
 VALÉRY Paul: 74, 388.
 VASCONCELOS José: 109, 110,
 143.
 VERGNIOLLE-DELALLE
 Michelle: 16.
 VERNE Jules: 275.
 VICHINSKY: 365.
 VILLA Pancho: 10,53.
 VILLASENOR Isabel: 136.
 VILLAURUTIA Xavier: 18,62,
 63,123, 144,148,155,216.
 VITRAC Roger: 339,340, 349,
 358,359.
 VOISIN-ATLANI Françoise:
 257,271.
 VOSKOVEC Jiří: 313-316.
 VOULFIUS P.: 308.
 VVEDENSKLI Alexandre: 308,
 310,311.

 WALBERG Michel: 366.
 WALDBERG Patrick: 365, 366.
 WASHINGTON George: 102.
 WATTEAU: 299.
 WERICH Jan: 313-316.
 WEST Mae: 208.
 WILDE Oscar: 64, 271.
 WILDENSTEIN Daniel: 216.
 WINTER Amy: 10,17.
 WITKIEWICZ Stanislaw Igncej:
 305-310, 312.
 WOLFE Bertram D.: 124.
 WOOD Grant: 103.

 XAVIER Livio: 67.

 YOUNANE Ramsès: 384.

 ZABOLOTSKI N.: 308.
 ZAPATA Emiliano: 121-123.

TAB.LE DES MATIÈRES

MEXIQUE, MIROIR MAGNÉTIQUE

Henri BÉHAR : Le Mexique revisité	9
Olivier PENOT-LACASSAGNE: Le Mexique d'Antonin Artaud ou l'humanisme de l'autre homme.	22
Jean-Claude BLACHÈRE : Les clés du Palais-Masure	33
André TINEL : Ce plaisir paradoxal que procure l'humour	44
Gérard ROCHE: Le Mexique visible et invisible de Benjamin Péret	58
Myriam BOUCHARENC : Le Mexique à vol d'oiseau par Philippe Soupault	71
Simone GROSSMAN : Une écriture de sang: la dimension mexicaine chez Mandiargues	82
José PIERRE: Quelques réflexions à bâtons rompus à propos de la rencontre du Mexique et du surréalisme	96
Michelle VERGNIOLE DELALLE : Surréalisme et mexicanité	106
Emmanuel RUBIO : André Breton et Diego Rivera, ou le rêve d'une terre indigène.	118
Renée RIESE-HuBERT : Deux photographes mexicains: Manuel et Lola Alvarez Bravo	130
Christine FRÉROT: La théorie au pays des esprits	140
Lourdes ANDRADE: Regards convergents: Paz, Breton et Péret. . . .	153
Martine ANTLE : Errance et voyage à partir de Remdios Varo	163
Georgiana M.M. COLVILE : Alice Rahon au pays des merveilles	174
Hervé GIRARDIN: L'interprétation magique du monde des Mayas par Leonora Carrington	185
Jacques LEENHARDT : Photographie et futur antérieur	192
Michel REMY: Angles d'incidence: le surréalisme britannique et le Mexique	206
Amy WINTER : L'aventure mexicaine de Wolfgang Paalen	214
Nathalie GOMERZANO : Poéticité du surréel chez Juan Rejano	227

Le Mexique fut un « miroir magnétique du surréalisme », affirmait Octavio Paz. Entre le premier contact d'Antonin Artaud avec la terre mexicaine en 1936, bientôt suivi d'un séjour d'André Breton, et le retour à Paris de Benjamin Péret en 1948, les surréalistes européens ont trouvé au Mexique non seulement une terre d'exil, de rencontres, de mythes et de révolutions, mais aussi un espace privilégié favorisant à la fois les expériences individuelles et l'aventure collective.

De Cesar Moro, le Péruvien artisan de la grande exposition de Mexico, aux grandes figures de la vie culturelle mexicaine Diego Rivera et Frida Kalho, de Remedios Varo à Wolfgang Paalen, de Luis Buñuel à Octavio Paz, de déclarations en prises de position, de voyages en études, de revues en expositions, toute l'activité du surréalisme concourt à faire du Mexique une matière vivante et une étape singulière dans la construction de son Imaginaire.

Cependant, bien des œuvres conçues au Mexique n'auraient pas été, semble-t-il, différentes si leurs auteurs avaient vécu ailleurs. Les mythes originaux du Mexique apparaissent plus clairement dans les arts plastiques que dans les textes surréalistes. Et, si de nombreux artistes mexicains se sont déclarés surréalistes, l'appartenance de leurs créations au mouvement se trouve souvent contestée. L'influence qu'a réellement exercée le Mexique sur l'art et la littérature surréaliste, autant que l'emprise du surréalisme sur les créateurs mexicains, demande à être mieux cernée. Une bonne raison pour revisiter le Mexique.

Contributions: Branko Aleksié, Anne-Marie Amiot, Lourdes Andrade, Martine Antle, Makoto Asari, Thierry Aubert, Anne-Marie Basset, Henri Béhar, Jean-Claude Blachère, Myriam Boucharenc, Annick Bouillaguet, Georgiana M. M. Colvile, Christine Frérot, Hervé Girardin, Nathalie Gormezano, Simone Grossman, Misao Harada, Mona Huerta, Charles Jacquier, Jacques Leenhardt, Dina Mantchéva, Olivier Penot-Lacassagne, José Pierre, Michel Remy, Renée Riese-Hubert, Gérard Roche, Emmanuel Rubio, André Tinél, Michelle Vergniolle-Delalle, Amy Winter.

Illustration de la couverture:
Diego Rivera.

ISBN: 2-8251-1329-8



9 782825 113295